

Aus:

LARS SPENGLER

Bilder des Privaten

Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst

Mai 2011, 358 Seiten, kart., zahlr. Abb., 33,80 €, ISBN 978-3-8376-1778-8

Der private Raum ist seit den 1980er Jahren wieder ein zentrales Bezugsfeld in der Kunst. Es sind zuvorderst Fotografien, über die reale oder fiktive Wohnräume dargestellt und das ambivalente Verhältnis des (post-)modernen Subjekts zu sich und zur Welt verhandelt werden.

In diesem Buch untersucht Lars Spengler erstmals umfassend das thematische Spektrum fotografischer Interieurs in der Gegenwartskunst. Zahlreiche Bilder von Künstlern wie Nan Goldin, Miriam Bäckström, Thomas Struth oder Gregory Crewdson werden exemplarisch analysiert und in kulturellen Kontexten reflektiert. Eine innovative Studie, die kunst- und fotohistorische Betrachtungen mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen verbindet.

Lars Spengler (Dr. phil.) ist freier Autor und Kurator. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Bildende Kunst und Kunstwissenschaft an der Universität Hildesheim.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1778/ts1778.php

Inhalt

Einleitung | 7

- 1 Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst | 7
- 2 Die kulturwissenschaftliche Perspektive der Studie | 12
- 3 Aufbau der Untersuchung und Struktur der Abhandlung | 15
- 4 Stand bisheriger Forschungen und Reflexionen | 24
- 5 Quellenlage | 35

1 Psychische Innenräume | 37

- 1.1 Geschützte Selbstreflexion | 39
- 1.2 Räume der Melancholie | 46
- 1.3 Öffnungen zur Außenwelt | 52
- 1.4 Introspektionen des Subjekts | 56

2 Räume der Kindheit und Adoleszenz | 59

- 2.1 Räume eigener Erfahrung | 63
- 2.2 Familiäre Konfliktträume | 69
- 2.3 Soziokulturelle Orientierung | 71
- 2.4 Emanzipation vom Elternhaus | 90
- 2.5 Sozialisierung im Privaten | 92

3 Familiäre Räume | 95

- 3.1 Familiäre Ordnung im (Bild-)Raum | 98
- 3.2 Bedrohung des familiären Raums | 108
- 3.3 Hausgemeinschaft (er-)leben | 115

4 Räume der Repräsentation | 117

- 4.1 Kritik repräsentativer (Bild-)Räume | 120
- 4.2 Historische Geltungsansprüche | 127
- 4.3 Distinktionen über Räume | 133

5 Geschlechterverhältnisse im Raum | 135

- 5.1 Geschlechterordnung im (Bild-)Raum | 136
- 5.2 Interferenzen zwischen Arbeits- und Wohnwelten | 142
- 5.3 Geschlechtsspezifische Hierarchisierungen | 153

6 Die Räume der ‚Anderen‘	157
6.1 Vereinnahmung des ‚Anderen‘	158
6.2 Selbstentwurf im Schutz des Privaten	168
6.3 Vertrautes in fremden Räumen	177
6.4 Das Eigene behaupten	186
7 Sehnsuchtsorte und Krisenräume	189
7.1 Sehnsüchte im (krisenhaften) Alltag	190
7.2 Räume verhinderter Intimität	207
7.3 Krisen im privaten Idyll	227
7.4 Der unheimliche Raum	252
7.5 (De-)Konstruktionen des Heims	263
8 Räume der Erinnerung	265
8.1 Individuelle Erinnerungsräume	268
8.2 Raum als ‚kulturelles Gedächtnis‘	296
8.3 Vergegenwärtigungen von Herkunft	309
Schlussbetrachtungen	311
1 Das Interieur als Fotografie	311
2 Themen und Motive des fotografischen Interieurs	314
3 Raumfragen in der Gegenwartskultur	317
4 Gattungen in der Kunst der Gegenwart	321
5 Bilanz der kulturwissenschaftlichen Betrachtung	323
Bildnachweis	325
Literaturverzeichnis	327

Einleitung

1 DAS FOTOGRAFISCHE INTERIEUR IN DER GEGENWARTSKUNST

Fotografien privater Räume, die im kunstgeschichtlichen Sinne als Interieurs bezeichnet werden können, sind seit Anfang der 1980er Jahre im westlichen ‚Kunstbetrieb‘¹ auffallend präsent. Die traditionell enge Bindung von Interieurs an „die Welt des Alltäglichen und Privaten, des Gegenständlichen und Zuständlichen“² wird in fotografischen Raumbildern noch durch die besondere Nähe des Mediums zur Wirklichkeit gesteigert. Gemäß der klassischen Aufgabenteilung zwischen den Bildgattungen markiert auch das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst den Ort, an dem der Einzelne³ sich selbst und der Welt

-
- 1 Der Begriff ‚Kunstbetrieb‘ bezeichnet hier das gesamte Feld der Produktion, Vermittlung, Vermarktung und Rezeption von Kunst und soll nicht zuerst ökonomische Strukturen in diesen Bereichen betonen oder implizit kritisieren.
 - 2 Kemp, Wolfgang: „Beziehungsspiel. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs“. In: Schulze, Sabine (Hg.): *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Städelisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a.M., 24.09.1998-10.01.1999). Ostfildern: Hatje Cantz 1998, S. 17-29: 17.
 - 3 Der Autor ist sich der Bedeutung von Sprache für die (Re-)Produktion von Geschlechterdifferenzen und -hierarchien bewusst. Zugunsten der besseren Lesbarkeit verzichtet er in der folgenden Abhandlung aber darauf, immer auszuweisen, dass sich Personenbezeichnungen im generischen Maskuli-

begegnet.⁴ In großer Vielfalt reflektieren die fotografischen Einzelbilder und Bildserien den privaten Raum als alltäglichen Lebensbereich und als kulturelles Vorstellungsbild, als Metapher für die psychische Innenwelt der Bewohner oder als Medium der Erinnerung. Sie thematisieren die soziokulturelle Strukturierung des Heims durch Familie, Geschlecht oder Lebensstil und fokussieren auf Erfahrungen, Vorstellungen und Repräsentationen von Geborgenheit und Entfremdung, Sehnsucht und Krise, Schutz und Bedrohung im häuslichen Bereich.

Im Zentrum der vorliegenden Abhandlung steht die kunstwissenschaftliche Analyse fotografischer Interieurs in der Gegenwartskunst in Hinblick auf die verhandelten Themen, die formal-ästhetischen Eigenheiten und die fotografische Verfasstheit der Bilder. Ziel der Untersuchung ist es zu klären, welche Bedeutungen privaten Räumen beigemessen werden, die das moderne Subjekt in einzigartiger Weise prägen und die es zugleich selbst hervorbringt. Dabei wird gefragt, was die Interieurs über den Selbst- und Weltentwurf des Menschen sowie die soziokulturellen Bedingungen seiner Existenz in einer Epoche vermitteln, die sich eher über (heterogene) Raumbezüge als über einen zeitlichen Fortschritt erfährt.⁵ Ermittelt wird, inwiefern die Fotografien ein aktuelles Raumverständnis spiegeln, demzufolge Räume nicht mehr als absolut, substanzuell und kontinuierlich, sondern als relational, so-

num meistens auch auf weibliche Personen (die Einzelne, die Künstlerin, die Bewohnerin) beziehen.

- 4 Vgl. Söntgen, Beate: „*Interieur – Das kritische Potential der Gegenwartskunst*“. In: Diers, Michael / Kudielka, Robert / Lammert, Angela / Mattenkrott, Gert (Hg.): *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künstten der Gegenwart* (Dokumentation des gleichnamigen Symposiums, Akademie der Künste Berlin, 17.-20.11.2004). Nürnberg: Verl. für Moderne Kunst 2004, S. 363-375: 363.
- 5 Vgl. Foucault, Michel: „*Andere Räume*“ (Vortrag 1967, publiziert 1984). In: Moravánszky, Ákos (Hg.): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*. Wien: Springer 2003, S. 549-556: 549; Ott, Michaela: „*Raum*“. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Stuttgart: Metzler 2003, S. 113-149: 115.

zial konstituiert und unbeständig begriffen werden.⁶ Ferner gilt es, die Bilder im Kontext gesellschaftlicher Prozesse zu reflektieren, die unmittelbar mit Raumfragen verbunden sind, wie dem Rückzug ins Private,⁷ der Pluralisierung von Lebensstilen⁸ und der Entgrenzung von privaten und öffentlichen Räumen⁹.

In der Kunstgeschichte bezeichnet der Begriff Interieur nicht den architektonischen Innenraum, sondern dessen (bildliche) Darstellung im Sinne der gleichnamigen Gattung. Als Subkategorie der Genremalerei zeigen Interieurs ebenfalls privates Leben, im Unterschied zu dieser allerdings „unter den Bedingungen des Innenräumlichen“¹⁰. Aus gattungstheoretischer Perspektive konstatiert Wolfgang Kemp, dass die Bildprogramme Milieuschilderung, Stillleben und Porträt zwar am Ausdruckspotenzial des Räumlichen partizipieren können, in ihrer Betonung des typischen Geschehens, der Objektwelt und des Subjekts aber grundsätzlich andere Schwerpunkte setzen.¹¹ In diesem Sinne konzentriert sich die vorliegende Abhandlung auf Fotografien, deren Sujets vom ‚Innenräumlichen‘ dominiert werden.

Das Ordnen von Kunstwerken nach der Kategorie Gattung fußt auf der kunstgeschichtlichen Aufgliederung der Welt der Immanenz in die Verhältnisse des Menschen zur Geschichte, zum alltäglichen Leben, zur Natur, zur Objektwelt und zu sich selbst. Kemp hat auf das strukturelle Problem hingewiesen, dass die Kunstpraxis sich gerade nicht durch das Ziehen von Grenzen, sondern durch das Stiften von Zusam-

6 Vgl. Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 44ff und Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 263ff.

7 Vgl. Rössler, Beate: *Der Wert des Privaten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001 oder Schmidt-Lauber, Brigitta: *Gemütlichkeit. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung*. Frankfurt a.M.: Campus 2003.

8 Vgl. z.B. Hradil, Stefan: *Soziale Ungleichheit in Deutschland*. Wiesbaden: Verl. für Sozialwissenschaften 2005 (Nachdruck der 8. Auflage 2001; Originalausgabe Bolte, Karl Martin / Kapper, Dieter / Neidhardt, Friedhelm: *Soziale Schichtung*. Opladen: Leske 1966), S. 437.

