

Mareen Fischinger

Inszenierte Fotografie

／Einleitung／Motivation Meine Arbeit beschäftigt sich mit Menschen und dem was sie bewegt. Ich öffne das Gefüge einer zwischenmenschlichen Situation, und zwar genau in dem Moment, in dem sich die abgebildeten Personen eines Wendepunktes bewusst werden.

Statt etwas Alltägliches zu zeigen, das lediglich an triviale Geschehnisse erinnert, möchte ich die Punkte des Umbruchs fokussieren. Die Aufmerksamkeit wird durch den Fakt der plötzlich unangenehm gewordenen Situation garantiert. Der Betrachter soll in die Bilder eintauchen und erkennen, dass es sich hier nicht um eine komfortable Stelle im Ablauf der von mir ausgewählten Lebensstränge handelt.

Die Herleitung der Vorgeschichte werde ich jedoch nicht übernehmen. So kann der persönliche Kontext des Betrachters mit einfließen und die daraus resultierenden

Annahmen um das Geschehen eine individuell verschiedene Geschichte bilden. Eine Fortsetzung des Momentes werde ich ebenfalls nicht liefern; der Betrachter hat also keine Möglichkeit seine bildbezogene Theorie zu überprüfen.

Er wird entweder mit dem Bild abschließen, weil er denkt, dessen enthaltene Information entschlüsselt zu haben; oder er wird unzufrieden sein, weil er weiß, dass der Interpretationsspielraum zu groß ist. Möglicherweise wird er sogar die Diskussion mit einem anderen Betrachter suchen. Je nach Ähnlichkeit oder Befangenheit der anderen Person wird seine Vorstellung über den implizierten Verlauf differieren.

／Preface／Motivation My work deals with people and what moves them. I open up the structure of an interpersonal situation precisely at the moment in which the depicted persons become aware of the turning point.

Instead of showing everyday life which only reminds of trivial proceedings, I want to focus on breaking points. Attention is guaranteed by suddenly awkward situations. The viewer will be immersed in the images and recognize that these are not comfortable places within the selected lives.

I will not take over the part of explaining the course of the elapsed story. Thus, the personal context of the viewer will individually influence the resulting assumptions about what is happening. Nor will I deliver a continuation of the moment, so the viewer has no way of verifying his image-based theory.

He will either be content with the picture because he thinks to have decrypted the contained information, or will be unhappy because he knows that the possible scope of interpretations is too large. Maybe he will even discuss it with other viewers. Depending on the similarity or bias of the other person, his idea of the implied story can differ.

／Analyse／Thematische Analyse ／Das fotografische Medium

Das Medium Fotografie ist nicht nur chronologisch zwischen der Malerei und dem Film anzusiedeln:

Die Fotografie kann ohne großen Aufwand Ausschnitte von nicht inszenierten Welten abbilden. Hierdurch hat sich auch die Malerei angepasst und ist offener, scheinbar zufälliger geworden. Die Abbildung der Wirklichkeit wurde durch den technischen Fortschritt Aufgabe des neuen Mediums Fotografie. Bis vor Beginn der modernen Malerei zeigten Bilder noch in sich geschlossene Szenen, genau ausbalanciert und narrativ komplettiert; wohingegen sie heute sowohl abstrakt, gegenständlich oder vollkommen von der Wirklichkeit gelöst sein kann.

Film ist im klassischen Sinn die Aneinanderreihung von »offenen« Lichtbildern, die nicht jeweils in sich geschlossen sind oder zwingend in Beziehung zueinander stehen, sondern erst im Zusammenhang eine Geschichte ergeben.

In der heute zu beobachtenden Weiter- respektive Parallelentwicklung der abbildenden Fotografie zur Inszenierten Fotografie greift man auf die Komplexität der Malerei zurück: Durch ein gezieltes Verdichten der filmischen Erzähllogik wird auf einen Punkt hingearbeitet, an dem das Foto die narrative Breite eines Spielfilms haben kann.¹ Abläufe und Handlungen können gleichzeitig geschehen, ohne in Beziehung zueinander stehen zu müssen. Dem Betrachter wird eine Geschichte suggeriert – wie es sonst nur der Film möglich gemacht hat.

／Positionierung der Inszenierten Fotografie

Die Fotografie lässt sich in die folgenden drei Kategorien unterteilen, deren Übergänge teils fließend sind:

Die Abbildung der Wirklichkeit und die Untersuchung der Wirklichkeit ist Aufgabe der Reportage-, Kriegs- und Straßenfotografen, die nicht in die Handlung eingreifen

/Analysis/Thematic analysis/The photographic medium The medium of photography is to be positioned between that of painting and film, though not solely for chronological reasons: It can easily portray cut-outs of non-staged events, thus resulting in painting as a medium to open up and becoming more abstract and random. Through technical progress, the depiction of reality has become the task of the new medium of photography. Until painting evolved into a modern form, pictures depicted closed scenes, precisely balanced and spiked with a complete narrative; whereas today it can be both abstract and representational, or entirely detached from reality.

Film, in the classic sense, the juxtaposition of »open« light images, which do not necessarily have to be self-balanced or relate to each other, but wrap up a story that is to be revealed in its flow.

Photography's development into staged photography and parallel development respectively, orientates itself on the complexity of painting: Through a targeted compression of a film's narrative to the extent that a single photograph has the potential to represent the narrative breadth of an entire movie.¹ Processes and actions can exist without being related to each other. The viewer is being suggested a story – something that usually only film was able to achieve.

und keine Arrangements vornehmen. Sie bilden nur das ab, was wirklich stattgefunden hat. Ihre Arbeit besteht darin, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein und einen Moment dokumentarisch aus einem persönlich ausgewählten Blickwinkel einzufangen.

Das Verwandeln der Wirklichkeit durch Manipulation, durchgeführt vom Fotografen vor Ort oder bei der Ausarbeitung der Aufnahme, sowie die mögliche Missinterpretation des Bildbetrachters verändern die Realität. Eine Falschinterpretation liegt sowohl in der (evtl. gewollten) Zweideutigkeit eines Bildes als auch in dem Einfluss der persönlichen Vorgeschichte des Betrachters begründet.

Das Kreieren einer Wirklichkeit durch den fiktional inszenierenden Fotografen/Fotoregisseur hat zum Ziel, mit genau der oben genannten individuellen Vorgeschichte des Zuschauers zu spielen und ihn die mögliche Realität selbst konstruieren zu lassen. Er verfasst seine eigene Geschichte, die mit den Fotografien und seinen dazugehö-

rigen Assoziationen zum Leben erweckt wird. Die Kreation einer fiktiven Wirklichkeit ist Bestandteil der Inszenierten Fotografie.

Die Entwicklung der Fotografie gleicht einem Traktat und der intellektuelle Anspruch steigt mit den Möglichkeiten der heute verfügbaren Technik. Das bloße Abbilden der Wirklichkeit ist ubiquitär geworden: Die Erfindung der 2-Megapixel-Kamera unterstützt den Menschen in der weiteren Demokratisierung aller Erfahrungen durch Ihre Übersetzung in Bilder. Selbst ohne vor Ort gewesen zu sein, kann er jede noch so banale Situation »erfahren«, wobei diese Erfahrung auf der reinen Abbildung einer dünnen Scheibe der vorgeschlagenen Wirklichkeit basiert. Die anspruchsvolle Fotografie nimmt Abstand von dieser heutigen Darstellungsform, weil sie mit den antrainierten Sehgewohnheiten des Betrachters bewusst spielen kann. Die surrealistische Darstellung oder vollkommen inszenierte »Dokumentation« ist unter anderem Folge dieser Entwicklung.

／**Positioning of staged photography** Photography can be divided into the following three categories, the transitions of which are partly blurred:

Capturing reality and its investigation is the task of news, war and street photographers who do not intervene in the action and do not make arrangements. Their photos tell the story of what actually took place. Their job is to be in the right place at the right time and to catch a moment from a personally selected angle with the purpose of documenting the moment in relation to history.

Modification of reality through the manipulation carried out by the photographer on the spot or in the post-production of his images (as well as the possible misinterpretation of the viewer) change reality. An inaccurate interpretation is founded both in the (possibly deliberate) ambiguity of an image as well as the impact from the beholder's experiences.

In **creation of reality** through the fictional production of a photograph, the artist's goal is to allow the experiences of the viewer to construct the reality that surrounds the subject of the photograph. The viewer writes the subject's story with the help of photographs and his personal associations. The creation of a fictitious reality is part of staged photography.

The development of photography is like a treatise and the intellectual standard rises with the possibilities of the technology available today. The mere depiction of reality has become ubiquitous: The invention of the 2-megapixel camera supports man in further democratization of all experiences by translating them into images. Even without having been there, he can »experience« the most banal situation, while this experience is based on the pure image of a thin slice of that proposed reality.

Sophisticated photography takes away from this modern form of representation because it can purposely play with viewing habits of the trained viewer. Surrealistic representation or a fully staged »documentation« is also a result of this development.

