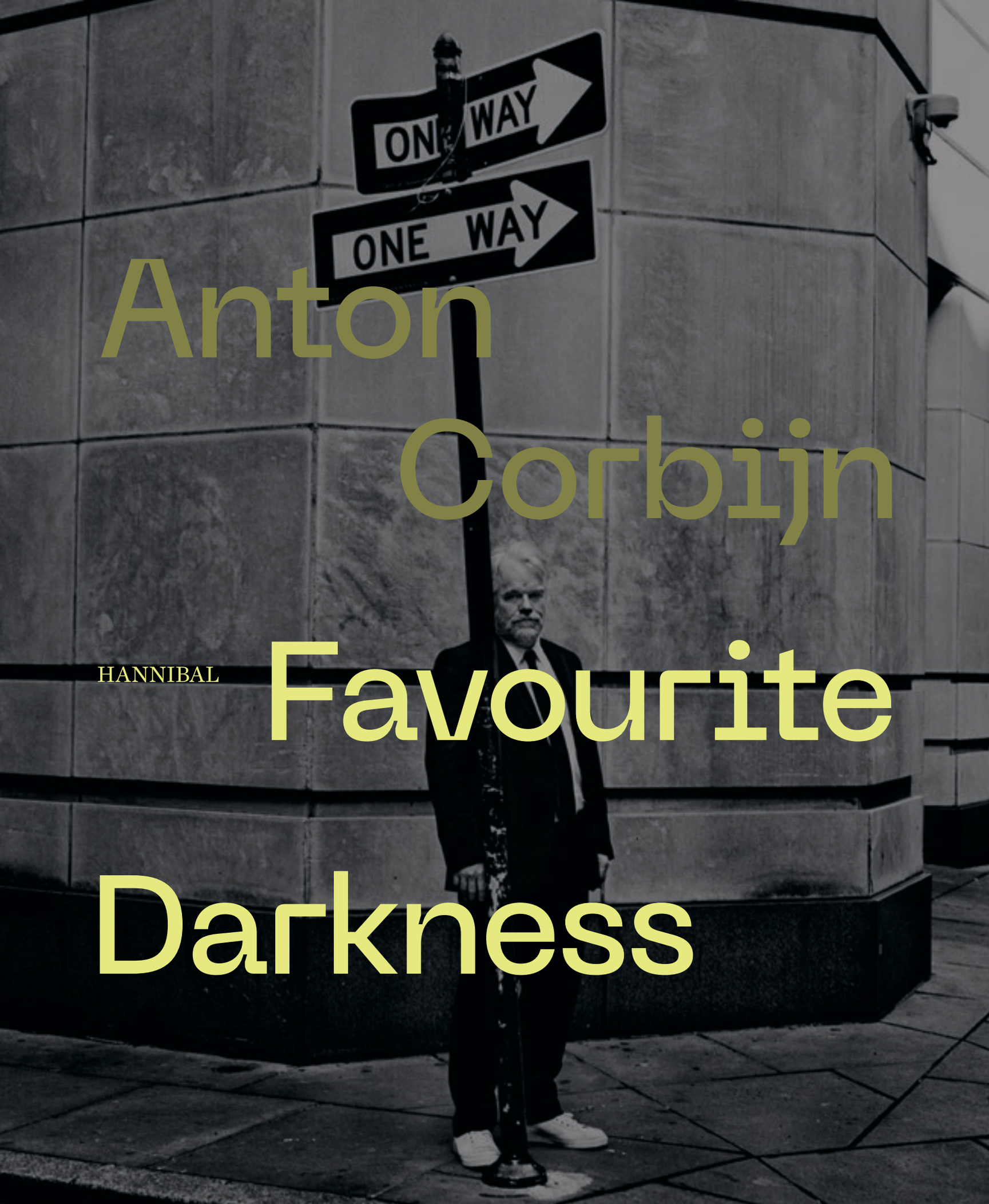


Anton Corbijn

HANNIBAL

Favourite Darkness

Anton Corbijn

Favourite Darkness

ANTON

Herausgegeben von
/ Edited by
Lisa Ortner-Kreil

Mit Beiträgen von
/ With contributions by
Ingried Brugger
Taous Dahmani
Sebastian Fasthuber
Lisa Ortner-Kreil

Anton Corbijn

HANNIBAL

Favourite Darkness

Kunstforum Wien

Inhalt / Contents

8 Vorwort — Preface
Ingried Brugger

13 Anton Corbijn: Meine Welt / My World

25 „Ich möchte glauben, dass meine Fotografie weniger harsch geworden ist" — "I'd like to think that my photography got less harsh"
Anton Corbijn im Gespräch mit Lisa Ortner-Kreil — Anton Corbijn in conversation with Lisa Ortner-Kreil

41 Anfänge: AC × Musikmagazine / Beginnings: AC × Music Magazines

61 Ikonen und Kunstgeschichte / Icons and Art History

97 Favourite Darkness. Überlegungen zu Anton Corbijns Bildsprache — Favourite Darkness: Reflections on Anton Corbijn's Visual Language
Lisa Ortner-Kreil

121 Bewegte Bilder / Moving Images

137 AC + DM

161 Rockstars, als Menschen betrachtet. Anton Corbijn und Depeche Mode — Rock Stars, Seen as People: Anton Corbijn and Depeche Mode
Sebastian Fasthuber

177 Weibliche Freiheit und männlicher Blick / Female Freedom and the Male Gaze

195 *Inwards and Onwards:* Fotografie und Malerei / Photography and Painting

209 Ikonen ohne Anbetung. Anton Corbijns (öffentliche) Porträts — Unadored Icons: Anton Corbijn's (Public) Portraits
Taous Dahmani

225 Anhang — Appendix

Die Wahrheit hinter dem Glamour — der Glamour jenseits der Wahrheit / The Truth Behind the Glamour— the Glamour Beyond the Truth

DE

Anton Corbijn zählt zu den einflussreichsten künstlerischen Akteur:innen der globalen Popkultur der letzten Jahrzehnte. Mit seiner Arbeit als Fotograf, als Filme- und Videomacher wurde er nicht nur zum „Image-Maker" zahlreicher Popgruppen und -stars, hat er nicht nur bildenden Künstler:innen ein öffentliches Gesicht gegeben; er hat mit seinen Bildern auch ihre Arbeit auf einer anderen Ebene weitergeführt und ihr neue Interpretationsansätze erschlossen. Voraussetzung dafür ist neben einer unverwechselbaren ästhetischen Strategie eine intensive Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Werk. Anton Corbijns Fotos entstehen im engen und meist längeren Zusammenspiel aller Protagonist:innen. Er sucht nach einer Wahrheit hinter dem Glamour, um schließlich einen Glamour zu kreieren, der jenseits der Wahrheit liegt. Corbijn schafft Bilder, die ganz und gar autonom sind und mit einem Geheimnis locken, das weit über das bloße Abbild des Porträtierten hinausreicht.

Die Sedimente des Realen, die sich in den Porträts ablagern – Fragmente von Landschaft und Architektur, allerlei Requisiten oder (oftmals absurd anmutendes) Szenisches –, verdüstert Corbijn zu Fundstellen einer nicht greifbaren, in schwermütiges Licht getauchten Welt.

Favourite Darkness lautet der Titel unserer Ausstellung, und es ist diese Dunkelheit, die Corbijns Kunst von Anfang an begleitet hat. Sie kann verschleiern und vernebeln, sie kann aber auch scharf akzentuieren und den Star im Scheinwerferlicht krass in Szene setzen, sie kann Melancholie, aber auch exaltierte Aufregung erzeugen.