9 Vgl. Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a.M.: Fischer 1993 (erste dt. Ausgabe 1983; Originalausgabe *The fall of public man*, New York (NY): Knopf 1977).

10 Kemp 1998, S. 17.

11 Vgl. ebd.

menhängen auszeichne.¹² Demnach kann in einem Interieur auch gattungstheoretisch Ausgeschlossenes, wie z.B. die menschliche Beziehung zu sich selbst, zur Natur oder zur Geschichte, thematisiert werden. Die vorliegende Abhandlung folgt seiner Forderung, bei der Analyse einer Gattung immer auch „den historischen Stand der Vermittlung zwischen dem Ein- und Ausgegrenzten“¹³ zu berücksichtigen. Zudem wird in Anlehnung an die kritischen Anmerkungen von Norman Bryson davon ausgegangen, dass sich Gattungen und ihre Grenzen mit jedem Neuzugang verändern.¹⁴ Demzufolge muss die Gattung als zeitabhängiges Diskursphänomen verstanden werden, das neben der Kunstspraxis auch von der Kunstspraxis geprägt wird, die Werke in Anlehnung an bestehende ‚Reihen‘¹⁵ hervorbringt. Es kann und soll im Folgenden also nicht darum gehen, einem dogmatischen Gattungsgriff zur Durchsetzung zu verhelfen. Zudem kann und soll die Entwicklungsgeschichte des Interieurs hier nur partiell fortgeschrieben werden, da der Rahmen dieser Forschungsarbeit eine Berücksichtigung von Darstellungen privater Räume in anderen Medien der Bildenden Kunst kaum erlaubt. Die Bezüge zu historischen Interieurs, die in den Bildbetrachtungen hergestellt werden, dienen vornehmlich dazu, gattungsspezifische Ausdrucksmittel zu benennen und die Tradition bestimmter Fragestellungen aufzuzeigen.

Die Revitalisierung von Bildgattungen in der Gegenwartskunst, die im Zuge der Moderne ihren hohen Stellenwert im Kunstbetrieb bereits verloren zu haben schienen,¹⁶ erfolgt zuvorderst über Fotografien.¹⁷

12 Vgl. ebd.

13 Ebd.

14 Vgl. Bryson, Norman: *Stillleben. Das Übersehene in der Malerei*. München: Fink 2003 (Originalausgabe *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books 1990), S. 10.

15 Den Begriff ‚Reihe‘ führt Bryson in seiner epochenübergreifenden Untersuchung zu Stillleben ein, um „Familienähnlichkeiten“ als verbindendes Element der Bilder gegenüber den „spezifischen Merkmalen“ einer Gattung zu behaupten, deren Existenz er anzweifelt (vgl. Bryson 2003 (1990), S. 10).

16 Vgl. z.B. Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München: Beck 1995, S. 22.

17 Vgl. Tietenberg, Annette: „Wiedersehen mit Alten Meistern. Zur Verwendung der Fotografie in der zeitgenössischen Kunst“. In: Heller, Heinz B. /

Die Isolation von fotografischen Interieurs im Rahmen dieser Studie ermöglicht die medienspezifische Untersuchung des Phänomens. Ausgegangen wird vom besonderen Ausdruckspotenzial der Fotografie mit ihren spezifischen Bezügen zur Wirklichkeit, die über ihre indexikalische Referentialität, ihre vielfältigen Gebrauchsweisen und ihre kulturelle Omnipräsenz bestehen. Wie kein anderes Medium erlauben Fotografien Künstlern, Räume zu dokumentieren, sich direkt auf alltägliche Raum- und Bilderfahrungen des Betrachters zu beziehen sowie über die raumzeitliche Ausschnitthaftigkeit und die Bildhaftigkeit des Mediums eine eigenständige Sicht zu formulieren.

Dabei ist der vermeintlich analogische Wirklichkeitsbezug nicht wesenhaft, sondern beruht auf einer tradierten gesellschaftlichen Annahme, die den Diskurs der Fotografie seit der öffentlichen Präsentation des Verfahrens begleitet.¹⁸ Einige Künstler nutzen diese Zuschreibung, die sowohl für distanziert beschreibende, scheinbar objektive wie für atmosphärisch angelegte, vermeintlich subjektive Fotografien gelten kann, und betonen die Wahrhaftigkeit und historische Beweiskraft ihrer Fotografie bisweilen noch über Bildtitel oder Textbeiträge. Zugleich zählt zu ihren künstlerischen Strategien, Zweifel am dokumentarischen Charakter ihrer Fotografien zu säen und das wirklichkeitskonstituierende Potenzial des Mediums zu thematisieren. Diese produktive Verunsicherung wird beispielsweise über Bildansichten eingeleitet, die sich nicht mit dem zentralperspektivischen Blick decken, oder über Raumkonstellationen, die für die Fotografie modifiziert wurden. Andere Künstler gehen andersherum vor, indem sie Räume alleinig für die Aufnahme konstruieren und inszenieren. Häufig beziehen sie sich dabei auf bereits existierende, mitunter in anderen Medien entworfene Bildwelten, um deren Inhalte, Konstitution und Funktionen zu befragen. Im Gegensatz zu Fotografien, die vornehmlich über ein Thema, ein spezifisches Milieu oder eine historische Situation

Kraus, Matthias / Meder, Thomas / Prümm, Karl / Winkler, Hartmut (Hg.): *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg: Schüren 2000, S. 151-167: 160.

18 Vgl. Krauss, Rosalind E.: „Die diskursiven Räume der Photographie“. In: dies.: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München: Fink 1998 (Originalausgabe *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula 1991), S. 40-58.

informieren,¹⁹ zeichnen sich die fotografischen Bilder, die im ‚Kunstbetrieb‘ rotieren und im Folgenden Gegenstand der Betrachtung sind, schließlich meist durch die Reflexion der eigenen medialen Bedingungen und die symbolische, überindividuelle Bedeutung der Motive aus.

2 DIE KULTURWISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVE DER STUDIE

Die fotografischen Interieurs in der Gegenwartskunst werden in dieser Abhandlung aus der Perspektive einer kulturwissenschaftlichen Kunstgeschichte betrachtet. Die Untersuchung beruft sich damit auf die Forschungspraxis Aby Warburgs und seine Prinzipien der Interdisziplinarität sowie des heterogenen Quellenkorpus. Im Sinne Warburgs gilt es, „neben Bild- und Wortquellen aller qualitativen Grade und medialer Formen, auch soziale Rituale, Lebensstile, habituelle Muster des Agierens und Objekte materieller Kultur“²⁰ bei der Bildbetrachtung zu berücksichtigen. In den folgenden Analysen werden daher ebenso kunst- und fotohistorische Referenzen, private Gebrauchsweisen der Fotografie oder populäre Horrorfilme und -romane in ihrer Bedeutung für Struktur, Genese und Rezeption der Fotografien reflektiert wie politische Konstellationen, spezifische Esskulturen, unterschiedliche Wohn-

-
- 19 Hierzu zählen Herlinde Koelbls (*1939) Aufnahmen von Deutschen in ihrem Wohnzimmer (*Herlinde Koelbl. Das deutsche Wohnzimmer*. Luzern / u.a.: Bucher 1980) und von Bewohnern verschiedener Metropolen in ihrem Schlafzimmer (*Herlinde Koelbl. Schlafzimmer. London, Berlin, Moskau, Rom, New York, Paris*. München: Knesebeck 2002), Martin Rosswogs (*1950) Interieurs traditioneller Wohnhäuser im ländlichen Europa (vgl. *Ländliche Innenräume. Photographien von Martin Rosswog* (anlässlich der Ausstellung „Ländliche Innenräume in Europa“, Bergisches Freilichtmuseum Lindlar, 28.04.-27.05.1996). München: Schirmer/Mosel 1996) oder die Bilder privater Räume von Robert Polidori (*1951) aus Havana (Culbert, Elizabeth (Hg.): *Robert Polidori. Havana*. Göttingen: Steidl 2001) und New Orleans nach der Flutkatastrophe (*Robert Polidori. After the Flood*. Göttingen: Steidl 2006).
- 20 Böhme, Hartmut: „Aby M. Warburg (1866-1929)“. In: Därmann, Iris / Jamme, Christoph (Hg.): *Kulturwissenschaften. Konzepte, Theorien, Autoren*. München: Fink 2007, S. 243-267: 249.

und Lebensstile sowie der kulturelle und soziale Stellenwert einzelner Einrichtungsgegenstände, wie z.B. von Tischen, Porzellanfiguren und Spiegeln. Der interdisziplinäre Ansatz der Untersuchung äußert sich darin, dass nicht nur auf Ergebnisse kunstgeschichtlicher Forschungen, beispielsweise zum Interieur bei Jan Vermeer van Delft,²¹ zu den Zimmerbildern des Biedermeier²² oder zu Privatheit als Thema künstlerischer Praxis in den 1970er Jahren,²³ rekuriert wird, sondern auch auf soziologische Studien zum privaten Wohnen,²⁴ auf Untersuchungen zur geschlechtsspezifischen Struktur privater Räume²⁵ oder auf kulturwissenschaftliche Abhandlungen zur Gedächtnisfunktion von Räumen und Dingen²⁶. Um die medialen Bedingungen der Interieurs bestimmen zu können, werden fototheoretische Arbeiten berücksichtigt, die das Medium als Stifter von Identität und Erinnerung²⁷ sowie in seiner Bedeutung für die Konstruktion des Anderen²⁸ thematisieren.