／**Begriffsdefinition** Zur analytischen Herangehensweise bedarf es einer Definition des Begriffes der »Inszenierten Fotografie«.

Die Terminologie der Inszenierung liegt im Theater begründet, doch ist die Übertragung des Theaters auf die Fotografie nur bedingt zulässig. Selbst in der Theaterwissenschaft wurde die Bedeutung des Inszenierungsbegriffes unterschiedlich definiert und stand stets im Zusammenhang mit dem Autor und seiner Zeit. Unabhängig von diesem Begriffschaos wurde die Inszenierung zum ersten Mal in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts benutzt. Der französische Theaterwissenschaftler André Veinstein datiert das Aufkommen des Inszenierungsbegriffes das erste Mal 1820. Im deutschen Sprachraum berichtet August Lewald in einem Artikel der Allgemeinen Theater Revue 1838 von der inszenierten Darstellung, die eine Paraphrase des französischen »la mise en scène« ist und bedeutet, »ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung zu bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken, doch nur im Sinne der Dichtung«.²

Beide Formen der Inszenierung, sowohl die des Theaters als auch die der Fotografie, bedienen sich als konstruierendes Element immer stärker des Bezuges zum Publikum. Die Fotografie kann sich allerdings mit passiven,

bewegungslosen Personen oder sogar ganz ohne Menschen – aber durch implizierte Handlung – an die Seherfahrung des Betrachters wenden.³ Sie nutzt lediglich Implikationen des Vorher und Nachher statt diese direkt zu zeigen oder sich einer anderen Art eines Zeitablaufs zu bedienen.



Nick Waplinton: »Carbon Monoxide Poisoning (after Turner)« 2005, digitaler Farbdruck montiert auf Sintra 75 x 225 cm
Nick Waplinton: »Carbon Monoxide Poisoning (after Turner)« 2005, digital c-print mounted on Cintra 68.9 x 88.58 inches

Definition The analytical approach requires a definition of »staged photography«. The terminology of »staging« originates in theater, but the transfer of theater to photography is only conditionally acceptable. Even in theater studies, the importance of the staging concept was defined differently and was always associated with the author and his time. Regardless of this terminology chaos, »staging« was first used in the second half of the 19th Century. The French theater expert André Veinstein dates the emergence of the concept of staging for the first time in 1820. In the German-speaking area, in a 1938 article of the Universal Theatrical Revue, August Lewald used »inszeniert« (staged) for a presentation, a paraphrase of the French »la mise en scène«, translating to »completely visualizing a dramatic work, to complete the intention of the poet and strengthen the effect of the drama by external means, but only in the sense of poetry«.²

Both forms of staging, that of theater as well as in photography, emphasize the relation with the audience more and more as a constructing element. However, photography may address the visual experience of the beholder with passive, motionless people or even without people – but by implying an action.³ It uses only implications of the before and after instead of directly showing them or applying any other form of time lapsing.

Staging and reality In the context of photography, staging is the depiction of a fictional representation of reality. It includes imaginary worlds of heterogeneous objects and their relation to other objects and space. They are subjectively placed and controlled by the photographer. The created moment is designed into a scenographic depiction. On the other hand, in the concept of »staging photography« the process manifests itself, as well as the time required for production.

By staging, existing objects will have a new meaning assigned to them. The reality gets shifted; every detail carries out to a paradigm shift, while controlling technology (camera, film type, shifted colors), image (focus, depth of field), content (history, image objects, subjects) and the

Inszenierung und Wirklichkeit Im Kontext der Fotografie ist die Inszenierung eine fiktionale Darstellung der Wirklichkeit. Sie umfasst imaginäre Bildwelten heterogener Körper und deren Bezug zu Objekt und Raum. Diese sind subjektiv durch den Fotografen gesteuert in Szene gesetzt. Der kreierte Moment wird zur szenografisch aufbereiteten Abbildung gestaltet. Im Begriff der »Inszenierenden Fotografie« manifestiert sich dagegen das Prozesshafte, als auch die Zeitspanne der Herstellung.

Durch die Inszenierung wird vorhandenen Objekten eine neue Bedeutung zugewiesen. In der Inszenierung wird die Wirklichkeit verschoben; jedes Detail trägt einen Paradigmenwechsel in sich, wobei die Steuerung von Technik (Kameratyp, Filmtyp, Fehlfarben), Abbildung (Fokus, Schärfentiefe), Inhalt (Geschichte, Bildobjekte, -subjekte) und der Metaebene (Intention, Gegenläufigkeit) Faktoren des Prozesses sind. Das dokumentarisch betrachtbare Ergebnis der Inszenierung ist die Fotografie, die sich aus den Elementen der In-Szene-Setzung wie Ort, Kulisse, Licht, Figuren und Requisiten zusammensetzt und die Idee darstellen. Das Ergebnis ist immer vom foto- und kunsthistorischem Bewusstsein des Autors geprägt und wird wiederum durch das jeweilige Bewusstsein des Betrachters verschieden interpretiert. Vorausgesetzt

ist weiterhin der persönliche oder gesellschaftliche Kontext, in dem die Elemente der bildnerischen In-Szene-Setzung geboten werden.

Durch die Aufzeichnung des Moments werden Personen und Gegenstände aus ihrem subjektiven Kontext herausgelöst. Die Objektivität der Kamera lässt eine vom Betrachter als real empfundene Erzählweise zu, wobei jedoch keine klassische Dramaturgie möglich ist, da Exposition/Steigerung/Klimax/Katharsis in einem Foto nicht im regulären Ablauf abgebildet werden können. Es bleibt somit die Übertragung in ein Vorstellungssystem, durch das die Schattenbilder der inszenierten Welt an den Betrachter übermittelt werden, der keinen direkten Zugang zu dieser besitzt. Bilder stellen Schatten unserer persönlichen Erlebnisse dar, Teile erinnern an Spielfilme. Sie wiederholen Gedankenabläufe mitsamt aller Assoziationen, sodass ein Zusammenspiel von Bild und Gedanken stattfindet.⁴

Entgegen früherer Bildinhalte behandelt die aktuelle inszenierte Fotografie psychologisch-neurotische Grundstrukturen und analysiert gesellschaftliche Kontexte. Hierbei werden mit Hilfe der bildnerischen Umsetzung Erzählungen aus subjektiver, empathischer und apolitischer Sicht dargestellt, die sich zwischen Realität und Fiktion ansiedeln.⁵

1/ Berg, Stephan (Hrsg.): »Gregory Crewdson: 1985-2005« Ostfildern: Hatje Cantz, 2005, 2. Ausgabe 2007, S. 6

2/ Versuch einer Definition, in: Walter, Christine: »Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie« Weimar: VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2002, S. 52f

3/ vgl. Fotografien von Nick Waplington, z.B. »Carbon Monoxide Poisoning«, 1995

4/ analog zu »Platons Höhle«, in: Stiegler, Bernd: »Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern« Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006, S. 173f

5/ vgl. Vogel, Fritz Franz: »Staged Photography« URL: <http://stagedphotography.ch/information/2fachbegriffe.html> am 06.04.2009

meta level (intention, reverse flow) are factors in the process. The observable documentary result of the staging is the photograph that emerged from the composing of elements in the scene-setting, such as location, scenery, lighting, characters and props, that represent the idea. The result is always influenced by the photo- and art-historical consciousness of the author and its interpretation in turn is dependent on the particular consciousness of the observer. Preceded is the personal or social context of the elements offered in the pictorial scene-setting.

By the recording of the moment, people and objects are being removed from their subjective context. The objectivity of the camera allows the viewer to perceive a narrative way which feels real. But no classical dramaturgy is possible, since exposure/increase/climax/catharsis cannot be mapped out in a photo. It is thus the transmission into a visualization system, through which the shadow images of the staged world are transmitted to the viewer, who will not have direct access to this world. Images are shadows of our personal experiences, parts are reminiscent of what we have seen in film. They repeat thought processes along with all associations, so that a combination of images and ideas can take place.⁴

Contrary to previous image content, current staged photography deals with psycho-neurotic structures and analyzes social contexts. With the help of a photographic implementation, narratives will be presented from subjective, empathetic, and apolitical viewpoints, settling between reality and fiction.⁵

1/ Berg, Stephan (editor): »Gregory Crewdson: 1985-2005« Ostfildern: Hatje Cantz, 2005, 2. Ausgabe 2007, p. 6

2/ Versuch einer Definition, in: Walter, Christine: »Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie« Weimar: VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2002, p. 52f