Das Arbeiten und Denken in Kontrasten ist ein künstlerisches Mittel, das in der Fotografie des Neuen Sehens der 1920er-Jahre erstmals eingesetzt wurde, ein Konzept, das Anton Corbijn in schwindelerregende Höhen geführt hat. Das kontrastreiche Helldunkel, das uns durch Corbijns Bildwelt leitet, bricht sich an forcierten Perspektiven und radikalen Blickwechseln als Strategie gegen das Gewohnte oder aber nistet in schockierender Ruhe auf dem Bildfeld – je nachdem. Corbijn kann quasi aus der Bauchnabelperspektive fotografieren und das Gegenüber unerbittlich erstarren lassen, oder er kann Blickwinkel verwenden, die den abgelichteten Körper verzerren, ihn angreifbar machen für die Attacke der Kamera.

Das berühmte Porträt von David Bowie zeigt den nur mit einem Lendenschurz bekleideten Musiker in Märtyrerpose (S. 53). Der Blick durch die Kamera trifft den Körper schräg von oben: Bowies vom Bildrand abgeschnittene Beine verschwinden im Dunkel und verlieren ihre Standfestigkeit; Oberkörper und Kopf wirken überproportional groß. Das Leiden ist dem Werk eingeschrieben; und doch ist es voller Heroik, zeugt von einer Unbeirrtheit, so wie es die christliche Ikonografie vorgibt.

EN

Anton Corbijn has been among the most influential artistic players in global pop culture over the past decades. Through his work as a photographer, film- and video maker, he has become not only an "image maker" for numerous pop bands and stars, not only someone to give visual artists a public face; with his images, he has also added to their work on another level and opened it up to new readings and interpretive approaches. What this requires, aside from a unique and unequaled aesthetic strategy, is an intensive exploration of the respective work. Anton Corbijn's photographs are created in close and usually extended collaboration between all protagonists. He looks for a truth behind the glamour to ultimately create a glamour that lies beyond the truth. Corbijn creates images that have complete autonomy in their own right, with an allure of mystery that goes far beyond the mere representation of the person portrayed.

The sediments of reality in these portraits—fragments of landscape and architecture, sundry props, or (often seemingly absurd) sceneries—are shaded by the photo artist into sites of an elusive world steeped in melancholic twilight.

Favourite Darkness is the title of our exhibition, and it is this darkness that has enshrouded Corbijn's art from the very beginning. It can veil and obscure, but it can also sharply accentuate and put the star in a hard spotlight, it can create melancholy but also exalted excitement.

To work and think in contrasts is an artistic technique that was first put to use in the New Vision photography of the 1920s, a concept that Anton Corbijn has taken to dizzying heights. The sharp contrasts of light and dark that guide us through his pictorial world break against forced perspectives and radically altered viewpoints as a strategy of defamiliarizing, or settle themselves with shocking calm in the pictorial field—as the case may be. Corbijn can photograph from a navel perspective, as it were, and relentlessly freeze the subject in position, or he can use angles that distort the photographed body, making it vulnerable to the assault of the camera.

The famous portrait of David Bowie shows the musician, clad only in a loincloth, in a martyr's pose (p. 53). The camera sight line hits the body at an angle from above: Bowie's legs, cut off by the edge of the picture, disappear into darkness and lose their stable footing; his upper body and head appear disproportionately large. Suffering is inscribed in the picture, and yet it breathes heroism and speaks to a steadfastness of purpose modeled on Christian iconography.

The heroic expression is what defines Corbijn's world, however cast in shadow it may be, however precarious its staging.

Corbijn creates atmospheres that sear themselves into the consciousness as the quintessence of a public persona. However, there is no empty posturing in his portraits. It is an artistic sensibility and empathy but also a fundamental interest in the intellectual penetration of all processes that guides the encounters with those portrayed, whether pop star or outsider artist.

Anton Corbijn's portraits work by running counter against the usual rules of pop-star branding. Perhaps this is why he is one of the most sought-after image makers in the world.

Putting on a Corbijn exhibition means not only dealing with a brilliant photographic work and its creator but also with a world that is quite out of the

Der heroische Ausdruck bestimmt Corbijns Welt, sosehr sie auch im Schatten liegen mag, so prekär sie auch inszeniert ist.

Corbijn schafft Stimmungen, die sich dem Bewusstsein als Quintessenz einer öffentlichen Person einbrennen. Seine Porträts entbehren allerdings jeder leeren Attitüde. Künstlerische Sensibilität und Empathie, aber auch ein fundamentales Interesse an der intellektuellen Durchdringung sämtlicher Prozesse leiten die Begegnung mit dem abzubildenden Menschen, egal ob Popstar oder Outsider-Artist.

Anton Corbijns Porträts funktionieren gegenläufig zur gängigen Vermarktung von Stars. Vielleicht ist er deswegen einer der gefragtesten Bildermacher:innen weltweit.

Eine Corbijn-Ausstellung zu machen bedeutet nicht nur den Umgang mit einem grandiosen fotografischen Werk und seinem Schöpfer, sondern auch mit einer Welt, die für die meisten Menschen nicht alltäglich ist: ein Vergnügen, für das ich mich bedanken möchte.

Mein großer Dank geht an alle Kolleg:innen in Wien und Amsterdam, die geholfen haben, das Projekt zu realisieren, besonders an Yaël Temminck, die Assistenz des Künstlers. Weiters danke ich den Katalogautor:innen für ihre Beiträge, Christian Schienerl für die Gestaltung dieses besonderen Buches, Birgit Trinker und Michael Strand für ihren sorgfältigen Umgang mit Lektorat und Übersetzung und dem Verlag Hannibal Books, allen voran Gautier Platteau, Sofie Meert und Sara Colson.

Lisa Ortner-Kreil hat die Ausstellung initiiert und mit großem Enthusiasmus kuratiert. Ihr gilt mein herzlicher Dank.

Ein besonderer Dank gebührt dem Künstler. Die Zusammenarbeit mit Anton Corbijn war in jeder Phase von Freundschaft und Professionalität geprägt.

Auch unseren Partnern Amundi und ERGO sowie den Medienpartnern Ö1, Falter und KURIER spreche ich meinen Dank aus, und wie immer bedanke ich mich bei der UniCredit Bank Austria für ihr Vertrauen.

ordinary for most people: a pleasure that I am grateful for.

I want to extend great thanks to all my colleagues in Vienna and Amsterdam who helped realize the project, especially to the artist's personal assistant, Yaël Temminck. I would also like to thank the writers for their contributions to this catalog, Christian Schienerl for the graphic design of this special book, Birgit Trinker and Michael Strand for their careful copyediting and translation, as well as the publisher Hannibal Books, especially Gautier Platteau, Sofie Meert, and Sara Colson.

My heartfelt thanks go to Lisa Ortner-Kreil, who initiated and curated this exhibition with great enthusiasm.

Special thanks are due to the artist. The collaboration with Anton Corbijn was characterized by friendship and professionalism at every stage.

I would also like to thank our partners Amundi and ERGO as well as our media partners Ö1, Falter, and KURIER, and as always, I want to express my gratitude to UniCredit Bank Austria for their trust.