-
- 21 Z.B. Greub, Thierry: *Vermeer oder die Inszenierung der Imagination*. Petersberg: Imhof 2004.
- 22 Z.B. Schoch, Rainer: „Repräsentation und Innerlichkeit. Zur Bedeutung des Interieurs im 19. Jahrhundert“. In: *Mein blauer Salon. Zimmerbilder der Biedermeierzeit* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 11.05.-20.08.1995). Nürnberg: Verl. des Germanischen Nationalmuseums 1995, S. 11-16.
- 23 Z.B. Bismarck, Beatrice von: „Performing Home – Performing Art“. In: Schäfer, Julia (Hg.): *Trautes Heim* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, 07.09.2003-09.11.2003). Köln: König 2003, S. 3-67.
- 24 Z.B. Häußermann, Hartmut / Siebel, Walter: *Soziologie des Wohnens. Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens*. Weinheim / u.a.: Juventa 2000.
- 25 Z.B. Dörhöfer, Kerstin / Terlinden, Ulla: *Verortungen. Geschlechterverhältnisse und Raumstrukturen*. Basel / u.a.: Birkhäuser 1998.
- 26 Z.B. Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992.
- 27 Vgl. Busch, Bernd: „Das fotografische Gedächtnis“. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig: Reclam 1996, S. 186-204.
- 28 Vgl. Rosler, Martha: „Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie)“ (1981). In: Breitwieser, Sabine (Hg.): *Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt* (anlässlich der gleichnamigen Aus-

Die kulturelle Kontextualisierung der Kunstwerke dient der „Rekonstruktion konkreter historischer Situationen [...], in denen und für die bildnerische Leistungen erbracht werden“²⁹. Den Nachvollzug historischer und kultureller Lagen, die empirisch verifizierbar sind, hat Rainer Donandt als idealtypisches Erkenntnisinteresse kulturwissenschaftlich orientierter Kunstgeschichte ausgewiesen.³⁰ Angesichts der engen Verzahnungen der Gattung Interieur und des Mediums Fotografie mit konkreten Lebenswirklichkeiten ist gerade dieser kulturwissenschaftliche Ansatz geeignet, die fotografischen Interieurs als differenzierte und kritische Reflexionen zeitgenössischer Alltagserfahrungen, gegenwärtiger Subjektentwürfe und aktuellen Welterlebens zu verstehen.

Die Ausweisung zahlreicher Referenzen darf allerdings nicht über den Umstand hinwegtäuschen, dass sich Werke der Gegenwartskunst nicht auf eine verbindliche Symbolsprache beziehen (können), die Künstlern wie selbstverständlich die Kommunikation mit (bestimmten) zeitgenössischen Betrachtern ermöglicht. Der (post-)moderne Künstler hat sich mit der Fokussierung auf das (wahrnehmende) Subjekt und der Konstruktion eigenständiger, subjektiv kodierter (Bild-)Welten gerade in Abkehr von programmatischen und formalen Bildtraditionen etabliert. Die ikonografisch angelegten Analysen werden daher durch die Kontextualisierung des Einzelbildes oder der Serie im Gesamtwerk des jeweiligen Künstlers ergänzt, um so auch die individuelle Bild- und Zeichensprache nachvollziehen und die Interieurs angemessen deuten zu können. Zudem werden die Interieurs als Kunstwerke untersucht, die individuelle ästhetische Erfahrungen des Betrachters herausfordern. Erforderlich ist daher auch eine Berücksichtigung von rezeptionsästhetischen Aspekten, wie z.B. bildinternen Rezeptionsvorgaben³¹. Im Kontext dieser Untersuchung gilt es allerdings nicht, Sinn-

stellung, Generali Foundation Wien, 12.05.-08.08.1999 / u.a.). Köln: Kōnig 1999, S. 104-148.

29 Donandt, Rainer: „Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft und als Kulturwissenschaft“. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 199-203: 200.

30 Vgl. ebd.

31 Dazu zählen Figuren oder Dinge, die im Bild als Stellvertreter des Betrachters fungieren, die perspektivische Anlage des Bildes im Verhältnis zum Betracherraum, Mittel der Distanzierung sowie Leerstellen, die nach Be-

lichkeit und Sinngehalt der Bilder möglichst ausführlich und facettenreich darzustellen bzw. auszulegen, da primär interessiert, welche künstlerischen, kulturellen und sozialen Bedeutungen die Interieurs privaten (Bild-)Räumen beimessen.

3 AUFBAU DER UNTERSUCHUNG UND STRUKTUR DER ABHANDLUNG

Aus der Zeitgenossenschaft des Autors einer kunstwissenschaftlichen Analyse zum Gegenstand seiner Untersuchung resultieren immer spezifische Problemstellungen, die diese Studie zu bewältigen und produktiv zu wenden versucht. Drei der von Verena Krieger dargestellten Herausforderungen für eine ‚Historisierung der Gegenwart‘ sind für die vorliegende Abhandlung von besonderer Relevanz.³² So ist es schwierig, kulturelle Prozesse, die das Kunstwerk hervorbringen, zu erkennen und zu benennen, wenn diese noch nicht abgeschlossen sind. Zudem ermöglicht die eigene Teilhabe an der Gegenwartskultur zwar ein „ausgeprägtes Verständnis oder sogar Empathie für aktuelle Tendenzen“³³, allerdings besteht zugleich die Gefahr, das allzu Vertraute in der Analyse zu übergehen. Es gilt also, das paradoxe Verhältnis von unmittelbarer Nähe und professioneller Distanz in der Betrachtung zeitgenössischer Phänomene in Kunst und Kultur so auszugleichen, dass stets von beiden Perspektiven profitiert werden kann. Ferner erfordert der im Vergleich zu historischen Forschungen sehr große Umfang an verfügbaren Informationen zu Kunst und Kultur der Gegenwart eine strenge Systematisierung und Selektion relevanten Materials.

Der Gegenstandsbereich der Studie wurde über umfangreiche Recherchen in der zeitgenössischen Kunsliteratur erschlossen und über

stimmung durch den Rezipienten verlangen (vgl. Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin: Reimer 1992 (erw. Neuausgabe; Originalausgabe Köln: DuMont 1983)).

32 Vgl. Krieger, Verena: „Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte“. In: dies. (Hg.): *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*. Köln / u.a.: Böhlau 2008, S. 5-25.

33 A.a.O., S. 7.

exemplarische Analysen von repräsentativen Interieurs untersucht. Die Bestandsaufnahme erfolgte vor allem anhand der Durchsicht von führenden Zeitschriften, einschlägigen Anthologien und Begleitpublikationen maßgeblicher Ausstellungen, die in ihrer Gesamtheit einen Großteil des etablierten westlichen ‚Kunstbetriebs‘ der letzten 30 Jahre abbilden und als Akteure prägen.³⁴ Im Sinne einer deduktiven Ableitung von allgemeinen Kennzeichen der Gattung auf spezielle Bilder im Feld der Gegenwartskunst wurden relevante Werke identifiziert. Über eine vergleichende Betrachtung wurden die wesentlichen Themen und Mo-

34 Gesichtet wurden in unterschiedlichen Ländern verlegte Periodika zu Kunst und Fotografie, wie z.B. Artforum International (Denville (NJ): artforum), Flash art International (Mailand: Politi), Kunstforum International (Ruppichteroth: Kunstforum), Camera Austria (Graz: Camera Austria), Eikon (Wien: Eikon) und European Photography (Göttingen: European Photography). Auch die untersuchten Übersichtsdarstellungen repräsentieren heterogene Perspektiven und Gegenstandsbereiche, wie beispielsweise die von den Verlagen Phaidon und Taschen im Abstand von wenigen Jahren veröffentlichten Reihen *Cream* und *Art Now*, die von Karin Thomas (*Kunst in Deutschland seit 1945*. Köln: DuMont 2002) oder Susan Bright (*Art Photography Now*. London: Thames & Hudson 2005) angestellten Beitrachtungen sowie die von Lothar Romain und ab 2005 von Detlef Bluemler herausgegebene Textsammlung verschiedener Autoren zu Gegenwartskünstlern (*Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München: Zeit-Verl. (ab 03/2005; zuvor München: WB-Verl.) 1988ff (Losebl.-Ausg.)). Zu den zahlreichen Katalogen bedeutender Kunst- und Fotoausstellungen, die für die Bestandsaufnahme berücksichtigt wurden, zählen u.a. die Publikationen zur Documenta 7 bis 12, zu den jährlich veranstalteten Rencontres de la Photographie Arles und zu den Internationalen Foto-Triennalen Esslingen sowie Kataloge von Ausstellungen, wie *Metropolis* (Joachimides, Christos M. (Hg.): *Metropolis. Internationale Kunstausstellung* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Martin-Gropius-Bau Berlin, 20.04.-21.07.1991). Ostfildern: Ed. Cantz 1991), *Sensation (Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection)* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Royal Academy of Arts, 18.09.-28.12.1997). London: Thames & Hudson 1997) und *Click Doubleclick* (Weski, Thomas (Hg.): *Click Doubleclick. Das dokumentarische Moment* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Haus der Kunst, München, 08.02.-23.04.2006 / u.a.). Köln: König 2006).

tive der Fotografien herausgearbeitet sowie ein Bündel an Positionen und Bildern zusammengestellt, die für die inhaltlichen und formalen Merkmale der Gesamtheit der fotografischen Interieurs in der aktuellen Kunst stehen. Die Feinanalyse dieser repräsentativen Fotografien führt im induktiven Schluss zur genaueren Bestimmung von zentralen Themen, die in fotografischen Interieurs in der Kunst der Gegenwart verhandelt werden. Die vorliegende Abhandlung bildet diese letzte Phase der Untersuchung ab.

Diese Vorgehensweise ist mit der strukturellen Problematik behaftet, dass künstlerische Arbeiten zu komplex und einzigartig sind, als dass sie sich auf einzelne Aspekte reduzieren ließen oder andere Kunstwerke repräsentieren könnten. Um dennoch das heterogene Feld an fotografischen Interieurs in der Gegenwartskunst angemessen darstellen und annäherungsweise charakterisieren zu können, stehen immer die Werke im Mittelpunkt der Analysen und Schlussfolgerungen. Zudem wurde eine sehr große Anzahl an Bildern und Serien betrachtet, die ein breites Spektrum an unterschiedlichen Bildsprachen, Motiven und Inhalten, künstlerischen Strategien, Künstlerbiografien, kulturellen Einflüssen und Rezeptionen des ‚Kunstbetriebs‘ spiegelt.