3/ see photographs of Nick Waplington, e.g. »Carbon Monoxide Poisoning«, 1995

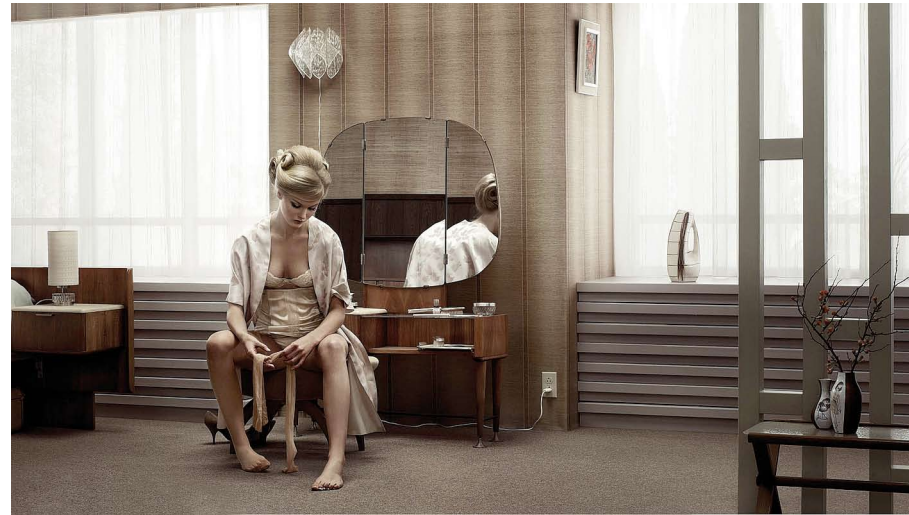
4/ analog to »Platons Höhle«, in: Stiegler, Bernd: »Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern« Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006, p. 173f

5/ compare Vogel, Fritz Franz: »Staged Photography«. URL: <http://stagedphotography.ch/information/2fachbegriffe.html> on 2009-04-06

／**Mediale Analyse** Eine der Vorreiterinnen der Inszenierten Fotografie ist die US-Amerikanerin Cindy Sherman, die sich schon gegen Ende der Siebziger Jahre unter Verwendung des Fernauslösers als schauspielerisches Modell mit Maske, Requisite und gezielter Lichtregie in den Bildern ihrer frühen Serie »Film Stills« selbst inszenierte. Ihre frühen Schwarzweiß-Aufnahmen suggerieren Standbilder von Spielfilmen mit Cindy Sherman in der Hauptrolle.

In der Anmutung von Modefotografie, die auch dem Sujet

der Inszenierten Fotografie angehört, jedoch mit verstörenderer Wirkung, arbeitet der Niederländer Erwin Olaf seit den 1980er Jahren. Das Hauptaugenmerk zunächst fast ausschließlich auf offensive Erotik und Fetischismus gelegt, konzentriert sich Olaf heute zunehmend auf den Zustand des Wartens und ähnliche Gemütszustände wie Trauer. Seine Serien sind umfangreich und aufwändig produziert. Sie zeigen meist ein bis zwei Personen, die der Kamera zugewendet stehen. Der Betrachter nimmt den Platz eines Voyeurs ein – es ist kein Blick durch ein Schlüsselloch, sondern der in ein Hochglanzmagazin.



Cindy Sherman: »Untitled Film Still #3«, 1977, s/w-Foto, Auflage 10, 20,3 x 25,4 cm, Metro Pictures, New York City
Cindy Sherman: »Untitled Film Still #3«, 1977, b/w photograph, edition of 10, 8 x 10 inches, Metro Pictures, New York City
Erwin Olaf: »Barbara«, 2007 aus der Serie »Grief«, Digitaler Farbdruck, Auflage 12, 60 x 106,7 cm
Erwin Olaf: »Barbara«, 2007 aus der Serie »Grief«, Digitaler Farbdruck, edition of 12, 23,6 x 42 inches

✓ **Media analysis** One of the pioneers of staged photography is American Cindy Sherman. In the late seventies, she staged herself using a remote control and acting as a model with masks, props and targeted light in the photographs of her early series, »Film Stills«.

Since the 1980s, Dutchman Erwin Olaf has worked in the style of fashion photography, which also belongs to the category of staged photography but with disturbing effect. While his initial focus laid almost exclusively on offensive eroticism and fetishism, Olaf now focuses increasingly on the state of waiting and similar emotional states such as grief and sadness. His series are extensively and lavishly produced. They often show one or two persons who are turned towards the camera with the observer taking the place of a voyeur; it is not looking through a keyhole, but rather onto a glossy magazine page.

The permanent conflict of man with himself and others is one of the main motivations of Canadian photographer Jeff Wall. He offers confrontation with social realities, social conflicts or intercultural problems. In an urban context, figures turn into loaded action units and their confrontations are silent dialogs of interpersonal relationships or conflicts. They are located at interchangeable sites and are usually not in contact with each other. The only joining features are of social nature, such as clothing. Otherwise, the people are isolated from each other and are not depicted as acting, but as thinking individuals. They are dealing with their own inner world – communication is disrupted.

A paraphrase, the free translation into another language, means transformation and updating of the original. In Jeff Wall's work, this usually happens in an inter pictorial way, for instance from a historical painting (Monet, Delacroix), and rarely from a text (Franz Kafka and Ralph Ellison). In a paraphrase, the artist tries to cope with a problem which had already been solved, but in a new way. This forces the viewer to deal with the original as well, using that new, modern perspective of human idiosyncrasies (with distance to tradition).⁶

Die permanente Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst und anderen ist eines der Hauptmotive des kanadischen Fotografen Jeff Wall. Er bietet die Konfrontation mit gesellschaftlichen Realitäten, sozialen Konflikten oder interkulturellen Problemen. In einem städtischen Kontext werden Figuren zu konfliktgeladenen Handlungseinheiten; ihre Begegnungen sind stumme Dialoge zwischenmenschlicher Beziehungen oder Auseinandersetzungen. Sie befinden sich an austauschbaren Orten und stehen in der Regel nicht miteinander in Kontakt. Die einzigen verbindenden Merkmale sind sozialer Natur, wie Kleidung. Ansonsten stehen die Personen voneinander isoliert und werden nicht als handelnde, sondern als denkende Individuen dargestellt. Sie beschäftigen sich still mit der eigenen Innenwelt – die Kommunikation ist gestört.



Jeff Wall: »Insomnia«, 1994, Transparenz in Leuchtkasten 172,2 x 213,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg
Jeff Wall: »Insomnia«, 1994, Transparency in lightbox 67.8 x 84 inches, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Norman Bryson comments on the lightbox slides of Jeff Wall:

»One crucial political consequence is that the viewer is given nothing to do. As the social reality comes along with its explanation, you either accept the whole package or nothing at all. There is no room for negotiation. The perspective of the cibachromes is divine and paranoid in its control of every single detail. The difficulty is that because of the the staging of it all, since everything unforeseen is being banned, nothing can be different from what it is.«⁷

This statement has to be examined more closely. If the image plane were similar to the narrative level, meaning there is no further room for interpretation in the motif, as it presents itself very directly and without asking questions, this statement may be almost true. The viewer, however, will bring in an unexpectedly distinct, individual back story into the image, which leads to his personal interpretation and awakened feelings to differ from those of any co-viewer, be it only in nuances. From components supplied to him, each observer builds his own story – even if every single piece is manufactured and presented in an equally meticulous way.

The image may be physically equipped with the »magic« of the unknown source of projection⁸ and thus shove itself into the foreground, but the processing of the subject will not be less dependent on the viewer.

On the image plane, Jeff Wall limits himself to the essentials, because other, random accessories could only distract from the narrative. That is what makes the photograph a staged one. In terms of its predictability, nothing is left to chance.

This pictorial approach in which no detail is used thoughtlessly, is also reflected in the work of Gregory Crewdson. The American director manages to build intricate scenes and lighting design to create an optimized version of the real world which he has then, through the composition of several large format negatives, assembled into a sharp and perfect image. Motives of his works are somnambulism, hypnotized people, and the rationally incomprehensible – as metaphors for neuroses, fears and aspirations of people in suburban America.