Ingried Brugger
Direktorin des Bank Austria Kunstforum Wien
/ Director, Bank Austria Kunstforum Wien

1

Anton Corbijn: Meine Welt / My World

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN new york 2011

LIV TYLER AND MAGNUS CARLSEN FOR G-STAR RAW miami 2010

THE CREATURES sevilla / seville 1989

KING WILLEM-ALEXANDER AND QUEEN MÁXIMA OF THE NETHERLANDS den haag / the hague 2023

NELSON MANDELA kapstadt / capetown 2003

JACQUELINE DE BRUIN de heygraeff, zeist 2005

NOL VONK de heygraeff, zeist 2005

→ HOME amsterdam 1999 | S. / p. 24: anton c.2 strijen, holland 2002

„Ich möchte glauben, dass meine Fotografie weniger harsch geworden ist"

"I'd like to think that my photography got less harsh"

Anton Corbijn

im Gespräch mit

/ in conversation with

Lisa Ortner-Kreil

Lisa Ortner-Kreil (LOK) Anton, *Favourite Darkness* ist deine erste institutionelle Einzelausstellung in Wien. Was bedeutet es für dich, hier auszustellen, und welche persönlichen Erinnerungen hast du an die Stadt?

Anton Corbijn (AC) In den frühen 1980er-Jahren kam ich mit der Band Ultravox hierher, als sie ein Video für ihren Song *Vienna* drehten, und ich war mit ihnen da, um die Standfotos zu machen; diese Erinnerung kommt also immer wieder auf, wenn ich an Wien denke. Ein Jahr später kehrte ich auf den Zentralfriedhof zurück, wo wir für Ultravox gedreht hatten, um weitere Bilder für meine Friedhofsserie zu machen. Und natürlich ist Wien nicht nur eine wunderschöne Stadt, sondern auch eine Stadt voller Museen, und es ist wunderbar, Teil davon zu sein. Ich empfinde es als großes Privileg, hier eine Ausstellung zu haben.

LOK Ich denke, eine deiner Qualitäten als Fotograf ist Einfühlung und die Fähigkeit, einer Situation auf den Grund zu gehen. Die Ausstellung, die wir für das Bank Austria Kunstforum Wien zusammengestellt haben, wirft nun ein neues Licht auf deine Arbeit. Es geht nicht so sehr darum, wen du porträtierst, sondern darum, wie du das tust. Das Etikett des Prominentenporträts, das deiner Arbeit anhaftet, scheint mir daher schlicht falsch. Fühlst du dich durch die Art und Weise, wie deine Arbeit oft rezipiert wird, missverstanden?

AC Lustigerweise habe ich die meiste Zeit meines Berufslebens in England verbracht. Die allgemeine Wahrnehmung dort ist, dass man, weil man Rockmusiker:innen fotografiert, ein Rockfotograf ist, und so bekommt man Einladungen in weniger gute Galerien, die sich auf Promifotografie konzentrieren. Im deutschsprachigen Raum, aber auch in Skandinavien, ist meine Arbeit sehr gut aufgenommen worden. Die Leute dort betrachten meine Arbeiten als Fotografie. Ich habe schon immer gerne Menschen fotografiert, die im Blickpunkt der Öffentlichkeit stehen. Ich habe das Gefühl, man ist dadurch einen Schritt voraus,

Lisa Ortner-Kreil (LOK) Anton, *Favourite Darkness* is your first museum solo show in Vienna. What does it mean to you to exhibit here, and what personal memories do you have about the city?

Anton Corbijn (AC) In the early 1980s, I came here with the band Ultravox when they did a video for their song *Vienna*, and I was there with them to do the video stills; so, that memory always comes back to me when I think of Vienna. A year later, I went back to the Central Cemetery, where we had done the shooting for Ultravox, to take more pictures for my cemetery series. And then of course, apart from it being a beautiful city, it is a city full of museums, so it's wonderful to be part of that. I feel very privileged to have an exhibition here.

LOK I think one of your qualities as a photographer is being empathetic and able to get under the skin of a situation. Now, the exhibition we put together for Bank Austria Kunstforum Wien sheds some new light on your work. It is not so much about who you portray but how you do it. So the label of celebrity portrait that people stick on your work seems plain wrong to me. Do you feel misunderstood by how your work is often received?

AC Funny enough, I lived most of my working life in England. The general perception there is that because you photograph rock musicians you are a rock photographer, and so you get invitations to lesser galleries focused on celebrity photography. In the German-speaking countries, also in Scandinavia, the reception of my work has been very good. People there look at my work as photography. I've always liked to photograph people who are in the public eye. I feel it gives you one step ahead because often you have some information about them beforehand, and that, I think, is an advantage: you can play with whatever image they already have. That is how I look at it now. As a teenager, I was very impressed with musicians and bands. When this

weil man oft schon vorher einiges an Information über sie hat, und meiner Meinung nach ist das ein Vorteil: Man kann mit dem Image spielen, das sie bereits haben. So sehe ich das heute. Als Teenager war ich sehr beeindruckt von Musiker:innen und Bands. Als daraus eine erwachsenere Sichtweise wurde, begann ich, die Fotografie und das Porträtieren mehr als Kunstform zu betrachten.

LOK Die Ausstellung versucht auch, einen 360-Grad-Rundumblick auf dein Werk zu geben, und was mir auffällt, ist, dass im Laufe der Jahre Malerei eine immer wichtigere Rolle für dich gespielt zu haben scheint. Das Selbstporträt von 1987, das wir am Anfang der Ausstellung zeigen, ist eine Art Hommage an die Malerei, denn du hast das Foto ja mit Pinselstrichen nachbearbeitet (S. 3). Und natürlich spiele ich auch auf die Serie *Inwards and Onwards* an, da die darin porträtierten Menschen doch meistens Maler:innen sind. Ich glaube, du verehrst die Malerei. Wie kam das und was ist dein persönlicher Zugang zur Malerei?

AC Na, ich denke, man fühlt sich immer zu Dingen hingezogen, die einem nicht von Natur aus gegeben sind. Die Beschränkung der Fotografie besteht darin, dass man, sofern man nicht experimentell arbeitet, im Grunde immer etwas fotografiert, das bereits existiert. In der Malerei ist nichts bereits vorhanden, außer dem Pinsel in deiner Hand. Mit Captain Beefheart hab ich mich langsam ein bisschen reinziehen lassen. Ich lernte ihn 1980 kennen und wir wurden Freunde. 1982 hörte er dann auf, Musik zu machen, und wurde Maler. Ich mochte seine Arbeit sehr. Und dann traf ich Imi Knoebel, 1987, glaube ich, und machte dieses Bild von ihm, das im Buch *Star Trak* zu sehen ist, und jetzt fotografiere ich ihn schon seit Jahrzehnten. Das Foto in der Ausstellung ist ein neueres, das ich in meiner Wohnung in Den Haag aufgenommen habe; es gehört zur Serie *Inwards and Onwards* (S. 201). Er und seine Frau haben mir dann den Kontakt zum Verlag Schirmer/Mosel vermittelt. Die Pinselstriche haben

turned into a more grown-up way of looking at things, I started to see photography and portrayal more as an art form.

LOK What the exhibition also tries to do is to give a 360-degree perspective of your work, and what I think is striking is that painting seems to have played a more and more important role for you over the years. The self-portrait of 1987 that we show at the beginning of the exhibition is kind of a tribute to painting because you did some brushwork on the photo (p. 3). And, of course, I am also alluding to the *Inwards and Onwards* series, because the people portrayed there are also mostly painters. I feel that you are an admirer of painting. How did this come about, and what is your personal approach to painting?