Die Untersuchung bezieht sich auf den Teil der künstlerischen Praxis in der westlichen Welt, der wenigstens auf nationaler, aber meistens auch auf internationaler Ebene von der Kunstkritik und dem etablierten Ausstellungsbetrieb wahrgenommen wurde. Zu den ausgewählten Künstlern zählen solche, die wie Nan Goldin und Jeff Wall seit zwei Jahrzehnten intensiv rezipiert und als stilbildend bezeichnet werden, aber auch weniger bekannte, junge Künstler, die wie Daniela Rossell und Wiebke Loeper erst in den letzten Jahren an internationalen Themenausstellungen teilgenommen haben. Die biografischen und kulturellen Hintergründe der Künstler sind sehr unterschiedlich, über die Hälfte hat allerdings ihren Lebens- und Arbeitsmittelpunkt in Deutschland, den USA oder England. Die Künstler entstammen Geburtenjahrgängen zwischen 1945 und 1973, die Hälfte von ihnen wurde in den 1960er Jahren geboren. Fast alle haben an einer Kunsthochschule studiert. Die Interieurs sind zwischen Ende der 1970er und Anfang der 2000er Jahre entstanden, der Großteil wurde in den 1990er Jahren hergestellt. Im Werk einiger Künstler ist das Interieur als Einzelbild oder im Rahmen einer Serie einmalig, bei anderen hingegen handelt es sich um ein wiederkehrendes bzw. durchgängig bearbeitetes Sujet. Über die Hälfte der Künstler arbeitet in eigens betitelten Serien,

die als sinnstiftende Einheit berücksichtigt werden müssen; aber auch Bilder, die in der autonomen Form eines Fotobuchs veröffentlicht wurden, erfordern eine Beurteilung im Kontext vorangestellter und nachfolgender Fotografien. Bei der Auswahl der Interieurs wurde schließlich auch beachtet, dass die wesentlichen fotografischen Strategien und Stile der Zeit repräsentiert sind. Die Interieurs zeigen daher sowohl Inszenierungen von Personen in privaten Räumen als auch Räume, die nur für die Aufnahme konstruiert worden sind. Sie sind als dokumentarische Bilder oder als Live-Fotografien entstanden und wurden ebenso nüchtern beschreibend wie atmosphärisch suggestiv angelegt. Motivisch bringen die Interieurs schließlich private Räume zur Ansicht, die bisweilen auch Personen, Tiere, Dinge und Natur einhegen.

Die vorliegende Abhandlung ist nach den zentralen Themen gegliedert, die die fotografischen Interieurs in der Gegenwartskunst verhandeln. Diese inhaltlichen Fragestellungen werden jeweils aus exemplarisch analysierten Fotografien und Serien abgeleitet, wobei am Kapitelanfang meist auf die kunst- bzw. fotohistorische Tradition der jeweiligen Themen sowie gattungsspezifische Ausdrucksmittel verwiesen wird. Die Bestimmung der Bilder als Interieurs mit einem spezifischen thematischen Schwerpunkt schließt selbstverständlich andere Zugänge, Bedeutungen und Zusammenhänge nicht aus. Viele der ausgewählten Interieurs könnten im Rahmen dieser Untersuchung zur Veranschaulichung unterschiedlicher Aspekte angeführt werden. Um den Gegenstandsbereich annähernd repräsentativ abbilden zu können, werden aber möglichst viele verschiedene Interieurs berücksichtigt. Dennoch sollen auch Arbeitsschwerpunkte einzelner Künstler zu privaten Räumen angemessen abgebildet werden, so dass der Großteil der siebzehn zentralen Positionen nur einem der acht Themenkomplexe zugeordnet wurde, Bilder von Nan Goldin und Gregory Crewdson aus unterschiedlichen Serien (und Jahrzehnten) aber in verschiedenen Kapiteln angeführt werden.

Die Abfolge der Kapitelthemen und der dort aufgerufenen Interieurs markiert den gattungsspezifischen Blick auf die Verhältnisse des Menschen zu sich und zur Welt als ‚Zoom-out‘ durch Raum und Zeit. Die Darstellung der Forschungsergebnisse beginnt mit der Naheinstellung des Interieurs auf die Innenwelt des (Wohn-)Subjekts. Sie wechselt zur Totalen, um die sozialen und kulturellen Bedingungen seiner Existenz, die sich im Privaten abzeichnen, erfassen zu können. Die Ausführungen schließen mit der Vergegenwärtigung vergangener

Raumnutzungen durch das Interieur, die auf die zeitliche Orientierung des Subjekts in der Welt verweist.

Im ersten Kapitel „Psychische Innenräume“ werden Interieurs betrachtet, die Figuren und Personen in innerer Einkehr zeigen.³⁵ Der private Raum figuriert in diesen Bildern als Ort geschützter Selbstbeobachtung; er bietet der Selbstreflexion lebensweltliche Bezugspunkte und erscheint gleichsam als Metapher für die psychische Innenwelt. Diese Bestimmung wird zum einen aus der Analyse einiger Fotografien aus Goldins Fotobuch *The ballad of sexual dependency*³⁶ abgeleitet, wobei hier insbesondere das aus kunstgeschichtlicher, semiotischer und psychoanalytischer Perspektive untersuchte (Bild-)Motiv des Spiegels interessiert.³⁷ Als Beleg dienen zum anderen Interieurs aus der Serie *EARLY WORK* (1986-1988) von Crewdson, in deren Zentrum weibliche, introspektiv konzipierte Bildfiguren stehen. In der Analyse werden die Bilder in Beziehung gesetzt zu künstlerischen, psychologischen und philosophischen Konzepten von Melancholie.³⁸ Öffnungen zur Außenwelt markiert eine fotografische Bildinszenierung von Teresa Hubbard / Alexander Birchler aus der Serie *STRIPPING* (1998), bei der vor allem filmische Anleihen berücksichtigt werden.³⁹ Wie in allen Kapiteln werden jeweils im letzten Unterkapitel die Ergebnisse der vorangegangenen Analysen zusammenfassend dargestellt.⁴⁰

Auf diesen Einstieg zu Introspektionen des Subjekts folgt die Beschäftigung mit Interieurs, in denen der Mensch in seinem Verhältnis zu sozialen und kulturellen Umräumen reflektiert wird, die die private Sphäre durchwirken.⁴¹ Die Charakterisierung der Beziehungen zwischen Subjekt und Raum changiert hier zwischen Identifikation, Widerstand und Emanzipation. In vielen dieser Fotografien repräsentiert der private Raum soziokulturelle Ordnungssysteme, wie Familie, Le-

35 Vgl. Kap. 1.

36 Nan Goldin. *The ballad of sexual dependency*. Aperture: New York (NY) 1986 (dt. Ausgabe Nan Goldin. *Die Ballade von der sexuellen Abhängigkeit*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1987).

37 Vgl. Kap. 1.1.

38 Vgl. Kap. 1.2.

39 Vgl. Kap. 1.3.

40 Vgl. Kap. 1.4.

41 Vgl. Kap. 2 - Kap. 6.

bensstil und Geschlecht; in anderen steht er für gelebte Abweichungen von vorherrschenden Werten und Normen.

Um die zentrale Bedeutung des privaten Raums für die Identitätskonstruktion des Subjekts zu betonen, werden im Kapitel „Räume der Kindheit und Adoleszenz“ zunächst Interieurs von Gregory Crewdson, Sarah Jones, Daniela Rossell und Teresa Hubbard / Alexander Birchler untersucht, die die sozialisierende Wirkung des sozialen, kulturellen und materiellen Nahraums thematisieren.⁴² Die Bilder operieren mit der Figur des Heranwachsenden und dessen vordringlichem Bedürfnis, sich in der Welt sozial und kulturell zu orientieren. Die durchweg inszenierten Fotografien stammen bei Crewdson aus mehreren Serien,⁴³ bei Jones aus der Serie MULBERRY LODGE / FRANCIS PLACE (1996-1999), bei Rossell aus der Serie THIRD WORLD BLONDES HAVE MORE MONEY (1994-2001)⁴⁴ und bei Hubbard/Birchler aus der Serie STRIPPING (1998)⁴⁵. Die Untersuchung in dem Kapitel rekurriert auf Erkenntnisse aus der Soziologie zur Lebensphase Jugend, aus der Länderkunde zur Geschichte und Kultur Mexikos sowie aus den Kulturwissenschaften zur populären Kultur.

In die Thematisierung des Interieurs als bildnerische Reflexion für „Familiäre Räume“ wurden sowohl kulturgeschichtliche Untersuchungen zur Sozialform Familie einbezogen als auch Betrachtungen zur kulturellen Funktion von Familienfotografien.⁴⁶ Ferner galt es, Bezüge zum US-amerikanischen Mythos vom suburbanen Heim und dessen (De-)Konstruktion im populären Film zu eruieren. Exemplarisch untersucht werden in diesem Kapitel Fotografien von Familien, die für Thomas Struth im privaten Raum posiert haben,⁴⁷ sowie narrative Familienszenen aus verschiedenen Serien von Gregory Crewdson.⁴⁸

Im Kapitel „Räume der Repräsentation“ wird vorab herausgearbeitet, dass sich die kulturelle Zuschreibung, nach der private (Bild-)Räume die Individualität ihrer Bewohner, deren Lebensstil und gesellschaftlichen Status repräsentieren, u.a. im traditionellen Bildprogramm

42 Vgl. Kap. 2.

43 Vgl. Kap. 2.1 und Kap. 2.2.

44 Vgl. Kap. 2.3.

45 Vgl. Kap. 2.4.

46 Vgl. Kap. 3.

47 Vgl. Kap. 3.1.

48 Vgl. Kap. 3.2.

des ‚Interior Portrait‘ ablesen lässt.⁴⁹ Für die kritische Inblicknahme elitärer Selbstdarstellung über den privaten Raum stehen sowohl Bilder, die Tina Barney in ihrem Fotobuch *Theater of Manners*⁵⁰ veröffentlicht hat, als auch Fotografien von Patrick Faigenbaum, die zwischen 1983 und 1991 im Rahmen dreier Serien entstanden sind. Während Barneys Bilder den gehobenen Wohnstil ihrer Familie und Freunde an der US-amerikanischen Ostküste markieren,⁵¹ beziehen sich Faigenbaums Fotografien⁵² auf historische Palazzi der italienischen Aristokratie.