Die Paraphrase, die freie Übersetzung in eine andere Sprache, bedeutet Anverwandlung und Reaktualisierung des Vorbildes. Bei Jeff Wall findet diese meist interkulturell statt, also von einem historischen Gemälde (Monet, Delacroix), selten von einem Text aus (Franz Kafka und Ralph Ellison). Der Künstler versucht bei einer Paraphrase, ein bereits gelöstes Problem auf seine Art neu zu bewältigen. Das zwingt den Betrachter, sich auch mit der Vorlage unter den neuen, modernen Gesichtspunkten der menschlichen Eigenarten (mit Distanz zur Tradition) noch einmal zu beschäftigen.⁶

Norman Bryson äußert sich wie folgt über die Leuchtkasten-Diapositive Jeff Walls:

»Eine entscheidende politische Folge ist die, dass dem Betrachter nichts überlassen bleibt. Da die gesellschaftlich Realität nunmehr zusammen mit ihrer Erklärung daherkommt, akzeptiert man entweder das Gesamtpaket oder eben gar nichts. Es gibt keinen Verhandlungsspielraum. Die Perspektive des Diapositivs ist zugleich göttergleich und paranoid in ihrer Kontrolle jedes einzelnen Details. Die Schwierigkeit ist die, dass aufgrund des Inszeniertseins alles Gezeigten, da alles Unvorhergesehene gebannt, nichts anderes sein kann, als es ist.«⁷



Die Aussage Brysons ist jedoch differenziert zu betrachten. Wenn die Bildebene der Erzählebene gleicht, es also keinen weiteren Interpretationsspielraum im Motiv gibt, da es sich sehr direkt und ohne Fragen zu stellen zeigt, mag diese Aussage beinahe zutreffen. Der Betrachter bringt jedoch in der Praxis eine unerwartbar ausgeprägte, individuelle Vorgeschichte mit in das Bild ein – was dazu führt, dass seine persönliche Interpretation oder die erweckten

Like in Edward Hopper's paintings, light is at least one of the protagonists and helps the artist form the underlying story. Crewdson's work is mostly set in horror movie-like dusk and selectively placed light. The light invades spaces, separates them, opens up surfaces. Sometimes it frames a revealing fact.⁹

Crewdson, son of a New York psychoanalyst, uses symbols such as medication, water and flowers and likes to name his inspiration »The Uncanny« by Freud. By compressing cinematic narrative, Crewdson creates photographs that can each tell the story of a whole movie. He himself speaks of these as »single frame movies«.¹⁰ The cinematographic representation compels the viewer to concentrate on details.

6/ essence of an essay by Bernd Reiß, in: Lauter, Rolf (editor): »Jeff Wall: Figures and Places« Munich: Prestel Verlag, 2001, p. 186ff

7/ Bryson, Norman: »Jeff Wall. Enlightenment Boxes« Art+Text, 1997, issue 56, p. 61f

8/ see quotes of Jeff Wall himself, in: Lauter, Rolf (editor): »Jeff Wall: Figures and Places« Munich: Prestel Verlag, 2001, p. 20f

9/ compare Wells, Walter (editor): »Silent Theater: The Art of Edward Hopper« London: Phaidon Press Limited, 2007, p. 53

10/ Berg, Stephan (editor): »Gregory Crewdson: 1985-2005« Ostfildern: Hatje Cantz, 2005, 2nd edition 2007, p. 6

Gefühle immer von denen des Nächsten abweichen, sei es nur in Nuancen.

Jeder Betrachter baut aus den ihm gelieferten Bausteinen – auch wenn sie für jeden von Ihnen gleich penibel gefertigt und dargelegt sind – eine neue Geschichte. Das Bild mag physisch mit dem »Zauber« der unbekannt-ten Projektionsquelle ausgestattet sein⁸ und sich somit in den Vordergrund rücken, die Verarbeitung des Motivs wird dadurch aber nicht weniger vom Betrachter abhängig.

Auf der Bildebene beschränkt sich Jeff Wall auf das Wesentliche, weil weiteres, zufälliges Beiwerk nur von der Erzählung ablenken würde. Genau das macht die Fotografie ja zu einer inszenierten, bei der durch ihre Planbarkeit, wie in der Malerei, nichts dem Zufall überlassen wird.

Diese bildnerische Herangehensweise, in der kein Detail unbedacht eingesetzt wird, spiegelt sich auch in den Arbeiten von Gregory Crewdson wieder. Der US-Amerikaner lässt als Regisseur des Bildes einen aufwändigen Kulissen- und Lichtbau betreiben und erschafft so eine optimierte Version der realen Welt, die er durch die Komposition aus mehreren großformatigen Negativen zu einem durchgehend scharfen und perfekten Bild zusammensetzen lässt. Motive seiner Arbeiten sind Somnambulismus, hypnotisierte Menschen und das rational nicht Fassbare – als Metaphern für Neurosen, Ängste und

Sehnsüchte der Menschen im suburbanen Amerika.

Wie bei Edward Hopper ist das Licht in jedem seiner Bilder mindestens ein Mitprotagonist und hilft dem Künstler, die zu Grunde liegende Geschichte aufzubauen. Es handelt sich bei Crewdson meist um horrorfilm-ähnliches Dämmerungslicht und punktuelle Lichtsetzung. Das Licht dringt in Räume ein, trennt sie, bricht Oberflächen auf. Manchmal umrahmt es eine enthüllende Tatsache.⁹

Auch inhaltlich bedient sich Crewdson, Sohn eines New Yorker Psychoanalytikers, an Symbolen wie Tabletten, Wasser, Blumen und weist gern auf seine Inspiration »Das Unheimliche« von Freud hin. Crewdson schafft durch das Verdichten seiner filmischen Erzähllogik, einer Fotografie die narrative Breite eines Spielfilms zu verleihen. Er selbst spricht hierbei von »Single Frame Movies«.¹⁰ Die kinematografische Darstellung zwingt den Betrachter dazu, sich auf die Details zu konzentrieren.

6/ Essenz aus einem Aufsatz von Bernd Reiß. In: Lauter, Rolf (Hrsg.): »Jeff Wall: Figures and Places« München: Prestel Verlag, 2001, S. 186ff

7/ Bryson, Norman: »Jeff Wall. Enlightenment Boxes«. Art+Text, 1997, Ausg. 56, S. 61f

8/ frei nach Zitaten von Jeff Wall selbst. In: Lauter, Rolf (Hrsg.): »Jeff Wall: Figures and Places« München: Prestel Verlag, 2001, S. 20f

9/ vgl. Wells, Walter (Hrsg.): »Silent Theater: The Art of Edward Hopper« London: Phaidon Press Limited, 2007, S. 53

10/ Berg, Stephan (Hrsg.): »Gregory Crewdson: 1985-2005«. Ostfildern: Hatje Cantz, 2005, 2. Ausgabe 2007, S. 6



Gregory Crewdson: »Untitled« aus der Serie »Beneath the Roses«, 2005, digitaler Farbdruck 163,2 x 236,4 cm, Luhring Augustine Gallery, New York City
Gregory Crewdson: »Untitled« from the series »Beneath the Roses«, 2005, digital c-print 64 1/4 x 94 1/4 inches, Luhring Augustine Gallery, New York City

／**Beispielanalyse** Anhand eines Beispiels sollen nun die oben genannten Aspekte belegt werden. Die Komposition und die Inszenierung des Bildinhalts lassen den Vergleich zum Kino zu. Detailreichtum und In-Szene-Setzung werden nicht verschleiert, sondern hervorgehoben. Sie sind gleichzeitig Literatur, weil sie die narrative Struktur eines Stücks vorweisen. Crewdson macht keine Bilder – er schafft sie. Das weckt beim Betrachter nicht nur das Verlangen nach Interpretation, sondern Erinnerung und persönliche Erfahrungen. Das Bild aus der Serie »Beneath the Roses« lädt zum Eintritt in eine fiktive Welt ein. Der Betrachter öffnet sich dabei einer musealen Realität und betritt die Szenerie einer amerikanischen Vorstadt am Abend.

In einem schwach beleuchteten Schlafzimmer, in das noch blaues Mondlicht einfällt, befinden sich zwei voneinander abgewandte Personen, die durch ihr Verhalten und ihre sozialen Merkmale den Eindruck vermitteln, als seien sie seit vielen Jahren verheiratet und hätten sich nichts mehr zu sagen; der Mann sitzt, mit einem Pyjama bekleidet, auf dem Bett und starrt auf den Boden. Währenddessen blickt seine Frau, gerade inmitten ihrer abendlichen Routine, auf ihren Schminktisch, auf dem sich neben diversen Medika-

menten und Kosmetikartikeln auch ein kleiner Vogel befindet. Des Weiteren sehen wir vor der Tür zum Vorgarten Steine und einen kleinen Haufen Schutt liegen, die den Eindruck von unvollendeter Gartenarbeit hinterlassen. Die Toilettentür ist geöffnet, doch das scheint niemanden zu stören; ebenso wenig die herumliegenden Kleidungsstücke. Man macht sich keine Mühe mehr, den privatesten Raum im Haus wenigstens perfekt erscheinen zu lassen.

Sample analysis Demonstrating the above-mentioned aspects in an example: The composition and staging of the image contents allow the comparison to motion picture. Any richness of detail and scene-setting will not be veiled, but instead highlighted. They also function as literature, because they are presented in the narrative structure of a play. Crewdson does not make photos – he creates them. This arouses not only the viewer's desire for interpretation, but memories and personal experiences. This image from the series »Beneath the Roses« invites you to enter a fictional world. The viewer delves into a museum reality and enters the scene of an American suburb in the evening.

In a dimly lit bedroom, into which blue moonlight is cast, there are two people turned away from each other, their behavior and social characteristics give the impression as if they had been married for many years and there is nothing more to say; the man is seated on the bed, clothed with pajamas, and stares at the floor. Meanwhile, his wife, in the midst of their evening routine, looks at her dressing table where, next to the various medicines and toiletries, a small bird sits. Furthermore, we see piled up stones in front of the door to the garden, as well as a small pile of rubble, giving the impression of unfinished yard work. The bathroom door is open, but that does not seem to disturb anyone, neither do the surrounding garments. Nobody cares about the most private room in the house appearing perfect anymore.