AC Well, I guess you are always attracted to the things that don't come to you naturally. The limitation of photography is that, unless you work experimentally, you basically photograph something that already exists. In painting, nothing is already there, except for the brush in your hand. I got slowly sucked into it a little bit with Captain Beefheart. I met him in 1980, and we became friends. Then he quit making music in 1982 and became a painter. I liked his work a lot. And then I met Imi Knoebel, I think in 1987, and I took this picture of him which is in the *Star Trak* book, and I have been photographing him for decades now. The photo in this exhibition is a more recent picture I took of him at my place in The Hague; it is in the *Inwards and Onwards* series (p. 201). He and his wife then put me in contact with the publishers of Schirmer/Mosel. I became fascinated with the brushstrokes; that's why, when I do my own designs—and as I know nothing about typography—I usually take a bit of paint, because I love the look of it. I did an album sleeve for Fad Gadget for which I painted a flag and then projected it onto him. It's been in and out of my work for a while now. And: my grandfather was a painter, incredibly boring, though, as he was very religious, and he painted churches and villages in Holland. Nothing to aspire to. He died

mich fasziniert; deshalb nehme ich bei meinen eigenen Entwürfen – und weil ich ja nichts von Typografie verstehe – meistens ein bisschen Farbe, weil ich den Look mag. Ich habe für Fad Gadget ein Albumcover gemacht, für das ich eine Flagge gemalt und dann auf ihn projiziert habe. Das kann man jetzt schon eine ganze Weile immer wieder in meiner Arbeit sehen. Und: Mein Großvater war Maler, aber unfassbar langweilig, denn er war sehr religiös und hat Kirchen und Dörfer in Holland gemalt. Nichts, was man anstreben sollte. Er starb, als ich fünf oder sechs Jahre alt war. Im Jahr 2000 habe ich ein paar Ausstellungen mit Marlene Dumas gemacht, wo ich auch ein Porträtfoto von ihr gemacht habe (S. 197), und von da an habe ich weiterhin Maler:innen fotografiert.

LOK Was mir an der Serie *Inwards and Onwards* auffällt, ist, dass ich darin nicht nur den porträtierten Menschen wiederfinde, sondern mehr noch das Werk dieses Menschen. Beim Porträt von Gerhard Richter zum Beispiel trifft das wirklich zu (S. 203). Viele der Künstler:innen, die du fotografiert hast, haben in unserem Haus ausgestellt; deswegen ist das ein sehr schöner Abschluss deiner Ausstellung. Auffallend an deinen Arbeiten ist auch, wie du verschiedene Medien kombinierst. Im Moment drehst du einen neuen Film: Filmregie hat dein Leben in den letzten 17 Jahren bestimmt. Wie siehst du die Beziehung zwischen Film und Fotografie, was suchst du im einen Medium und was vermisst du im anderen? Wie würdest du die Spannung zwischen den beiden beschreiben?

AC Als Fotograf bin ich eher ein Einmannbetrieb. Ich plane nicht viel, ich finde einfach mein Bild. Beim Film, mit Schauspieler:innen und einer ganzen Crew, ist das eine sehr teure Angelegenheit. Da muss man viel mehr im Voraus planen, das ist der große Unterschied. Das war es, was ich am Anfang wirklich schwierig fand: vorauszudenken. Bei meinen ersten Videos und sogar bei meinem ersten Spielfilm, *Control*, habe ich die Kamera

when I was five or six years old. I did a few shows together with Marlene Dumas in 2000, where I also took a portrait shot of her (p. 197), and from then on, I continued to photograph painters.

LOK What strikes me about the *Inwards and Onwards* series is that I not only find the person portrayed in it but even more so that person's work. In the Gerhard Richter portrait, for example, I think this is really the case (p. 203). Many of the artists you photographed have exhibited their work in our institution, so this is a very beautiful end point of the exhibition. Also striking about your work is how you combine different media. At the moment you are shooting your new film: film directing has set the tone in your life in the past seventeen years. What is the relationship between film and photography as you see it, and what do you look for in one medium and miss in the other? How would you describe the tension between the two?

AC As a photographer I am very much a one-man band. I don't do much planning; I just find my picture. In film, with actors and a whole crew, that is a really expensive thing to do. You have to plan a lot more ahead of time, so that is the big difference. That is what I found really difficult at the beginning, thinking ahead. In my early videos and even in my first film *Control*, I didn't really move the camera, so it was more like photographs. Some of my first videos are more like collections of photographs, if you look at something like David Sylvian's *Red Guitar* music video where there is hardly any camera movement. And in Propaganda's *Dr. Mabuse*, I was afraid of the movement, so it turned out a series of static shots. It was not until 1986, when I made a video for Depeche Mode and, for lack of budget, had to be my own cameraman, that I started to move more, and then I became a filmmaker. It is a very different discipline, you have to learn it, it is not just a continuation of photography. Film has probably also crept into my photography work.

nicht wirklich bewegt, es war also eher wie Fotografieren. Ein paar von meinen ersten Videos sind eher wie Zusammenstellungen von Fotos, wenn man sich zum Beispiel das Musikvideo *Red Guitar* von David Sylvian ansieht, in dem es kaum Kamerabewegungen gibt. Und bei *Dr. Mabuse* von Propaganda hatte ich Angst vor der Bewegung, sodass daraus eine Abfolge von unbewegten Einstellungen wurde. Erst 1986, als ich ein Video für Depeche Mode drehte und mangels Budget mein eigener Kameramann sein musste, begann ich mich mehr zu bewegen, und dann wurde ich Filmemacher. Es ist eine ganz andere Disziplin, die man lernen muss, nicht einfach eine Fortsetzung der Fotografie. Film hat sich wahrscheinlich auch in meine fotografische Arbeit eingeschlichen.

LOK Die Einflüsse gehen also in beide Richtungen?

AC Ja, ich möchte glauben, dass meine Fotografie weniger harsch geworden ist, sie hat sich weiterentwickelt und erzählt noch bewusster Geschichten. Es ist schwer, den Unterschied festzumachen, aber er schleicht sich ein. Es ist definitiv mehr Planung im Spiel.

LOK Lass uns kurz über deine Musikvideos sprechen: Einige von ihnen sind unglaublich berühmt, wie *Enjoy the Silence*, das du für Depeche Mode gedreht hast (S. 124). Du hast 1983 angefangen und dein erstes Video für Palais Schaumburg gedreht. In der Ausstellung zeigen wir auch eine Auswahl deiner Musikvideos (S. 123–131). Siehst du aus heutiger Sicht die Musikvideos als Wegbereiter für deine filmische Arbeit, die 2007 anfing?

AC Nur im Rückblick. Als ich noch Videos gemacht habe, habe ich mir nie gesagt, dass ich eines Tages einen Spielfilm machen würde. Andere Leute schon, wie Herbert Grönemeyer, der einmal sagte: „Du solltest Filme machen." Ich habe geantwortet: „Herbert, wenn ich je einen mache, musst du dabei sein."

LOK So the influences are going both ways?

AC Yes, I'd like to think that my photography got less harsh, it became more evolved and even more aware of telling a story. It is hard to pinpoint the difference, but it creeps in. There's definitely more planning involved.

LOK Let's talk about your music videos for a sec: some of them are incredibly famous, like *Enjoy the Silence*, which you did for Depeche Mode (p. 124). You started in 1983, doing your first video for Palais Schaumburg. We also show a selection of your music videos in the exhibition (pp. 123–131). From today's perspective, do you see the music videos as leading the way to your filmic work, which began in 2007?

AC Only in retrospect. While I was making videos, I never told myself that I would make a film one day. Other people did, like Herbert Grönemeyer, who once said, "You should be making films." I replied, "Herbert, when I do one, you have to be in it."

LOK Sounds like a promise, a promise kept, actually.