In dem Kapitel „Geschlechterverhältnisse im Raum“⁵³ wird die Dichotomie in einen privaten weiblichen und in einen öffentlichen männlichen Raum aus der Perspektive der Kulturgeschichte, der Soziologie und der Geschlechterforschung hergeleitet.⁵⁴ Die Diskurse bilden den Hintergrund für die Analyse der Serie FEMALE POWER STATIONS: QUEEN BEES (1996-2000), mit der Jacqueline Hassink die geschlechtspezifische Struktur von Arbeits- und Wohnwelten thematisiert.⁵⁵ Ihre dokumentarisch konzipierte Arbeit wird dabei auch in den Zusammenhang mit Kunstwerken aus der Romantik und den 1970er Jahren gestellt, die etablierte Vorstellungen von der geschlechtsspezifischen Rollenverteilung im Privaten reproduziert bzw. kritisch kommentiert haben. Angesichts der grundlegenden Strukturierung privater Räume durch die Kategorie Geschlecht wird dieser Aspekt in vielen Bildanalysen auch in anderen Kapiteln berücksichtigt.

Im Kapitel „Die Räume der ‚Anderen‘“⁵⁶ wird zunächst die fotografische Konstituierung und Stabilisierung der Kategorien des Eigenen und des Fremden anhand von Bildern problematisiert, die nachhaltig wirksame Fotografen wie Jacob August Riis, Walker Evans und Diane Arbus vom privaten Leben und Wohnen am ‚Rand der Gesell-

49 Vgl. Kap. 4.

50 Tina Barney. *Fotografien. Von Familie, Sitte und Form*. Zürich / u.a.: Salto 1997 (engl. Titel *Theater of Manners*).

51 Vgl. Kap. 4.1.

52 Vgl. Kap. 4.2.

53 Kap. 5.

54 Vgl. Kap. 5.1.

55 Vgl. Kap. 5.2.

56 Kap. 6.

schaft‘ vorgelegt haben.⁵⁷ Gegen deren hegemoniale Blicke wenden sich Künstler wie Nan Goldin und Tom Hunter, indem sie in ihren Interieurs alternative Lebens- und Wohnkonzepte aus der Perspektive von ‚beobachtenden Teilnehmern‘ zeigen. In diesem Themenfeld interessieren vor allem Goldins Interieurs mit Drag Queens, die sie in dem Fotobuch *Die Andere Seite*⁵⁸ vorgestellt hat,⁵⁹ und Hunters inszenierte Bilder aus der Serie PERSONS UNKNOWN (1997)⁶⁰ mit ihren Bezügen zu Interieurs von Jan Vermeer van Delft.

Auf die Kapitel zu soziokulturellen Räumen folgen im Kapitel „Sehnsuchtsorte und Krisenräume“ Analysen von fotografischen Interieurs, die existenzielle Erfahrung von Ambivalenz über private Räume spiegeln.⁶¹ Diese Bilder entwerfen das Häusliche in der Dialektik von Glücksversprechen und Krisenlage, Intimität und Entfremdung, Geborgenheit und Bedrohung. Da Jörg Sasse in den dokumentarischen Fotografien der Serie PRIVATE RÄUME (1983-1994) und Richard Billingham in den Live-Fotografien des Fotobuchs *Ray's a laugh*⁶² auf Sehnsuchtsmotive als Teil der Wohnungseinrichtung fokussieren, wird im ersten Unterkapitel der Wohnstil als Produkt soziokultureller Prägung und individuellen Ausdrucks soziologisch bestimmt.⁶³ Im zweiten Unterkapitel gilt es, Intimität als Zustand zu kennzeichnen, der eng mit dem privaten Raum verbunden ist.⁶⁴ Als Bildbeispiele für die Beschäftigung mit intimer Nähe im Privaten werden hier Fotografien aus Bade- und Schlafzimmern angeführt, in denen Goldin die prekäre Dreiecksbeziehung zwischen sich, den fotografierten Freunden und dem Betrachter verhandelt. Larry Sultan hingegen reflektiert in seinen Bildern von alltäglichen Wohnräumen, in denen Pornofilme gedreht werden, häusliche und körperliche Intimität zwischen suburbaner Idyl-

57 Vgl. Kap. 6.1.

58 Nan Goldin. *Die Andere Seite 1972-1992* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, DAAD Galerie Berlin, 08.09.-04.10.1992). Zürich / u.a.: Scalo / Parkett 1992.

59 Vgl. Kap. 6.2.

60 Vgl. Kap. 6.3.

61 Vgl. Kap. 7.

62 Richard Billingham. *Ray's a laugh*. Zürich / u.a.: Scalo 2000 (2. Auflage; Originalausgabe 1996; dt. Titel: *Ray is 'n Witz*).

63 Vgl. Kap. 7.1.

64 Vgl. Kap. 7.2.

le und sexueller Phantasie bzw. kommerzialisiertem Voyeurismus.⁶⁵ Dass die Schutzfunktion des privaten Raums in Interieurs auch grundlegend zur Disposition gestellt wird, belegen im anschließenden Unterkapitel Fotografien von Richard Billingham, Nan Goldin, Gregory Crewdson und Jeff Wall.⁶⁶ Die Räume rahmen hier nicht nur soziale Erfahrungen von Entfremdung, Einsamkeit und Gewalt, sondern sie werden in den Bildern selbst als krisenhaft dargestellt, da sie keine Intimität, keine Orientierung und keine Geborgenheit (mehr) bieten. So wie die Analyse der Bilder von Crewdson, insbesondere aus der Serie DREAMHOUSE (2002), die nähere Beschäftigung mit US-amerikanischen Filmen erfordert, muss Walls Interieur *The Destroyed Room* (1978) im Spiegel des Historiengeschehens *La Mort de Sardanapale* (1827) von Eugène Delacroix betrachtet werden. Die Bezüge von Crewdson zu Filmen, aber auch zur populären Horrorliteratur, werden im vierten Unterkapitel in Hinblick auf Motive des Unheimlichen ausführlicher spezifiziert.⁶⁷ Die enge Verzahnung des Heims mit dem Unheimlichen lässt sich über entsprechende Einlassungen von Sigmund Freud aufzeigen. Während der unheimliche Charakter vieler Bilder von Crewdson auf unterdrückte Affekte und Animismus verweist, beziehen andere ihre (narrative) Spannung aus der Präsenz von deplatzierter Natur im Innenraum. Schließlich werden literatur- und kunstgeschichtliche Untersuchungen konsultiert, um das von Crewdson zitierte Motiv einer im Wasser treibenden Frau auslegen zu können.

Im abschließenden Kapitel „Räume der Erinnerung“ werden Interieurs betrachtet, die die zeitliche Orientierung des Subjekts in der Welt thematisieren.⁶⁸ Sie reflektieren den privaten Raum als Medium einer individuellen Erinnerung oder als Akteur in der Ausbildung eines ‚kollektiven Gedächtnisses‘. Zimmerbilder des Biedermeier dienen hier der kunstgeschichtlichen Kontextualisierung der memorialen Funktion von privaten (Bild-)Räumen. Kulturwissenschaftliche Diskurse zur Konstitution und kulturellen Bedeutung von Erinnerungsräumen werden ebenso eingebunden wie fototheoretische Betrachtungen. Fragen nach dem Potenzial von Räumen, Dingen und Fotografien Bewohner zu vergegenwärtigen, stellt Miriam Bäckström in der do-

65 Larry Sultan. *The Valley*. Zürich / u.a.: Scalo 2004.

66 Vgl. Kap. 7.3.

67 Vgl. Kap. 7.4.

68 Vgl. Kap. 8.

kumentarischen Serie *ESTATE OF A DECEASED PERSON* (1992-1996).⁶⁹ Laurenz Berges' atmosphärische Fotografien von bereits ausgeräumten Zimmern, die er in dem Fotobuch *Etzweiler*⁷⁰ zusammengefasst hat, stehen für Interieurs, die mit Leerstellen an die Imagination der Betrachter appellieren. Zudem wird in diesem ersten Unterkapitel das Fotobuch *Moll 31*⁷¹ von Wiebke Loepert angeführt, um daran die bildnerische Reflexion der Verschränkung einer individuellen mit einer kollektiven Erinnerung zu diskutieren, deren Auslöser der private (Bild-)Raum ist. Andere Interieurs thematisieren die Entstehung eines „kulturellen Gedächtnisses“ und die institutionelle Stabilisierung eines Geschichtsbildes mittels Raumdarstellungen in Filmen und Museen, wie über die Serien *MUSEUMS, COLLECTIONS AND RECONSTRUCTIONS* (1998-1999) und *SET CONSTRUCTIONS* (1995-2000) von Bäckström im zweiten Unterkapitel veranschaulicht wird.⁷²

4 STAND BISHERIGER FORSCHUNGEN UND REFLEXIONEN

Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst stand bisher nicht im Zentrum kunst- oder kulturwissenschaftlicher Forschung, gleiches gilt im Übrigen für Fotografien privater Räume in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Im Ausstellungsbetrieb haben lediglich vereinzelte Präsentationen zu dem Gegenstandsbereich stattgefunden. So wurde am Museum of Modern Art in New York bereits Anfang der 1990er Jahre konstatiert, dass die fotografische Exploration des häuslichen Lebens ein kohärentes Phänomen in der Kunst der Gegenwart sei.⁷³ In der umfangreichen Ausstellung „*Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*“ (1991) stellte man Fotoarbeiten von 63 US-ameri-

69 Vgl. Kap. 8.1.

70 Laurenz Berges. *Etzweiler*. München: Schirmer/Mosel 2005.

71 Wiebke Loepert. *Moll 31*. Berlin / u.a.: Ed. Heckenauer 2005 (Originalausgabe als Künstlerbuch 1995).

72 Vgl. Kap. 8.2.

73 Vgl. Galassi, Peter: „Introduction“. In: *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort. Contemporary American Photographs* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Museum of Modern Art, New York, 26.09.-31.12. 1991). New York (NY): Abrams 1991, S. 6-25: 6.

kanischen Fotografen vor, die sich in den 1980er Jahren mit dem Thema Häuslichkeit auseinandergesetzt hatten. Peter Galassi, der die Ausstellung kuratiert hat, grenzt die Bilder gegen die Fotografien ab, die zwischen den 1950er und 1970er Jahren ihr Sujet im öffentlichen Raum gefunden hatten und vorwiegend sozialkritisch ausgerichtet waren. Der jüngeren Generation bot der häusliche Bereich Themen und Ausdrucksmöglichkeiten, die bis dahin kaum jemand bearbeitet hatte. Dazu zählt Galassi eine Bildsprache, die an Knipserfotografie angelehnt ist, und Sujets, die nicht auf das glückliche Heim, sondern auf die dunklen Seiten und den Stress des häuslichen Lebens verweisen, wie er an Bildern von Tina Barney⁷⁴, Larry Sultan⁷⁵, Gregory Crewdson⁷⁶ und Nan Goldin⁷⁷ erläutert. Im Laufe der 1990er Jahre haben sich neben Barney und Sultan insbesondere Crewdson und Goldin weiter intensiv auf private Räume bezogen, so dass sie mit ihren unterschiedlichen Serien von Interieurs in der vorliegenden Studie eine zentrale Position einnehmen.