／Konzept／Problemdefinition Welche Art der Fotografie kommuniziert die Wirklichkeit? Das bloße Abbild der Realität ist zum gesellschaftlichen Sport geworden. Die Reaktion auf das Neue ist das Hin- und Herschieben der Kamera zwischen alles und jeden. Sie ist keine Reaktion auf eine neue Seherfahrung. Die Fotografie wird so zum Akt des Nicht-Einmischens und gleichzeitig zu dem der Zustimmung und des Einverständnisses, alles, was gerade geschieht, sei es wert, festgehalten zu werden und soll auch weiter geschehen. Erfahrung wird gleichgesetzt mit »sich ein Bild von etwas machen«, da die Gesellschaft durch den Film zur Sucht nach Bildern erzogen worden ist. Die Sensationslust vertreibt das erzählte Wort. Ein Eingriff in die Wirklichkeit bleibt somit aus; der richtige Moment ist kein fotografisches Leitmotiv mehr. Das macht jede Situation trivial.

Dem entgegen steht die Annahme, dass Fotografie den Menschen objektiviert, um ihn mit Symbolen zu versehen. Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Seele werden durch die Verdichtung des Momentes erst deutlich, in dem die Zeit durch ihr Verfließen sichtbar wird.¹¹

／Zielsetzung Dargestellt wird der Moment, in dem die zwischenmenschliche Situation am Wendepunkt ist; eine Situation, in der das Alltägliche zum Nicht-Alltäglichen wird. Es entsteht eine Emotion, bei der die Verbindung zwischen der dargestellten Situation und dem Betrachter von entscheidender Bedeutung ist: Der Betrachter interpretiert, sieht Dinge, welche die Figuren im Bild vielleicht nicht wissen und wird so zum allwissenden »Leser« der Bildebene.

Im Ausdruck von Empathie endet die Konvergenz: Der Betrachter will nicht Teil der Situation werden, kann sie jedoch deuten und verstehen, da sie Bilder seines eigenen Bildgedächtnisses wachrufen. Der Deutungsspielraum ist breit: Die Geschichte wird weder vorweggenommen, noch wird sie weitergeführt. Sie ist im wahrsten Sinne des Wortes eine Momentaufnahme.

Welche Auswege oder Folgen lässt die Situation in Bild zu? Diese Frage beantwortet der Betrachter für sich selbst. Er wird mit dem Bild abschließen, weil er denkt, dessen enthaltene Information entschlüsselt zu haben; er wird unzufrieden sein, weil er weiß, dass der Interpretationsspielraum zu groß ist. Oder er wird die Diskussion mit einem anderen Betrachter suchen. Wichtig ist, dass die

/Concept/Problem definition What type of photography communicates reality? The mere depiction of reality has become a sport of society. The reaction to the new is the moving of the camera in between everything and everyone. It is not a reaction to a new view. Photography becomes the act of non-intervention and at the same time that of consent and compliance of everything happening, as if it were worth to be kept and shall to continue to happen. Experience is equated with »taking a picture of something« because through film, society has been taught an addiction for images. The lust for sensationalism expels the told word. No interference with reality is happening; the right moment is not a photographic leitmotif anymore. That makes every situation trivial.

Precluding this is the assumption that photography objectifies people to attach symbols to them. Mortality, vulnerability and soul manifest only through the compaction of the moment, in which the lapse of time becomes visible.¹¹

/Objective The goal is to portray a moment in which the inter-personal situation is at a turning point; a situation where the ordinary becomes the unusual. An emotion is created at which the connection between the situation presented and the observer is crucial: The viewer interprets, sees things that the depicted characters in the picture might not know, and thus becomes the omniscient »reader« of the image plane.

In the expression of empathy ends convergence: The viewer does not want to become part of the situation, but can interpret and understand the images that are being pulled from his very own memory. The picture leaves a wide scope for interpretation: The story is not anticipated, nor will it continue. It is quite literally a snapshot of a moment.

Which alternatives or consequences does the situation in the picture allow? If the viewer concludes that the answer is to be decrypted with clues left for him in the picture, the question is therefore answered. Alternatively, the viewer will not reach a definitive conclusion because he knows that the scene is susceptible of various interpretations. Or, perhaps he will get involved in discussions with another observer. It is important that the interpretation of the outcome is the result of the photo- and art-historical consciousness of the observer; and with each viewing, the societal context of both the author and the viewer also plays its part.

Interpretation das Ergebnis des foto- und kunsthistorischen Bewusstseins des Betrachters ist; und bei jeder Betrachtung der gesellschaftliche Kontext sowohl des Autors als auch des Betrachters miteinfließen.

Der Aspekt der Mehrdeutigkeit besetzt eine Schlüssel-funktion. Dabei lenkt die Streuung von Information die Interpretation in mehrere und sogar konträre Richtungen. Die Offenheit der Geschichte wird so sichergestellt. Beziehungen zwischen den im Bild vorkommenden Personen erscheinen zunächst eindeutig. Inhaltliche Details lenken diese Annahme in andere Richtungen. Somit drängt sich die interpretatorische Unschärfe dem Betrachter auf, noch verstärkt durch irritierende Elemente im Bild. Die entrückte Situation als Störung der Realität ist Stilmittel, das sich durch die Serie zieht und den besonderen Moment auf der Achse der Zeit scharf stellt.

The aspect of ambiguity occupies a key role. It directs the distribution of information and therefore the interpretation into several and even contradictory directions assuring the openness of the story. Relationships between individuals in the picture appear clear at first. Content details steer this assumption in other directions. Thus the viewer is being engaged in a blurry interpretation, even exacerbated by irritating elements in the picture. The disarrangement of the situation as a disorder in reality is a stylistic device, which connects the series, and records the special moment on the axis of time.

11/ see essay »In Plato's Cave«, in: Sontag, Susan: »Über Fotografie« (German version of »On Photography«) Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1980, 18th edition 2009, p. 9ff

／**Konzeptidee** Die Szenen spielen nicht vor Hintergründen im Fotostudio, sondern an wirklichen Orten wie beispielsweise einem Zug, einer Verkehrsbrücke oder im Innenraum einer Privatwohnung. So soll eine für den Betrachter einfühlbare Atmosphäre geschaffen werden. Kleidung und Requisite sind ebenso fester Bestandteil der Bildidee. Die ausgewählten Motive selbst sind jedoch austauschbar und unendlich erweiterbar.

Um diese Wirkung weiter zu erzielen, wird das Bild ähnlich dem Film dezent betonend, aber gleichmäßig ausgeleuchtet. Es sollen vorhandene Lichtquellen wie Lampen oder Fenster auftauchen und eine Rolle spielen dürfen.

Damit jedem Detail im Bild die gleiche Wichtigkeit verliehen wird, soll sich die Schärfe im Bild über die gesamte Tiefe ziehen. Dies wird durch eine kleine Blende, teilweise Langzeitbelichtung der ganzen Szenerie und die nachträgliche Montage mehrerer digitaler Negative erreicht. Ein kurzer Schärfenbereich würde eine weiche Stimmung erzeugen und den Fokus auf bestimmte Stellen legen, die somit als wichtig herausgehoben wirken. Stattdessen garantiert eine hyperrealistische Anmutung die stilisierte technische Starrheit einer unbewegten Totalen wie im

modernen Spielfilm. Um in hoher Auflösung und detailreich arbeiten zu können, wird auf das digitale Mittelformat zurückgegriffen. Die Fotografien sollen als Anordnung fünf gleichwertiger Bilder in einem Format von 120 x 80 Zentimetern gehangen werden. Das macht ihre Wirkung intensiver und erlebbarer. Hierdurch wird ein hoher Grad an Bildinformation erreicht.

✓Concept Idea The scenes do not take place in front of photo studio backgrounds, but in real places, such as a train, a traffic bridge or inside a private home. An atmosphere shall be created that is accessible to the viewer. Clothing and props are just as much part of the image. The selected motifs themselves are interchangeable, however, and infinitely expandable.

To achieve this effect, the picture will be lit subtly underlining but evenly, similar to light in film. Existing light sources such as lamps or windows may appear and play a role.

The focus of the picture should be stretched over the entire depth of the image. This can be achieved through a small aperture and the subsequent composition of multiple digital negatives. A short focus range would create a soft mood and draw the focus onto certain areas, which would then seemingly be pointed out as important ones. Instead, a hyper-stylized and overly real look of technical rigidity guarantees the appearance like that of a non-moving long shot in modern feature films.

In order to lose no details in the photograph, a digital medium format back will be used. The photographs are intended to be hung as a range of five equivalent pictures in a format of 120 x 80 centimeters (47.25 x 37.5 inches). That makes their impact more intense and a high degree of visual information can be achieved.