AC We shot his scenes on the very last day, in the last few hours of filming *Control*. Other people saw me progressing towards directing a movie, but I didn't. I was shy. For starters, I knew next to nothing about filmmaking, and I was worried of being in charge of 150 or so people. I thought that they would all be thinking that I was an idiot. Now, they probably do think I am an idiot, but I don't mind anymore.

LOK Your style of image-making never tries to pick up on the mood of the moment. Your images have a certain timeless character, and I think they look more to the past than they look to be in the moment they are created. This is probably why they seem so timeless to us today. Probably, it is also the reason why Depeche

LOK Das klingt nach einem Versprechen, einem gehaltenen Versprechen, genauer gesagt.

AC Wir drehten seine Szenen am allerletzten Drehtag, in den letzten paar Stunden der Dreharbeiten zu *Control*. Andere Leute sahen, dass ich mich in Richtung Filmregie entwickelte, aber ich nicht. Ich war schüchtern. Zuallererst mal wusste ich so gut wie nichts über das Filmemachen, und ich hatte Angst, die Verantwortung für rund 150 Leute zu übernehmen. Ich dachte, die würden mich alle für einen Idioten halten. Jetzt halten sie mich wahrscheinlich wirklich für einen Idioten, aber das macht mir nichts mehr aus.

LOK Dein Stil der Bildgestaltung versucht nie, die Stimmung des Augenblicks aufzugreifen. Deine Bilder haben einen gewissen zeitlosen Charakter, und ich finde, sie haben mehr mit der Vergangenheit als mit dem Moment, in dem sie entstehen, zu tun. Das ist wahrscheinlich der Grund, warum sie uns heute so zeitlos erscheinen. Wahrscheinlich ist das auch der Grund, warum Depeche Mode und du so gut zusammenpasst. Wenn du siehst, was heute mit der Fotografie passiert – Stichwort soziale Medien, Smartphones, Stockfotografie –, findest du das schlimm? Was hältst du persönlich davon, was heute mit der Fotografie geschieht und was wir daraus machen?

AC Vor zwei Jahren habe ich bei Hannibal ein Büchlein mit dem Titel *Instanton* herausgebracht. Es enthält alle meine Smartphone-Fotos. Meine erste Digitalkamera war mein Smartphone, und das hat mich dazu gebracht, eine Digitalkamera zu kaufen. Es hat die Fotografie verändert, jetzt fotografieren alle. Das Handwerkliche … ich glaube, die Leute verstehen nicht mehr, was ein gutes Foto ausmacht. Das ist der Nachteil dabei. Ich liebe Bilder, die auf mehreren Ebenen schön sind. Die Leute sind daran gewöhnt, dass ständig ein neues Bild daherkommt. Wenn man für Zeitschriften fotografiert, gibt es kein Geld mehr,

Mode and you were such a good match. If you see what is happening with photography today—speaking of social media, smartphones, stock photography—do you think that is bad? How do you personally feel about what is happening, and we are doing, to photography today?

AC Two years ago, I did a little book with Hannibal, titled *Instanton*. It is all my phone pictures. My first digital camera was my phone, and it made me buy a digital camera. It changed photography, everybody is a photographer now. The craftsmanship … I don't think people understand any longer what makes a good photograph. That is the downside of it. I love pictures that are beautiful on several levels. People are used to having a next image come up all the time. When you do shoots for magazines, there is no money anymore, but there are many people trying to have a say on the picture; so it is hard to see it as an art form in magazines anymore. There are still people working in the old-fashioned way. Generally, I am not worried, I don't think that beautiful photography will disappear. There will be new ways in which people make images that are meaningful. Also, I don't want to be pessimistic about it.

LOK It is also much more democratic, which is an upside for sure. But taking a good photo, realizing that this is a good photograph is …

AC It's knowledge.

LOK You need to know about the history, about where it comes from. In this context, it is also beautiful that the exhibition relates your image language back to what was there before, to references from art history, religious iconography. I think that makes so much sense in relation to your work. I've said this before, but I really think that this is one of the central hypotheses of the exhibition: that your work, your photographs are

aber es gibt viele Leute, die bei jedem Bild mitreden wollen; deshalb ist es schwer, Fotografie in Zeitschriften noch als Kunstform zu sehen. Es gibt immer noch Leute, die auf die altmodische Art und Weise arbeiten. Im Allgemeinen bin ich nicht besorgt, ich glaube nicht, dass schöne Fotografie verschwinden wird. Es wird neue Wege geben, wie Menschen Bilder machen, die bedeutungsvoll sind. Ich will, was das angeht, auch nicht pessimistisch sein.

LOK Es ist auch viel demokratischer, was sicherlich ein Vorteil ist. Aber ein gutes Foto zu machen, zu erkennen, dass es ein gutes Foto ist, ist ...

AC Es geht um Wissen.

LOK Man muss über die Geschichte Bescheid wissen, darüber, woher die Fotografie kommt. In diesem Zusammenhang ist es auch schön, dass die Ausstellung deine Bildsprache damit in Verbindung bringt, was vorher da war, Bezüge aus der Kunstgeschichte, der religiösen Ikonografie. Ich denke, das ist im Hinblick auf deine Arbeit wirklich sinnvoll. Ich hab's schon einmal gesagt, aber ich glaube wirklich, dass das eine der zentralen Hypothesen der Ausstellung ist: dass deine Arbeit, deine Fotos vielleicht mehr von der Arbeit der Menschen handeln als von den Menschen selbst. Eine abschließende Frage, die ich dir stellen möchte: Wenn du dich selbst als Künstler siehst, wie würdest du dich selbst beschreiben und wie würdest du gern gesehen werden und in Erinnerung bleiben?

AC Ich will nicht darüber nachdenken, wie ich in Erinnerung bleiben möchte. Das ist mir einfach nicht wichtig. Das Wichtige ist das Hier und Jetzt. Die Leute können darüber nachdenken, wie sie über mich denken, wie immer sie wollen. Ich würde gerne von meiner unmittelbaren Umgebung verstanden werden. Aber ich glaube nicht, dass ich mir darüber hinaus zu

perhaps more about the work that people do than the people themselves. As a concluding question, I wanted to ask you: If you think of yourself as an artist, how would you describe yourself, and how would you like to be seen as and remembered?

AC I don't want to think about how I want to be remembered. It is just not important to me. The important is the here and now. People can think about how they think about me any way they want. I would like to be understood by my immediate surroundings. But I don't think I worry too much beyond that, especially now with the craziness that is going on everywhere. I don't know how I want to be portrayed. The first portrait that I did of myself, the one that is in the exhibition, I am still quite happy with it.

LOK Yes, it is beautiful. It absolutely is a telling image.

AC I feel that I look like somebody from Eastern Europe. I am not from Eastern Europe, but I like that kind of face. Once, when I was in Prague in the 1980s, I was approached by a film team who thought I was Czech to play in a film. I took it as a compliment.

LOK I think the self-portrait is an excellent start to the exhibition, it is also going to be the beginning of the book (p. 3). The way in which the image is organized, with your portrait taking up only the bottom-right quarter of the picture surface. This is extremely interesting; and then you have that kind of frame made up of brushstrokes, and then there is your first name, it's painted over, like struck out.

AC I was trying to say that I want to get rid of my ego.

LOK Yes, and pretty visibly so. Thank you so much for taking the time to answer my questions.

The interview took place on September 22, 2024.

viele Gedanken mache, schon gar nicht bei dem ganzen Wahnsinn gerade. Ich weiß nicht, wie ich porträtiert werden möchte. Das erste Porträt, das ich von mir gemacht habe und das in der Ausstellung zu sehen ist, gefällt mir immer noch sehr gut.