Die Konjunktur künstlerischer Fotografien von Innenräumen in den 1990er Jahren war einige Jahre später auch im deutschsprachigen Raum Anlass für eine größere Ausstellung. Über die Kombination von Innenansichten mit Bildern von Außenräumen wurde mit „Insight Out“ (1999) im Kunstraum Innsbruck die These vertreten, dass beide Sujets, das Interieur und das Landschaftsbild, ein phänomenologisches Interesse an der Schilderung der äußeren Realität von Räumen verbänden.⁷⁸ Das fotografische Interieur stehe für konkrete soziokulturelle Bezüge, während im fotografischen Landschaftsbild vornehmlich kulturelle Vorstellungen von Natur angesprochen würden, führt Barbara Hofmann in ihrem Katalogbeitrag aus.⁷⁹ Der Großteil der vorgestellten Fotografien von Innenräumen bezieht sich allerdings nicht auf private,

74 Z.B. *Sheila and Moya*, 1987.

75 Fotografien aus der Serie PICTURES FROM HOME (1983-1991).

76 Fotografien aus der Serie NATURAL WONDER (1992-1997).

77 Z.B. *Nan and Brian in Bed*, New York City, 1983.

78 Vgl. Hofmann, Barbara: „Insight Out. Landschaft und Interieur als Themen zeitgenössischer Photographie“. In: dies. (Hg.): *Insight Out. Landschaft und Interieur als Themen zeitgenössischer Photographie* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Kunstraum Innsbruck, 20.02.-08.05.1999 / u.a.). Zürich / u.a.: Ed. Stemmle 1999, S. 9-18: 9.

79 Vgl. a.a.O., S. 12.

sondern auf öffentlich genutzte Räume. Die Serie SET CONSTRUCTIONS (1995-2000) von Miriam Bäckström, die private Räume zeigt und in der folgenden Abhandlung näher analysiert wird, nimmt in Ausstellung und Katalog daher eine Außenseiterposition ein.

Auch im Rahmen der wissenschaftlichen Forschung zur Fotografie in der Gegenwartskunst findet das Interieur nur wenig Beachtung. Fotografien von privaten Räumen werden insbesondere in Studien zu einzelnen, prominenten Werken beleuchtet, allerdings meistens nicht aus gattungsspezifischer Perspektive. So widmet sich Peter Kruska in seinen Betrachtungen zur Fotografie von Nan Goldin und von fünf weiteren zeitgenössischen Künstlern den subjektiven Anteilen in deren vermeintlich dokumentarischen Bildmodi. Für die vorliegende Abhandlung ist vor allem Kruskas Befund bedeutsam, demzufolge die Erwartung an die Objektivität von Goldins Fotografie stets von der ausgestellten Subjektivität ihres Blicks durchkreuzt wird. Letztlich würden alle sechs Künstler nicht nur ein Bild bestimmter Milieus entwerfen, sondern zugleich immer auch die „künstliche Natur von Repräsentationen“⁸⁰ reflektieren. Von seinen Einzelanalysen zu Innenraumbildern kann nur teilweise profitiert werden, da sich nur wenige auf private Räume, andere hingegen auf Hotelzimmer und Arbeitsräume mit ihren jeweils spezifischen Bezügen, Bildtraditionen und Bedeutungen beziehen.⁸¹ Schließlich erwähnt Kruska Intimität, Sex und Erinnerung als Bildthemen nur am Rande; stattdessen interessiert er sich für die Kontextualisierung der Bilder, um aufzeigen zu können, dass über bildinterne Verweise und die Bildtitel immer auch auf die Person hinter der Kamera und damit auf den subjektiven Blick verwiesen wird.

Der Tagungsbeitrag von Barbara Lange zu Goldins Fotobuch *The ballad of sexual dependency* ist für diese Arbeit auch ohne eine Fokussierung auf Interieurs von Interesse.⁸² Lange begreift das Buch als Teil

80 Kruska, Peter: *Der subjektive Blick in den Fotografien der ‚Boston School‘*. Marburg: Tectum 2008 (Diss., Univ. Leipzig 2006), S. 174.

81 Näher betrachtet werden *Kleenex Room, Brothel, New York City, 1979*; *Empty Beds, Boston 1979*; *Cookie and Vittorio’s Living Room, New York City, Christmas 1989*; *Cookie and Max, New York City, September 16, 1989* sowie *David’s Darkroom, New Haven 1997*.

82 Vgl. Lange, Barbara: „Soap zwischen Buchdeckeln. Nan Goldin: Die Ballade von der sexuellen Abhängigkeit (1986)“. In: Schade, Sigrid / Thur-

der visuellen Massenkultur und hebt Goldins Rekurs auf etablierte Bilder und Erzählungen hervor; so würde die Künstlerin in diesem Fotobuch beispielsweise etablierte Vorstellungen der Geschlechterdifferenz reproduzieren. Dass Goldin gerade auch Figuren, Räumen und Praktiken zur Darstellung verhilft, die von vorherrschenden Werten und Konventionen abweichen, belegen die folgenden Analysen von Interieurs, die sie in der Publikation *Die Andere Seite* zusammengefasst hat.⁸³

In ihrer kunstwissenschaftlichen Untersuchung des Werks von Jeff Wall spürt Sandra Abend dem Wahrheitsgehalt seiner Fotografien nach, die trotz ihrer offensichtlich künstlichen Genese und Konstitution glaubwürdige Aussagen über die Wirklichkeit treffen könnten.⁸⁴ Nur ein Interieur, *Insomnia* (1994), wird in diesem Zusammenhang erwähnt und nicht vertiefend analysiert. Für die vorliegende Forschungsarbeit sind die Betrachtungen von Abend daher vor allem hinsichtlich der Bildsprache Walls relevant. Gleichermaßen gilt für die kunstgeschichtlichen Darstellungen von Valerie Hammerbacher zum Gesamtwerk Walls, die über andere Referenzen zu ähnlichen Ergebnissen kommt.⁸⁵ Sie argumentiert, Wall würde das fotografische Paradigma überlistet, um eine „fiktionale Lesart“⁸⁶ seiner Bilder anzuregen. Neben anderen Fotografien bezieht auch sie sich auf *Insomnia*. Beide resümieren, dass Walls Fotografien ihr künstlerisches Potenzial gerade über die Spannung zwischen medialer und thematischer Wirklichkeitsnähe sowie zwischen Evidenz und Fiktion entfalten würden.

mann-Jajes, Anne (Hg): *Buch – Medium – Fotografie* (anlässlich der Ausstellung „Ars Photographica. Fotografie und Künstlerbücher“, Neues Museum Weserburg Bremen, 01.12.2002-09.03.2003). Köln: Salon-Verl. 2004, S. 119-128.

83 Vgl. Kap. 6.2.

84 Vgl. Abend, Sandra: *Jeff Wall. Photographie zwischen Kunst und Wahrheit* (Diss., Univ. Düsseldorf 2005). Online unter: <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=976873087> (10.11.2009), S. 201.

85 Vgl. Hammerbacher, Valerie: *Das arrangierte Bild. Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall* (Diss., Univ. Stuttgart 2004). Online unter: http://elib.uni-stuttgart.de/opus/frontdoor.php?source_opus=2483 (10.11.2009).

86 A.a.O., S. 12.

Für Betrachtungen von fotografischen Phänomenen in der Gegenwartskunst am Beispiel unterschiedlicher Positionen stehen die Forschungsarbeiten von Christine Walter zur inszenierten Fotografie als künstlerischer Darstellungsweise,⁸⁷ von Ralf Christofori zur Fotografie von modellierten Räumen und Orten⁸⁸ sowie von Christina Pack zu Dingen in der Fotografie.⁸⁹ Alle drei Autoren beziehen sich auf Werke, die in den letzten 20 bis 30 Jahren entstanden sind, allerdings auf keine, die zum engeren Gegenstandsbereich der hier vorgestellten Untersuchung fotografischer Interieurs zählen.⁹⁰ Dennoch erweisen sich einzelne Ergebnisse ihrer Forschungen als hilfreich. So deckt sich Packs Feststellung, dass Alltagsgegenstände in Fotografien der Gegenwartskunst als Spuren des Subjekts konstituiert und zugleich relativiert werden,⁹¹ mit der nachfolgenden Bewertung der künstlerischen Reflexion von Dingen als Teil der Wohnungseinrichtung.⁹² Ferner liegt den Analysen in der vorliegenden Arbeit ein Begriff von inszenierter Fotografie zugrunde, den Walter im Rekurs auf theaterwissenschaftliche Betrachtungen herausgearbeitet hat. Merkmale einer inszenierten Fotografie sind demnach eine schrittweise realisierte Bildidee, die szeni-

87 Vgl. Walter, Christine: *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie. Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*. Weimar: VDG 2002 (Diss., Univ. München 2001).

88 Vgl. Christofori, Ralf: *Bild – Modell – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie. Oliver Boberg, James Casebere, Thomas Demand, David Levinthal, Lois Renner, Laurie Simmons, Edwin Zwakman*. Heidelberg: Das Wunderhorn 2005 (Diss., Univ. Heidelberg 2003).

89 Vgl. Pack, Christina: *Dinge. Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst*. Berlin: Mann 2008 (Diss., Humboldt-Univ. Berlin 2006).

90 Allein Walter führt Jeff Wall und Tracey Moffatt an, um an deren Werken zu zeigen, wie sich Künstler in den 1970er/1980er bzw. 1990er Jahren mit der Inszenierung narrativer Szenen beschäftigt haben. Im Zentrum der Analyse stehen allerdings nicht die Interieurs der Künstler, die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung interessieren.