／**Bildmotive** Die ausgewählten Motive spiegeln die oben genannte Konzeptidee wieder: Der Moment wird aus einem laufenden Geschehen herausgelöst, der Betrachter mit in das Geschehen eingebunden. Die Schauplätze sind alltägliche Orte – denn damit der Betrachter in die Bildwelt aufgenommen werden kann und er sie versteht, muss diese ihm bekannt sein.

／**Parkhaus** Das Parkhaus ist ein Ort der Richtungen. Von oben fährt man hinab – oder umgekehrt. Links und rechts befährt man Lücken, um sein Eigentum an einem sicheren Ort zu wahren; Ordnung ist das Prinzip. Diese Ordnung wird gestört durch eine Frau, die langsam, unauffällig und mit Sorgfalt den Lack an der gesamten Seite eines Autos mit ihrem Schlüssel zerkratzt. Nicht weit entfernt stößt ein Mann mittleren Alters hinzu, der einen Anzug trägt. Er sieht, dass sich die Frau hinter dem Auto befindet und sie bemerkt in dieser Sekunde, dass sie beobachtet wird.

Der Betrachter wird zunächst beide Personen wahrnehmen, ehe er ihre Handlung am Auto erkennt und interpretiert. Man sieht, dass die Frau durch die Blicke des Mannes in Ihrer Handlung beeinflusst wird. Das

vermeintliche Loslaufen des Mannes impliziert sein sofortiges Eingreifen und Bestreben, die für ihn noch nicht erkennbare Situation aufzuklären.

In welchem Verhältnis stehen Mann und Frau? Der Betrachter weiß nicht, ob sie sich vorher gekannt haben, ob der Mann ihr Vorgesetzter, Liebhaber oder Vater ist. Vielleicht möchte sie sich bei ihm für etwas rächen und findet keinen adäquaten Ersatz, um ihn angreifen zu können oder er ist einfach nur Zeuge einer anonymen Straftat geworden.

Ebenso bleibt unklar, wie beide im Folgenden handeln werden. Schafft sie es, den Schlüssel rechtzeitig zu verstecken? Wird sie ihn ablenken können oder muss sie eine Geschichte erfinden? Der Betrachter ist zwar Herr der Sehebene, aber kann sich nur fragen, wie es überhaupt zu dieser Situation kommen konnte.

Pictures The selected motifs reflect the above-mentioned concept idea: A moment will be derived from a current event, the viewer is drawn into its world. The sets are places of everyday lives – because if the viewer is to be taken into the visual world and understand it, he must be familiar with it.

Parking garage The underground car park is a place of directions. One goes down from the top, left and right – or vice versa. He believes his property in a safe place where order is the principle. This order is disrupted by a woman who slowly, discreetly and with care scratches the entire side of a car with her keys. Not far away a middle-aged man approaches, wearing a business suit. He sees that the woman behind the car and she notices being observed by him as well in this second.

The viewer initially perceives both individuals before he realizes and interprets her act at the car. One sees the woman through the eyes of the man in the affected action. The running of the man implies his immediate action and desire to understand the not yet realized situation.

What is the relationship between man and woman? The viewer does not know whether they have previously known each other, whether he is her boss, lover, or father. Perhaps she is taking revenge and finds no adequate substitute to attack him, or he has just witnessed an anonymous crime.

Likewise, it remains unclear how both are going to act from this point. Will she be able to hide her keys in time? Can she distract him, or do will she have to invent a story? The viewer is omniscient of the current events, but can only wonder how it came to this.

／**Brücke** Im nächsten Motiv geht es darum, dass jemand eine andere Person beim Suizid beobachtet oder die Suizidhandlung zu spät erkennt.

Ein Passant überquert eine Brücke und dreht sich im Gehen um, weil er ein Geräusch oder eine Bewegung bemerkt. Er sieht, wie eine Personen, die eben noch am Brückengeländer stand, nun plötzlich verschwunden ist. Darüber hinaus fährt ein Auto am Geschehen vorbei; auf dessen Rücksitz befindet sich ein kleines Kind, das den Passanten anlacht.

Der verwirrte Blick des Mannes auf der Brücke wird die Aufmerksamkeit des Betrachters in die Richtung des Fallenden leiten, der nur noch mit seinen Beinen im Bild erkennbar bleibt. Das verursacht die Irritation. Der Blick des Kindes im Auto fällt dem Betrachter ebenfalls auf: Es ist nicht der Fahrer, sondern jemand, der sich nicht auf die Steuerung des Fahrzeugs konzentrieren musste und somit zum vermeintlichen Zeugen des Geschehens wird. Da der fahrende PKW schneller ist als ein Fußgänger, ist es möglich, dass die Insassen dieses oder des nächsten herannahenden Fahrzeuges die Menschen auf der Brücke zusammen gesehen haben – eben in jenem Moment, als ihre Körper sich aus der jeweiligen Perspektive überschneiden.

Was geschah vorher? Dem Betrachter bleibt es verschlossen, ob es einen vorangegangenen Bezug zwischen dem Passanten und dem Selbstmörder gab, ob er vielleicht sogar von der Brücke gestoßen wurde. Ferner bleibt unklar, ob der Passant die Polizei alarmieren wird oder sogar selbst unter Verdacht geraten könnte, weil der Autofahrer möglicherweise die Situation falsch eingeschätzt hat. Letztlich bleibt auch die Frage offen, warum das Kind lachend im Auto sitzt.

Die beleuchteten Wohnhäuser im Hintergrund erinnern an den Fortlauf der Zeit für alle Personen, die nicht unmittelbar in das Geschehen involviert sind.

／**Bridge** The next motif is about somebody observing another person's suicide or recognizing his suicidal act too late.

A pedestrian crosses a bridge and turns around as he walks, because he notices a sound or movement. He sees how a person who was just standing on the bridge railing, has suddenly disappeared. There is also a car driving past, in the back seat is a small child, who laughs at the passer-by.

The bewildered look of the man on the bridge leads the viewer into the direction of the one falling, who remains barely recognizable through his feet in the picture. This causes the irritation. The sight of the child in the car also catches the attention of the viewer: It is not the driver, but someone who is not on the control of the vehicle and did not have to concentrate on the street, who becomes an alleged witnesses of the event. Since the car in motion is faster than a pedestrian, it is possible that the passengers of the first or the following approaching vehicle have seen the people on the bridge together – at that moment when their bodies overlapped from the perspective of the approaching vehicle.

What happened before? To the viewer it remains unrevealed whether there is a previous link between the passer-by and the suicide, whether he was even perhaps pushed from the bridge. It also remains unclear whether the passer-by will alert the police, or could even come under suspicion because the passengers may have misunderstood the situation. Ultimately, the question why the child is sitting in the car laughing remains open.

The lit houses in the background remind of the ongoing passing of time for everyone not directly involved in the events on the bridge.

／**Bahn** Die Bahn ist ein öffentliches Verkehrsmittel im urbanen Raum. Menschen verschiedenen Charakters, unterschiedlicher Herkunft und Aussehens benutzen sie. Was sie vereint ist der gemeinsame Weg. In einer Straßenbahn sitzen mehrere Personen, die einem Mann, der sie mit einer Waffe bedroht, ins Gesicht sehen. Die Gesichter der Fahrgäste spiegeln etwas zwischen Angst und Hinweis gegenüber jemandem, der nicht im Bild, sondern anscheinend gleich neben der Kamera, dem allwissenden Betrachter, steht. Ein Kind spielt mehr oder weniger unbemerkt und dem Bewaffneten zugewendet mit einem Spuckrohr – dieser hat den Jungen noch nicht wahrgenommen.

Die Szene wirkt zunächst wie die normale Innenansicht eines gut gefüllten Straßenbahnwagens. Die Gesichter der Menschen sind jedoch nicht so apathisch wie man erwarten würde, sondern drücken Anspannung, Verwirrung und Angst aus. Erst auf den zweiten Blick wird eine Waffe erkennbar, die bedrohlich von einer den Passagieren zugewandten Person (mit unbekanntem Gesicht, da von hinten gezeigt), auf sie gerichtet wird. Der Betrachter erkennt nun die Gefahrensituation und kann das, was er sieht ins Geschehen einordnen. Der Bewaffnete hat bisher weder

den angedeuteten, außenstehenden Menschen gesehen, noch wurde er bisher erkannt. Das Spuckrohr eines Kindes wird plötzlich zu einer weiteren gefährlichen Waffe, die den bewaffneten Mann gefährlich erschrecken und so eine spontane Reaktion auslösen könnte.

Für den Betrachter stellt sich die Frage wie lange die Insassen der Bahn dem Unbekannten ausgesetzt sind und ob sie die Gefahr wahrnehmen. Ist die dargestellte Situation sogar eine Geiselnahme? Ferner bleibt unklar, welche Rolle dem Nicht-Abgebildeten zu tragen kommt? Die Insassen könnten zudem in Panik geraten, was die Gefahr erhöht, dass der Unbekannte Ihnen etwas antut. Wird die hinzukommende Person die Andeutungen der Fahrgäste verstehen und schnell genug eingreifen können? Wird er oder sie genügend Feingefühl aufweisen?