LOK Ja, das ist schön. Es ist wirklich ein aussagekräftiges Bild.

AC Ich habe das Gefühl, dass ich wie jemand aus Osteuropa aussehe. Ich bin nicht aus Osteuropa, aber ich mag diese Art von Gesicht. Als ich in den 1980er-Jahren in Prag war, wurde ich einmal von einem Filmteam angesprochen, um in einem Film mitzuspielen, weil man mich für einen Tschechen hielt. Ich hab das als Kompliment genommen.

LOK Ich denke, das Selbstporträt ist ein hervorragender Einstieg in die Ausstellung, es wird auch der Anfang des Buches sein (S. 3). Die Art und Weise, wie das Bild organisiert ist, wobei dein Porträt nur das untere rechte Viertel der Bildfläche einnimmt. Das ist sehr interessant; und dann ist da diese Art von Rahmen, der aus Pinselstrichen besteht, und dann dein Vorname, er ist übermalt, wie durchgestrichen.

AC Ich habe versucht zu sagen, dass ich mein Ego loswerden möchte.

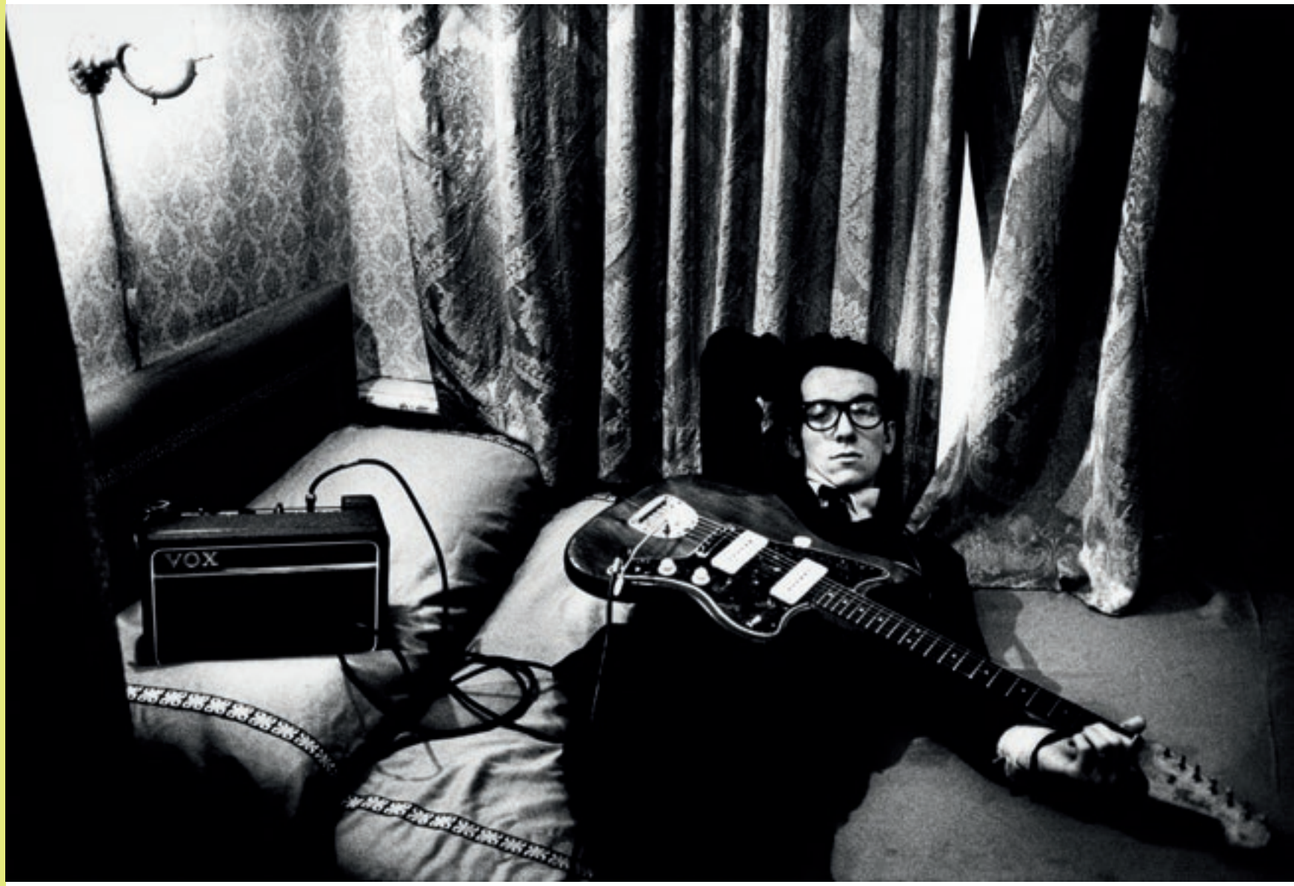
LOK Ja, und das ist ziemlich deutlich zu sehen. Vielen Dank, dass du dir die Zeit genommen hast, meine Fragen zu beantworten.

Das Gespräch fand am 22. September 2024 statt.

Anton Corbijns Schreibtisch / Anton Corbijn's desk, Den Haag / The Hague, 2013

2

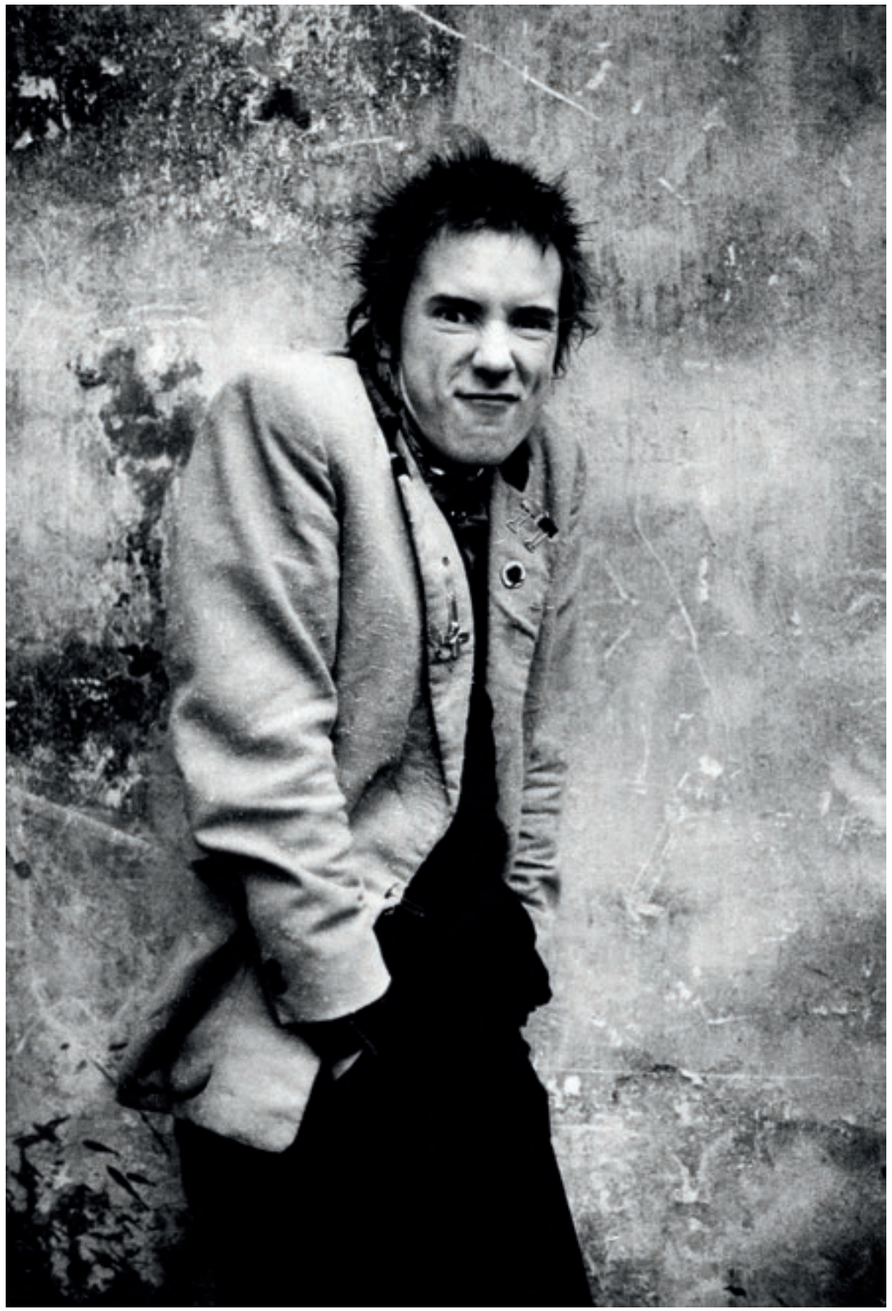
Anfänge: AC × Musikmagazine / Beginnings: AC × Music Magazines