91 Vgl. Pack 2008, S. 276.

92 Vgl. vor allem Kap. 4 und Kap. 8.1.

sche Ausstattung, die Ausrichtung des gesamten Bildraums auf den Betrachter sowie die (implizit) narrative Struktur.⁹³

Im Mittelpunkt der Ausstellungen, Forschungsprojekte und Kunstkritiken, die sich in den letzten Jahren dem Interieur in der Gegenwartskunst angenommen haben, standen meist Malereien, Objekte oder Installationen und keine Fotografien. In zahlreichen Vorträgen und Aufsätzen hat sich insbesondere die Kunsthistorikerin Beate Söntgen mit Interieurs in der Kunst beschäftigt.⁹⁴ Anlässlich der Tagung „Topos Raum“ vertrat sie die These, dass das Interieur vor allem in den 1990er Jahren wieder zum Thema in der Kunst geworden sei.⁹⁵ Das kritische Potenzial aktueller Interieurs basiert ihrer Meinung nach auf der Verschränkung gattungsspezifischer Reflexionen über die Selbst- und Weltwahrnehmung des Subjekts mit der Frage nach der medialen und materiellen Bedingtheit von Kunst. Während sie sich in diesem Beitrag auf installative und filmische Werke bezieht, fokussiert sie in anderen Aufsätzen auch auf fotografische Interieurs, wie die von Goldin und Billingham⁹⁶ oder Hubbard/Birchler.⁹⁷ Von ihren For-

93 Vgl. Walter 2002, S. 52ff.

94 Ihre Forschungsschwerpunkte liegen dabei auf der holländischen Malerei des 17. und der Kunst des 19. bis 21. Jahrhunderts (vgl. z.B. Söntgen, Beate: „Eine Frage der Perspektive. Vertiefung ins Innere bei Pieter de Hooch“. In: Schweißler, Walter (Hg.): *Weltbild – Bildwelt* (Ergebnisse und Beiträge des Internationalen Symposiums der Hermann-und-Marianne-Straniak-Stiftung, Weingarten 2005). Sankt Augustin: Academia 2007, S. 79-82; Söntgen, Beate: „Frauenräume – Männerträume. Interieur und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert“. In: Schulze 1998, S. 203-211 sowie Söntgen 2004, S. 363-375.

95 Vgl. Söntgen 2004, S. 363.

96 Vgl. Söntgen, Beate: „Bei sich sein. Szenen des Privaten in den Fotografien von Richard Billingham und Nan Goldin“. In: Brandstetter, Gabriele / Diekmann, Stefanie / Brandl-Risi, Bettina (Hg.): *Hold it! Zur Politik der Pose zwischen Bild und Performance* (anlässlich der gleichnamigen Tagung, Hebbel am Ufer, Berlin, 17.-18.02.2007). (In Vorbereitung).

97 Vgl. Söntgen, Beate: „Bühnen des Innen. Die entkleideten Interieurs von Teresa Hubbard und Alexander Birchler“. In: Walther, Silke (Hg.): *Carte Blanche. Mediale Formate in der Kunst der Moderne*. Berlin: Kadmos 2007, S. 201-212.

schungen kann in der folgenden Studie an verschiedenen Stellen profitiert werden.

In der Publikation *Not at Home* haben sich vor allem US-amerikanische Architekturtheoretiker, Historiker und Kunsthistoriker zur Häuslichkeit als Thema von Architektur und Kunst in der Moderne geäußert.⁹⁸ Im letzten Aufsatz des Bandes wird die Postmoderne als Ära identifiziert, in der sich Künstler und Architekten von der ambivalenten bis antagonistischen Beziehung der Moderne zur Häuslichkeit abgrenzt und sich (wieder) auf die spezifische Erfahrungs- und Vorstellungswelt des Heims konzentriert hätten.⁹⁹ Dabei hätten sie in ihren Arbeiten die Einsicht, dass der häusliche Bereich auch als Ort der Unterdrückung und des Stillstands sowie der Ermächtigung und des Wechsels gelten muss, einfließen lassen. Beispielhaft angeführt werden hier u.a. die Fotografien Goldins, die über den privaten Raum alternative Lebensformen artikulieren.

Zum Interieur in der Gegenwartskunst wurden in den vergangenen zehn Jahren zahlreiche Ausstellungen realisiert, so dass der Eindruck entsteht, es handle sich dabei um ein aktuelles und dringliches Thema, das von Künstlern intensiv und facettenreich bearbeitet wird. Auch wenn fotografische Arbeiten dabei nur vereinzelt gezeigt wurden, sind einige der Perspektiven, Thesen und Textbeiträge, die in diesen Zusammenhängen vermittelt werden, für die nachfolgende Abhandlung von Interesse. Drei Beispiele veranschaulichen die unterschiedlichen Ansätze in den kuratorischen Konzepten.¹⁰⁰ Im Zentrum der Ausstel-

98 Vgl. Reed, Christopher (Hg.): *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. London: Thames & Hudson 1996.

99 Vgl. Haar, Sharon / Reed, Christopher: „Coming Home. A Postscript on Postmodernism“. In: Reed 1996, S. 253-273.

100 Weitere Ausstellungen waren beispielsweise „Home Sweet Home“ in den Deichtorhallen Hamburg mit der Pop Art als kunsthistorisches Bezugsfeld und Bildern von Richard Billingham als Exponaten (vgl. Felix, Zdenek (Hg.): *Home Sweet Home* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Deichtorhallen Hamburg, 20.06.-28.09.1997). Köln: Oktagon 1997), „Come-in“ (2001) als Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen mit Interieurs von 25 Künstlern aus Deutschland (vgl. *Come-in. Interieur als Medium der zeitgenössischen Kunst in Deutschland* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 2001). Köln: König, 2001) oder „Revisiting Home“ in der Neuen

lung „Trautes Heim“, die die Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig im Jahr 2003 realisiert hat, standen künstlerische Arbeiten zu privaten Räumen, Privatsphären in öffentlichen Räumen sowie Architektur- und Einrichtungsmodelle des 20. Jahrhunderts.¹⁰¹ Neben Installationen, Zeichnungen und Filmen wurden auch Fotografien aus der Serie MUSEUMS, COLLECTIONS AND RECONSTRUCTIONS von Bäckström präsentiert, die im Rahmen dieser Forschungsarbeit allerdings weniger unter dem Aspekt der Standardisierung von Innenraumgestaltung, sondern vielmehr aus der Perspektive des ‚kulturellen Gedächtnisses‘ betrachtet werden.¹⁰² Im Katalog hat die Kunsthistorikerin Beatrice von Bismarck über den häuslichen Innenraum als Bezugspunkt für Künstlerinnen in den 1970er Jahren geschrieben, die in ihren performativen Werken über die Bedingungen künstlerischer Existenz reflektiert haben. Ihre Ausführungen helfen, in der anschließenden Be trachtung die Serie FEMALE POWER STATIONS: QUEEN BEES von Jacqueline Hassink zur geschlechtsspezifischen Strukturierung privater und öffentlicher Räume (historisch) zu bewerten.¹⁰³

Die Ausstellung „Personal Affairs“ am Museum Morsbroich in Leverkusen (2006) basierte auf der Annahme, dass auf die Hochzeit künstlerischer Auseinandersetzung mit veröffentlichten Bildwelten in den 1980er Jahren eine Hinwendung der Kunst zum realen Leben folgte.¹⁰⁴ Analog zum gesellschaftlichen Rückzug ins Private würden sich die Künstler der Gegenwart weniger mit dem öffentlichen oder politischen Leben befassen, sondern vielmehr mit den privaten und intimen Beziehungen der Menschen.¹⁰⁵ Dabei hätten sie die skeptische Haltung

Gesellschaft für Bildende Kunst mit Werken zum Wohnen als ‚Schnittstelle‘ zwischen Individuum und Gesellschaft (vgl. *Revisiting Home. Wohnen als Schnittstelle zwischen Individuum und Gesellschaft* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 08.09.-15.10.2006). Berlin: NGBK 2006).

101 Vgl. Schäfer, Julia: „Einführung“. In: dies. 2003, S. 25-41: 31.

102 Vgl. Kap. 8.2.

103 Vgl. Kap. 5.2.

104 Vgl. Heinzelmann, Markus: „Die Ränder der Intimität“. In: ders. (Hg.): *Personal Affairs. Neue Formen der Intimität* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Museum Morsbroich, Leverkusen, 03.12.2006-18.02.2007). Köln: DuMont 2006, S. 17-20: 20.

105 Vgl. Heinzelmann, Markus: „Vorwort“. In: ders. 2006, S. 11-12: 11.

der Postmoderne gegenüber einer unvermittelten Wirklichkeit in der Kunst verinnerlicht und würden statt der eigenen die Intimität anderer distanziert thematisieren. Präsentiert wurden u.a. die intimen Einblicke von Laurenz Berges, die er mit seiner Fotografie verlassener und ausgeräumter Wohnungen vermeintlich gewährt,¹⁰⁶ sowie Nan Goldins künstlerische Verarbeitung von persönlichen Schicksalsschlägen und Krisen in der Multimediaprojektion *Sisters, Saints and Sybils, 2004*.¹⁰⁷

Jüngst wurden im Kunstmuseum Wolfsburg in der Ausstellung „*Interieur / Exterieur*“ (2008) Kunstwerke zum Thema Wohnen mit stilbildenden Designobjekten kombiniert, um die Annäherung zwischen Kunst und Gestaltung in Hinblick auf den Ideenaustausch und die gegenseitige Adaption von Arbeitsmethoden als ungebrochenes Projekt der Moderne zu belegen.¹⁰⁸ Darüber hinaus war die Präsentation durch thematische Schwerpunkte strukturiert, wie das Unheimliche im privaten Raum oder die Sexualisierung des Interieurs, die sich teilweise auch in der vorliegenden Untersuchung wiederfinden.¹⁰⁹ Zu den fotografischen Arbeiten der Ausstellung gehörten Bilder aus der Serie *MULBERRY LODGE / FRANCIS PLACE* von Sarah Jones¹¹⁰ sowie Foto-

106 Z.B. *Etzweiler, 2001* (#1763); vgl. Kap. 8.1.

107 In der Multimedia-Dreifachprojektion kombiniert Goldin Bilder der Heiligen Barbara mit Fotografien von ihrer durch Freitod im Alter von achtzehn Jahren verschiedenen Schwester sowie mit Foto- und Filmaufnahmen, die während zweier Aufenthalte der Fotografin in einer Psychiatrie in London 2002 entstanden sind. Da diese Arbeit kaum Interieurs umfasst, wird sie im Folgenden nicht näher betrachtet.