／**Tramcar** The tram is a public transport unit in the urban area. People of different character, different origins and appearance use it. What unites them is the common way. There are several people sitting in a streetcar, looking into the face of a man threatening them with a weapon. The faces of the tram riders reflect something between fear and suggestion towards somebody who is out of the frame and apparently next to the camera (the omniscient viewer). A child plays with a straw to fire spit balls which the armed man has not yet noticed.

At first, the scene feels like a normal view of a well-filled tramcar. The faces of the people are not as apathetic as one would expect, but express tension, confusion, anxiety. At second glance, a visible weapon, the threat of the person facing the other riders (with an unrecognizable face, as shown from behind), is made out. The viewer recognizes the danger now and is supposed to now integrate all pieces into the situation. The armed man has not yet been seen by the suggested person or people out of the frame, and they themselves might not yet have seen the man. The straw of a child suddenly turns into another dangerous weapon, which may startle the man and could trigger a spontaneous reaction.

For the viewer, the question arises of how long the train passengers are exposed to the unknown, and whether they comprehend the danger. Will hostages be taken? It also remains unclear what role is assigned to the unseen person, whether he has understood the situation and could draw the attention of the tram riders to his presence. The riders could also panic, which increases the risk of him attacking them. Can the person out of the frame understand the suggestive faces and intervene quickly enough? Is he or she of sufficient sensitivity?

／**Feldweg** Auf einem nächtlichen Feldweg steht ein Auto, dessen Scheinwerfer noch eingeschaltet und die Fahrertür geöffnet ist, was auf eine kurze Unterbrechung der Fahrt hindeutet. Auf dem Beifahrersitz sitzt eine Frau, die sehr bedrückt und traurig wirkt, deren Schminke von Tränen verschmiert ist. Sie schaut ins Leere. Ihre Körperhaltung und Mimik vermitteln den Eindruck, als hätte sie aufgegeben. Eine weitere Person ist am rechten Rand des Bildes zu sehen. Es ist ein im Mondschein stehender Mann, der gerade nicht auf das Auto achtet und mobil telefoniert.

Auch in diesem Motiv ist die Vorgeschichte unklar: In welcher sozialen Beziehung stehen Mann und Frau zueinander; sind sie ein Paar und sieht die Frau den Zeitpunkt gekommen, die Beziehung abubrechen? Andererseits stellt sich die Frage, ob sie aus der gewonnen Erkenntnis die für sie richtige Entscheidung treffen wird. Weiß er, dass sie weint, aber hat etwas Wichtigeres zu tun? Hält er sein Telefongespräch vor ihr geheim oder will ihr helfen? Wen ruft er an? Hat er sie womöglich entführt und sie sieht im unaufmerksamen Moment des Mannes ihre einzige Chance zur Flucht? Wenn der Schlüssel noch im Schloss steckt, könnte sie wegfahren. Andernfalls müsste

sie in die Nacht laufen. Würde er sie einholen oder lässt sie ihre Gelegenheit zur Flucht aus?

✓Dirt track A car stands still on a dirt road, its headlights still on and the driver's door open, indicating a brief interruption of the drive. A woman is seated in the passenger seat, she looks disturbed, her make-up is smudgy from tears. Her body posture and facial expressions convey the impression that she has given up. Another person on the edge of the image is a man standing in the dark, turned away from car and talking on his mobile phone.

Again, the preceding events are unclear: Which relationship exists between man and woman, are they a couple and the woman is seeing the right time to escape the relationship? Was there a fight?

However, the question arises of whether she will make a decision, be it in her head or to carry it out immediately. Does he know of her feelings? Is his phone conversation a secret one or is he trying to help her? Who is he talking to? Has he possibly abducted her, and she sees the man's inattentive moment as her only chance to escape? Will he catch up with her or will she let her opportunity to escape pass by?

／**Schlafzimmer** Der intimste Ort des häuslichen Lebens ist mit Sicherheit das Schlafzimmer. Ein Mann und eine Frau schlafen miteinander. Durch das offen gehaltene Erdgeschoss dringt Tageslicht. Die Frau sieht mit ernstem Blick aus dem großen Fenster, wo ein weiterer Mann zu sehen ist, der in das Zimmer schaut.

Zunächst wird das miteinander beschäftigte Paar erkannt. So erwartet der Betrachter die Szene und ist irritiert, wenn er merkt, dass nicht beide in die Aktivität vertieft sind, sondern die Frau mit bestimmtem Blick nach draußen schaut, wo der andere Mann steht. Wenn der Betrachter genau hinsieht, wird ihm auffallen, dass der Mann im Inneren des Zimmers derselbe ist (oder genauso aussieht) wie der vor dem Haus. Er starrt, angelehnt an die Fensterscheibe, ins Innere.

In welcher Beziehung die beiden Männer zueinander und zur Frau stehen ist eine der zentralen Fragen des Betrachters. Steht der Beobachter zufällig vor dem Fenster oder ist er eine pure Vorstellung der Frau? Hat er sie schon gesehen? Wie wird die Situation fortgeführt? Der Betrachter wird sich unter anderem fragen, ob die Frau sich am Beobachter rächen will, sie gerade erwischt wurde oder

er etwas unternehmen wird, um ins Haus zu gelangen. Bemerkt der Mann im Bett, was um ihn herum geschieht?

／**Bedroom** The most intimate place of domestic life certainly is the bedroom. During the day, a man and a woman are having sex in a bed of their ground level room, which is flooded with daylight. The woman looks out of the large window with a serious look on her face, where another man is visible as he is observing the two.

First, the eye of the observer is drawn to the couple. This is the way the viewer expects this scene to be and is disturbed when he realizes that both are not occupied by sex, but rather the woman looks outside with a certain expression, where the other man stands. If the viewer looks closely, he notices that the man inside the room is the same as (or appears as exactly the same as) the one outside. He stares, leaning on the window frame.

What is the relationship between the two men and the woman is one of the central questions arising within the viewer. Does the observer randomly stand in front of the window or is it just the woman daydreaming? Has he seen them yet? How will the situation evolve? The viewer wonders, amongst other things, whether the woman wants to take revenge towards the man outside, whether she was just caught, or if he will do something in order to get into the house. Will the man in bed notice what is happening around him?





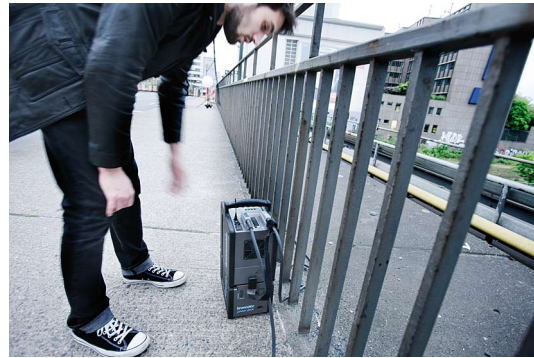






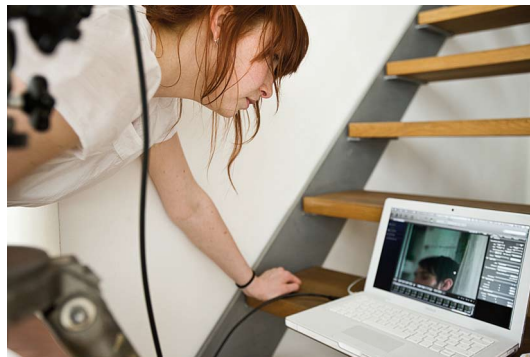
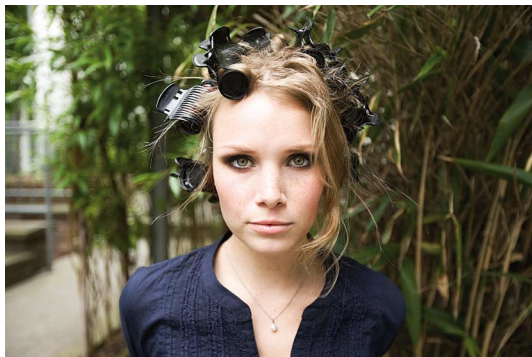
／Making-of／Behind the scenes











／**Nachwort** von Tristan Schmitz »Inszenierte Fotografie und visuelle Kommunikation«
Kommunikation ist zum Schlüsselwort für das Verständnis unserer Zeit geworden. Wer sich dem Begriff entzieht, wird exkommuniziert – im wahrsten Sinne des Wortes.