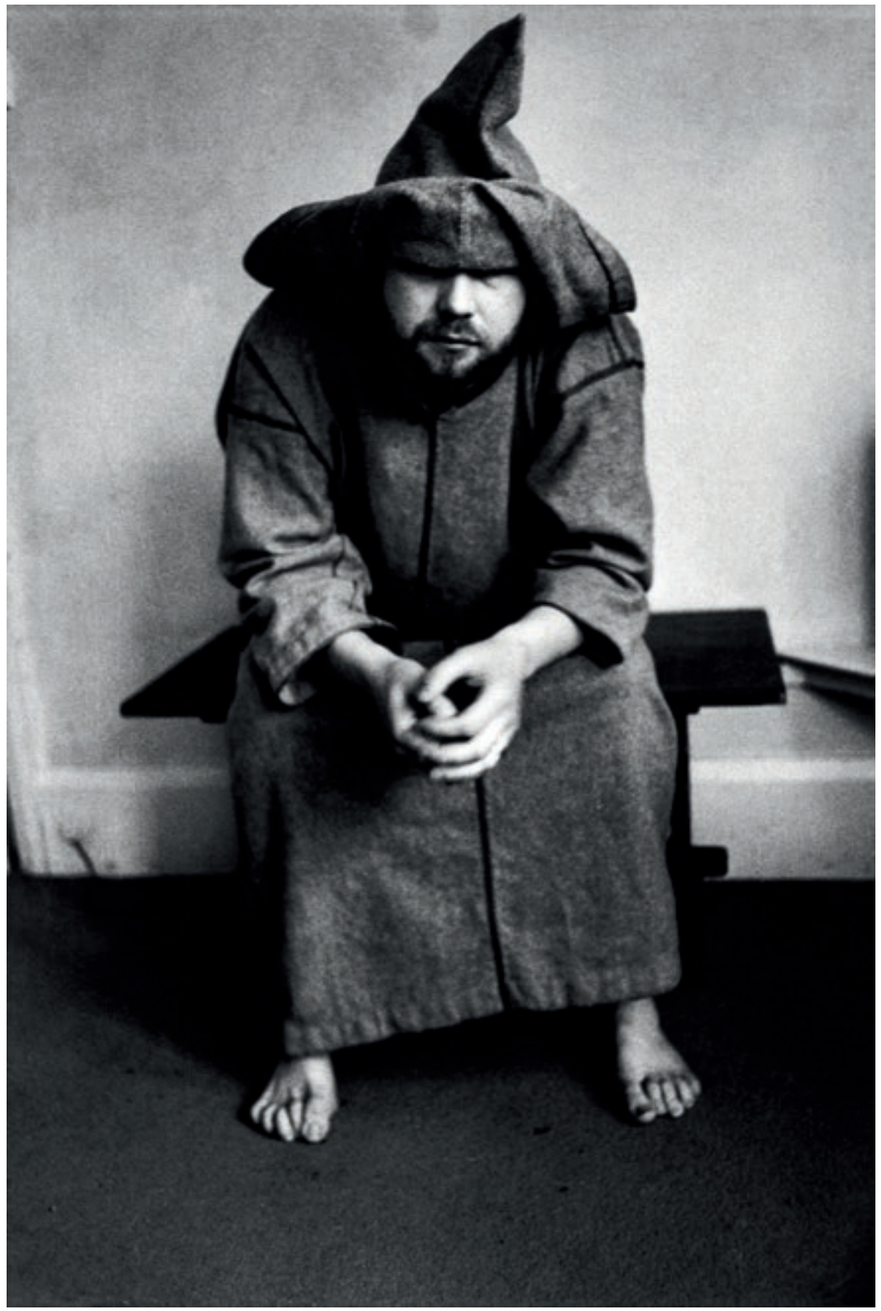
ELVIS COSTELLO amsterdam 1977

RY COODER amsterdam 1976

STEELY DAN amsterdam 1976

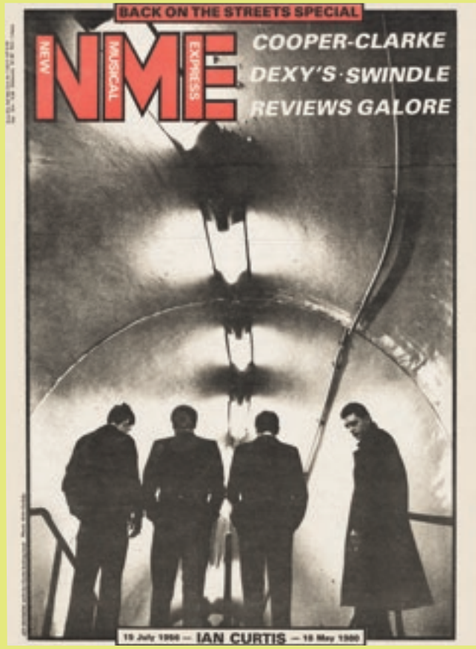


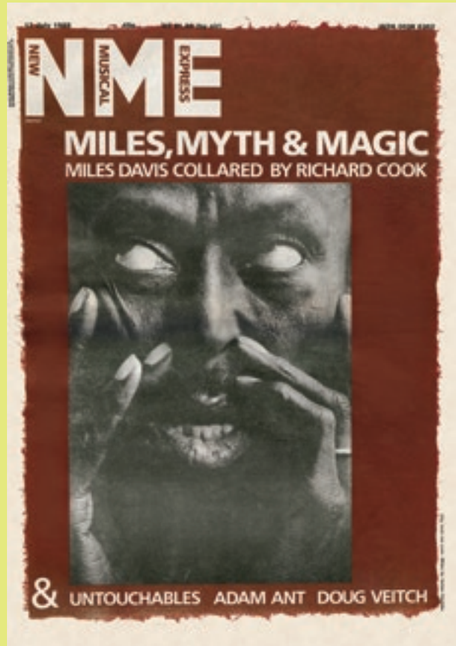