108 Vgl. Brüderlin, Markus / Lütgens, Annelie (Hg.): *Interieur / Exterieur. Wohnen in der Kunst. Vom Interieurbild der Romantik zum Wohndesign der Zukunft* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Kunstmuseum Wolfsburg, 29.11.2008-13.04.2009). Ostfildern: Hatje Cantz 2008.

109 Vgl. Kap. 7.2 und Kap. 7.4.

110 Während die Kuratoren der Wolfsburger Ausstellung in den Fotografien vor allem das psychische Innenleben der inszenierten Heranwachsenden gespiegelt sehen, fokussiert die nachstehende Analyse auf das Lebensalter der Figuren sowie ihre zwischen Individualisierung und Integration oszillierenden Posen im Kontext eines spezifischen soziokulturellen Wohnumfeldes (vgl. Kap. 2.3).

grafien aus der bereits erwähnten Serie von Miriam Bäckström,¹¹¹ die beide in den folgenden Ausführungen näher analysiert werden.¹¹²

Das Interieur in historischen Epochen der Kunst wurde sowohl in Überblicksausstellungen als auch in Einzeluntersuchungen facettenreich beleuchtet; eine kunstwissenschaftliche oder gattungstheoretische Gesamtdarstellung zum Interieur in der Kunst wurde bisher allerdings nicht vorgelegt.¹¹³ Epochenübergreifend und in einem großen Spektrum von Fragestellungen hat die umfangreiche Ausstellung „Innenleben“ (1997) am Städelischen Kunstinstitut und in der Städtischen Galerie in Frankfurt a.M. das Bildmotiv vermittelt.¹¹⁴ Im Mittelpunkt standen hier die Epochen und Kunstlandschaften, in denen das Interieur eine innovative Rolle gespielt hat, so dass neben Genreszenen in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts¹¹⁵ auch französische Boudoirdarstellungen des 18. Jahrhunderts,¹¹⁶ Bilder karger Zimmer von deutschen Künstlern des frühen 19. Jahrhunderts¹¹⁷ sowie Rauminstallationen des 20. Jahrhunderts¹¹⁸ präsentiert wurden. Fundierte Katalogbeiträge widmen sich dem Gattungsbegriff¹¹⁹, dem engen Verhältnis zwischen Interieur und privatem Leben bzw. Wohnen¹²⁰ sowie der Bedingtheit von Interieur und Weiblichkeit¹²¹. Von den Collagen Richard Hamiltons abgesehen fand Fotografie als Medium bzw. Material der Kunst in der Ausstellung keine weitere Beachtung.

111 Vgl. Kap. 8.2.

112 Darüber hinaus wurden Martha Roslers (*1943) Fotografien von Fotocollagen aus der Serie BRINGING THE WAR HOME. HOUSE BEAUTIFUL (1967-1972) sowie Bilder aus der eher soziologisch motivierten Fotoarbeit DAS DEUTSCHE WOHNZIMMER von Herlinde Koelbl gezeigt.

113 Vgl. auch Kemp, Wolfgang: „Gattung“. In: Pfisterer 2003, S. 108-110.

114 Vgl. Schulze 1998.

115 Z.B. Nicolas Maes (1634-1693): *Das Geheimnis* (1657). In: A.a.O., S. 33.

116 Z.B. François Boucher (1703-1770): *La Toilette* (1742). In: A.a.O., S. 79.

117 Z.B. Georg Friederich Kersting (1785-1847): *Am Stickrahmen* (1827). In: A.a.O., S. 135.

118 Z.B. Ilya Kabakov (*1933): *Im Wandschrank* (1998). In: A.a.O., S. 417.

119 Vgl. Kemp 1998, S. 17-29.

120 Vgl. Gramaccini, Norberto: „Die Freuden des privaten Lebens. Das Interieur im historischen Wandel“. In: Schulze 1998, S. 90-109.

121 Vgl. Söntgen 1998, S. 203-211.

Auch Nils Ohlsen weist in seiner Untersuchung *Skandinavische Interieurmalerei zur Zeit Carl Larssons* einen engen Zusammenhang zwischen den Bildwelten und der zeitgenössischen Alltagserfahrung nach.¹²² Bemerkenswert sei vor allem die gesellschaftliche Bedeutung der Interieurs im Kontext der skandinavischen Wohnreform um 1900. Ohlsen stellt in seiner Arbeit die Bedingungen dar, die in einem Interieur ein bestimmtes Bild vom Menschen und seinem unmittelbaren Lebensraum vermitteln. Er analysiert dabei insbesondere die Ambivalenz zwischen Innen- und Außenraum sowie die Bedeutung weiblicher Figuren im Interieur, die auch im Zentrum der vorliegenden Betrachtungen steht.

Dass Interieurs nicht nur häusliches Glück vorführen, sondern gerade auch auf Ängste, Spannungen und Konflikte verweisen, hat Felix Krämer in seiner Forschungsarbeit *Das unheimliche Heim* aufgezeigt.¹²³ Am Beispiel der Interieurdarstellungen von Paul Signac (1863-1935), Edvard Munch (1863-1944), Edouard Vuillard (1868-1940), Félix Vallotton (1865-1925), Vilhelm Hammershøi (1864-1916) und Pierre Bonnard (1867-1947) hat er nicht nur die Motive, sondern auch die Darstellungsverfahren ausgewiesen, die ein Unbehagen zum Ausdruck bringen. Wie in Krämers Arbeit werden auch in den folgenden Analysen sowohl (historische) Quellen genutzt wie die Ausführungen Freuds zum Unheimlichen als auch andere akademische Disziplinen, um die disparaten Strukturen der Interieurs offenlegen zu können.

Obwohl die Überlegungen zu Interieurs als Malerei und Installation sowie die Forschungen über Interieurs aus historischen Epochen nicht immer direkt für die Analysen von fotografischen Interieurs in der Gegenwartskunst fruchtbar gemacht werden können, sind sie dennoch wichtige Bezugspunkte der nachstehenden Betrachtungen. In Ermangelung einer umfangreichen, epochenübergreifenden Theoretisierung des Interieurs in der Kunst konnten auf diesem (Um-)Weg gattungsspezifische Bildkonzepte, Fragestellungen und Bedeutungsfelder isoliert und in ihrer Bedeutung für den eigenen Gegenstand überprüft werden. So kann gezeigt werden, dass viele fotografische Arbeiten auf

122 Vgl. Ohlsen, Nils: *Skandinavische Interieurmalerei zur Zeit Carl Larssons*. Berlin: Reimer 1999 (Diss., Freie Univ. Berlin 1997).

123 Vgl. Krämer, Felix: *Das unheimliche Heim. Zur Interieurmalerei um 1900*. Köln / u.a.: Böhlau 2007 (Diss., Univ. Hamburg 2005).

Kompositionen, Themen und Motive rekurrieren, die dem traditionellen Bildprogramm Interieur entstammen.

Die folgende Abhandlung ist als Beitrag zur kunstwissenschaftlichen Diskussion um das Interieur zu verstehen, da sie direkt an die einschlägigen Forschungen in diesem Bereich anschließt. Darüber hinaus nimmt sich die Untersuchung über ihren Gegenstand und ihre Methode gleich in dreifacher Weise Forschungsdesideraten zum künstlerischen Interieur an. Zwar existieren vereinzelte Analysen von Fotografien privater Räume in der Kunst, aber erst diese Studie stellt das Phänomen fotografischer Interieurs in der Gegenwartskunst umfassend und strukturiert dar, reflektiert die mediale Verfasstheit der Bilder explizit und ermittelt über die kulturwissenschaftliche Perspektive die kulturellen Bezüge, Bedeutungen und Bedeutsamkeiten der fotografischen Raumbilder.

5 QUELLENLAGE

Neben den erwähnten Sekundärtexten bezieht sich die Untersuchung auf Primärquellen, die aus den betrachteten Interieurs und aus Gesprächen mit den Künstlern¹²⁴ bestehen. Ein Großteil der Bilder wurde in der vom Künstler ursprünglich realisierten Gestalt in Augenschein genommen, wobei es sich dabei sowohl um fotografische Aufsichtsbilder (C-Prints, Cibachrome oder Silbergelatine-Abzüge) als auch um projizierte Diapositive (mit Tonspur) oder um eigenständige Fotobücher handeln kann.¹²⁵ Nur wenige Bildanalysen stützen sich nicht auf ästhe-

124 Lediglich von Sarah Jones und Patrick Faigenbaum liegen keine Selbstäußerungen vor.

125 Die Fotoserie THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY von Nan Goldin existiert sowohl als Fotobuch als auch in Form einer Ton-Dia-Schau, die stetig modifiziert wird und jüngst in Berlin im Rahmen der Ausstellung „Poste Restante“ (c/o Berlin, 10.10.-06.12.2009) präsentiert wurde. Autonome Fotobücher haben zudem Tina Barney, Laurenz Berges, Richard Billingham, Jacqueline Hassink, Wiebke Loeper, Daniela Rossell und Larry Sultan vorgelegt. Lediglich Loeper hat die Fotografien ihres Fotobuchs *Moll 31* nur exklusiv in dieser und nicht noch in einer anderen Form, beispielsweise als fotografisch (re-)produziertes Einzelbild, veröffentlicht.

tische Erfahrungen am Original, sondern rekurrieren auf Beschreibungen und Deutungen Dritter oder leiten die Beschaffenheit und mögliche Wirkung der Interieurs von anderen Bildern aus der gleichen Serie oder vergleichbaren Arbeiten aus dem Werk des Künstlers ab. Jede Einzeluntersuchung konnte sich auf qualitativ hochwertige Reproduktionen in Fotobüchern, Monographien oder Ausstellungskatalogen stützen. Auch wenn nicht immer alle Parameter, die das Wesen der Bilder ausmachen und deren Wahrnehmung und Interpretation beeinflussen,¹²⁶ explizit erwähnt werden, wurde durchgehend versucht, sie bei der Analyse zu berücksichtigen.

126 Zu den Einflussgrößen zählen das Format, die Rahmung, die Art der Präsentation, die Qualität der Verarbeitung, die Oberflächengestaltung, die Farbgebung in Hinblick auf Farbtöne, Helligkeit und Sättigung, die Tonwerte und die Kontraste bei Schwarzweissabbildungen sowie die Kombination mit anderen Bildern.