Die Terminologie als solche existiert jedoch erst seit vierzig Jahren. Ihr Einzug an den Hochschulen war vorherbestimmt, denn schließlich sei alles Kommunikation. Sie wurde zum Objekt der Technik, der Sprache – und somit des Hörbaren und des Sehbaren. Ihre Phänomenologie ist neu. Das Wort »Kommunikation« schenkte uns ein neues Verständnis über die moderne Gesellschaft und wird sichtbar im Reich der Zeichen, der Farben und der Töne. Durch die Entdeckung des Bildes sind wir uns bewusst geworden, was Kommunikation anrichten kann: Nämlich ob das abgebildete interpretierbar oder unverständlich bleibt. Wir denken in Bildern und lesen Wortbilder. Wir können sagen, dass die Gesellschaft, so wie wir sie vorfinden, ein Phänomen der Kommunikation ist, denn sie wird durch sie erst verständlich.

Mit der Entdeckung des Bildes einher läuft die medizinische Entdeckung des Auges. Helmholtz erfand den

Augenspiegel, mit dessen Hilfe es möglich war, den Augenhintergrund zu betrachten und so Kenntnisse zu erlangen, in welche Richtung Information transportiert wird. Ihm liegt auch die erste Theorie des Sehens zu Grunde.

Das Auge ist ein Sinnesorgan. Seine Funktion gleicht einer biologischen Kamera. Schärfe und Unschärfe, Farbe und Blende sind steuerbare Elemente der Sehkraft. Das Sehbare wird inszeniert, der Lichteinfall kontrolliert. Descartes war an der Vorstellung interessiert, ob und wie das Auge Eindrücke verfälschen kann. Inszenierung kann nämlich Täuschung sein oder das gezielte Streuen von Kommunikation in mehrere Richtungen. Das macht das Sehbare faszinierend und interessant. Sehgewohnheiten werden getrübt, es wird bewusst »herumkommuniziert«. Darin liegt der visuelle Reiz und die Daseinsberechtigung der Inszenierten Fotografie in der Gestaltung. Weil sie bewusst mit dem Phänomen der Kommunikation umgeht, sie richtet oder streut, komplexer und unverständlicher macht. Von dieser Parallaxe erzählen die Bilder von Mareen Fischinger. Sie halten einen Moment fest – die Interpretation ist multikommunikativ.

Afterword by Tristan Schmitz »Staged Photography and Visual Communication«
Communication has become the key word for understanding our times. If one cuts the term, he will be excommunicated – in the truest sense of the word.

The terminology, as such, has only been existing for forty years. Its settling at the universities was preordained, given that supposedly everything is communication.

It became the object of technique, of language – and thus of the audible and the visible. Its phenomenology is highly topical. The word »communication« gave us a new understanding of modern society and is visible in the realm of signs, colors and tones. Through the discovery of the image, we have become aware of what communications can wreak: Namely, whether the depicted is interpreted or remains unclear. We think in pictures and read word pictures. We can say that society as we understand it, is a phenomenon of communication, because the latter is which makes it comprehensible.

Accompanied by the discovery of the image was the medical discovery of the eye. Helmholtz invented the ophthalmoscope with the help of which it became possible to see the back of the eye, and thus to gain knowledge of how the mechanics of human vision works. The first theory of vision can be credited to him as well.

The eye is a sensory organ. Its function is similar to that of a biological camera. Sharpness and blurriness, color and aperture are controllable elements of vision.

The visible is staged, the light controlled. Descartes was interested in the idea of whether and how the eye can distort impressions. Staging can be deception or the targeted scattering of communication into several directions. This makes visible the fascinating and interesting. Viewing habits will be tarnished, and deliberate »communicating around« is being practiced.

Therein lies the visual stimulus and the *raison d'être* of staged photography in design. Because it knowingly treats the phenomenon of communication, directs and spreads, makes it complex and incomprehensible. Mareen Fischinger's images tell about this parallax. They capture a moment – the interpretation is multi-communicative.

／Gesamtproduktion／Production credits

Regie & Kamera／Direction & photography: Mareen Fischinger

Organisation／Coordination: Mareen Fischinger, Stefan Tüshaus

Besetzung／Casting: Mareen Fischinger

Kameraassistent／Camera assistant: Stefan Tüshaus

Beleuchter／Light assistant: Jochri Michel

Setassistent／Set assistant: Lars Hillen

Bildbearbeitung／Post-production: Mareen Fischinger

Making-of Film／Behind the scenes film: Johannes-Christian Michel

Making-of Fotos／Behind the scenes photos: Conrad Barthelmes, Mareen Fischinger,
Johannes Henseler, Lars Hillen, Tristan Schmitz, Stefan Tüshaus

／Parkhaus／Parking garage

Schauspieler／Actors: Wilma Elles, Ralf Fischinger

Visagistin／Make-up: Anja Schweihoff

Thanks to Anke, Caro & Sandra for the parking garage.

／Brücke／Bridge

Schauspieler／Actors: Lars Hillen, Noah und Leonie Lambertz, Anton Weber

Visagistin／Make-up: Punthip Schramm

Thanks to Conrad for the Fiesta.

／Bahn／Tramcar

Schauspieler／Actors: Julia, Emil & Christof Dillmann, Sonja Fischinger, Petra Gantner, Johannes Henseler, Nadine & Claudia Hillebrand, Stefan Hoppe, Laura, Sarah & Sylvia Itner, Waltraud Itner-Schmitz, Jenny & Walter Klein, Pira Linnartz, Jennifer Muhren, Nadja Pajonk, Pascal Petry, Sandra Pohl, Udo Timmermanns, Katrin Wegendorf

Visagistin／Make-up: Yasmin Vardar

Thanks to Rheinbahn AG & Polizei NRW.

／Feldweg／Dirt track

Schauspieler／Actors: Marc Gruß, Karolin Stern

Visagistin／Make-up: Punthip Schramm

／Schlafzimmer／Bedroom

Schauspieler／Actors: Vivien Fischinger, Stefan Tüshaus

Visagistin／Make-up: Maren Siede

／Bibliografie／Bibliography

Watzlawick, Paul/Beavin, Janet H./Jackson, Don D.: »Menschliche Kommunikation«
Bern: Verlag Hans Huber, 1969, 9. unveränderte Auflage 1996

Sontag, Susan: »Über Fotografie« Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1980, 18. Auflage 2009

Stemmrich, Gregor (Hrsg.): »Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews«
Dresden: Verlag der Kunst, 1997, 2. Auflage 2008 (ersch. bei Philo Fine Arts)

Walter, Christine: »Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie«
Weimar: VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2002

Vogel, Fritz Franz: »The Cindy Shermans: Inszenierte Identitäten: Fotogeschichten von 1840 bis 2005«
Köln: Böhlau Verlag, 2006. Begleitend: <http://stagedphotography.ch>, 2006, Stand 06.04.2009

Stiegler, Bernd: »Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern«
Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006

Lauter, Rolf (Hrsg.): »Jeff Wall: Figures and Places« München: Prestel Verlag, 2001

Sherman, Cindy: »Untitled Film Stills« München: Schirmer/Mosel Verlag, 2003

Wells, Walter (Hrsg.): »Silent Theater: The Art of Edward Hopper« London: Phaidon Press Limited, 2007

Olaf, Erwin: »Silver« Amsterdam/Groningen: Erwin Olaf BV, 2003, 2. Auflage 2005

Berg, Stephan (Hrsg.): »Gregory Crewdson: 1985-2005« Ostfildern: Hatje Cantz, 2005, 2. Ausgabe 2007

Foster, Alasdair (Hrsg.): »Photographs by Erwin Olaf« New York: Aperture Foundation, 2008

Banks, Russel (Hrsg.): »Gregory Crewdson: Beneath the Roses, Werke 2003-2007« Ostfildern: Hatje Cantz, 2008

／Impressum／Copyright information

Papier／Paper: Profisilk matt 200 g／m²

Schrift／Principle typeface: Replica Light & Regular

Buchbinderei／Binder: Manufaktur Lappe, Düsseldorf

Gesamtherstellung／Printed by: Orange Office, Düsseldorf

Lektorat Englisch／English proofreaders: Marco Arment, Jared Nichols

© 2009 Mareen Fischinger, Düsseldorf, Germany

<http://mareenfischinger.com>

Projektseite mit Text, Foto und Video／Project website with text, photo and video:

<http://mareenfischinger.com/moment>

Konzeption und Entwicklung von Kommunikationsmedien zum Thema »Moment«

Entstanden als Diplomarbeit im Fach

Kommunikationsdesign, Fachbereich Design,

an der Fachhochschule Düsseldorf bei

Prof. Uwe J. Reinhardt (Fachhochschule Düsseldorf)

Prof. Jörg Winde (Fachhochschule Dortmund)

Concept and design of communication media on »Moment«

Accrued as diploma project in Visual Communication at the Department of Design,

University of Applied Sciences Düsseldorf

Project supervisors:

Prof. Uwe J. Reinhardt (University of Applied Sciences Düsseldorf)

Prof. Jörg Winde (University of Applied Sciences Dortmund)

Mit großzügiger Unterstützung von／With generous support of:

Calumet Düsseldorf, seen.by, 711 rent Düsseldorf, bron imaging GmbH, Yupo