JOHNNY ROTTEN amsterdam 1977

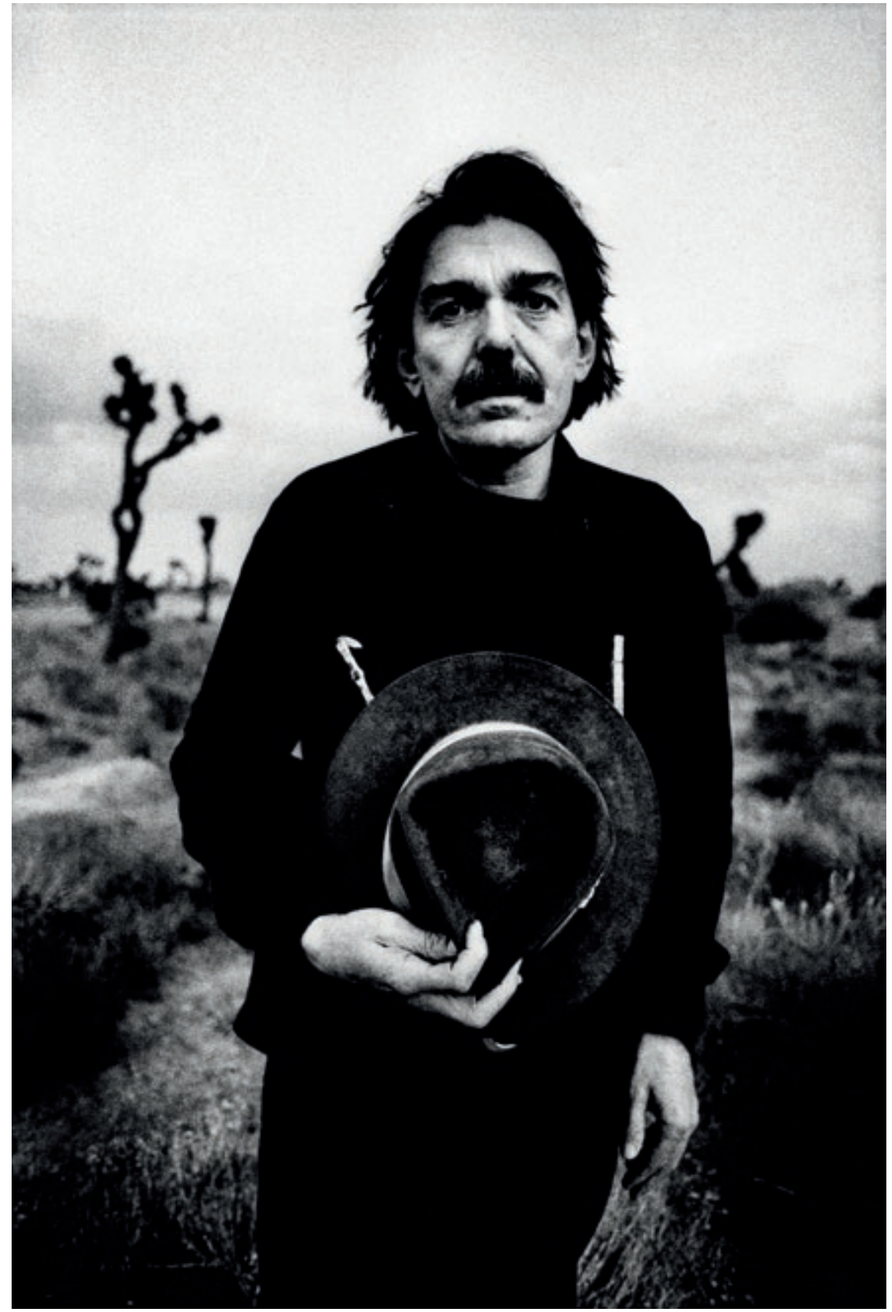


JOHN MARTYN heathfield 1978

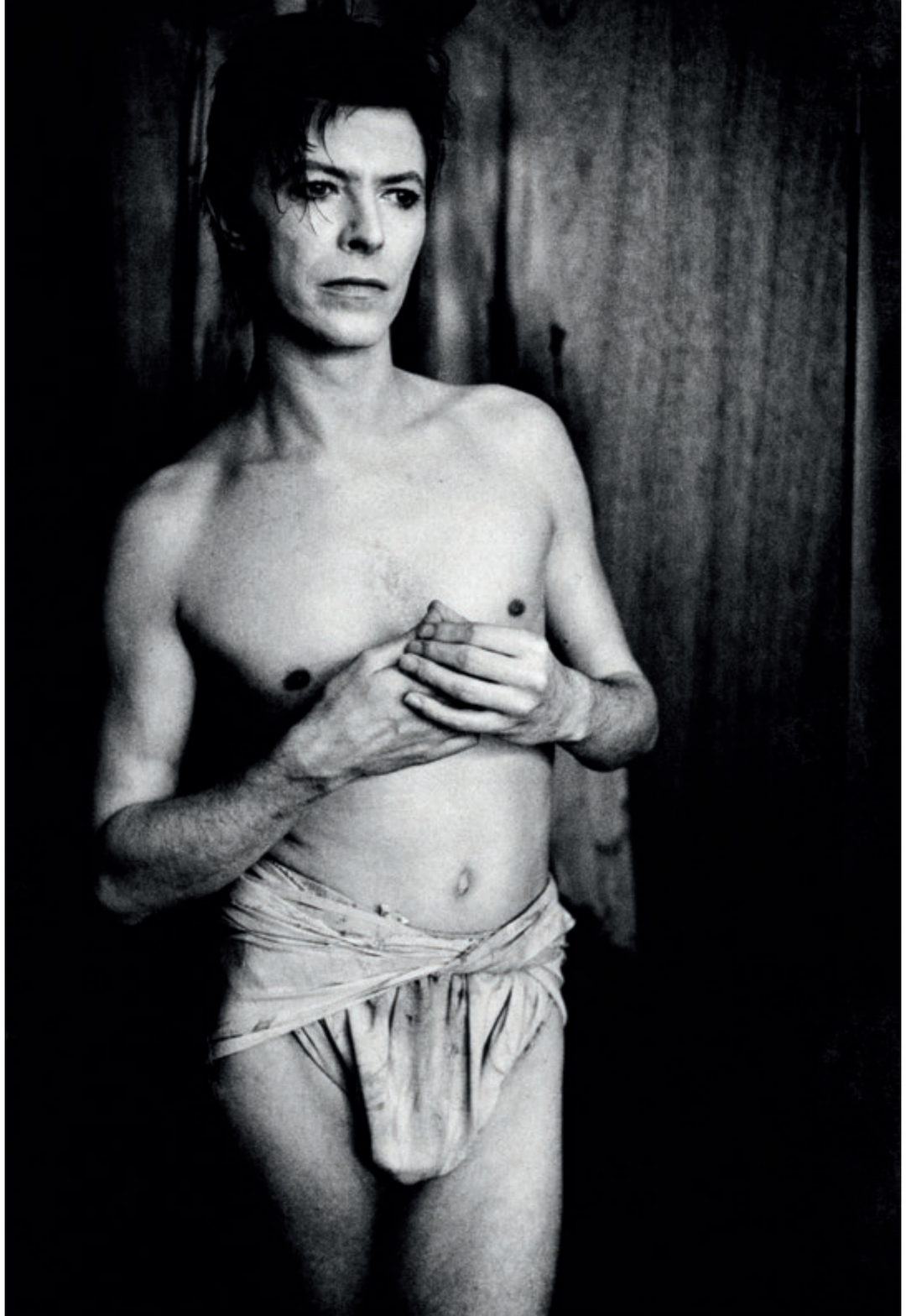
JOY DIVISION London 1979 | → *NME*-Covers / *NME* covers, 1980/81





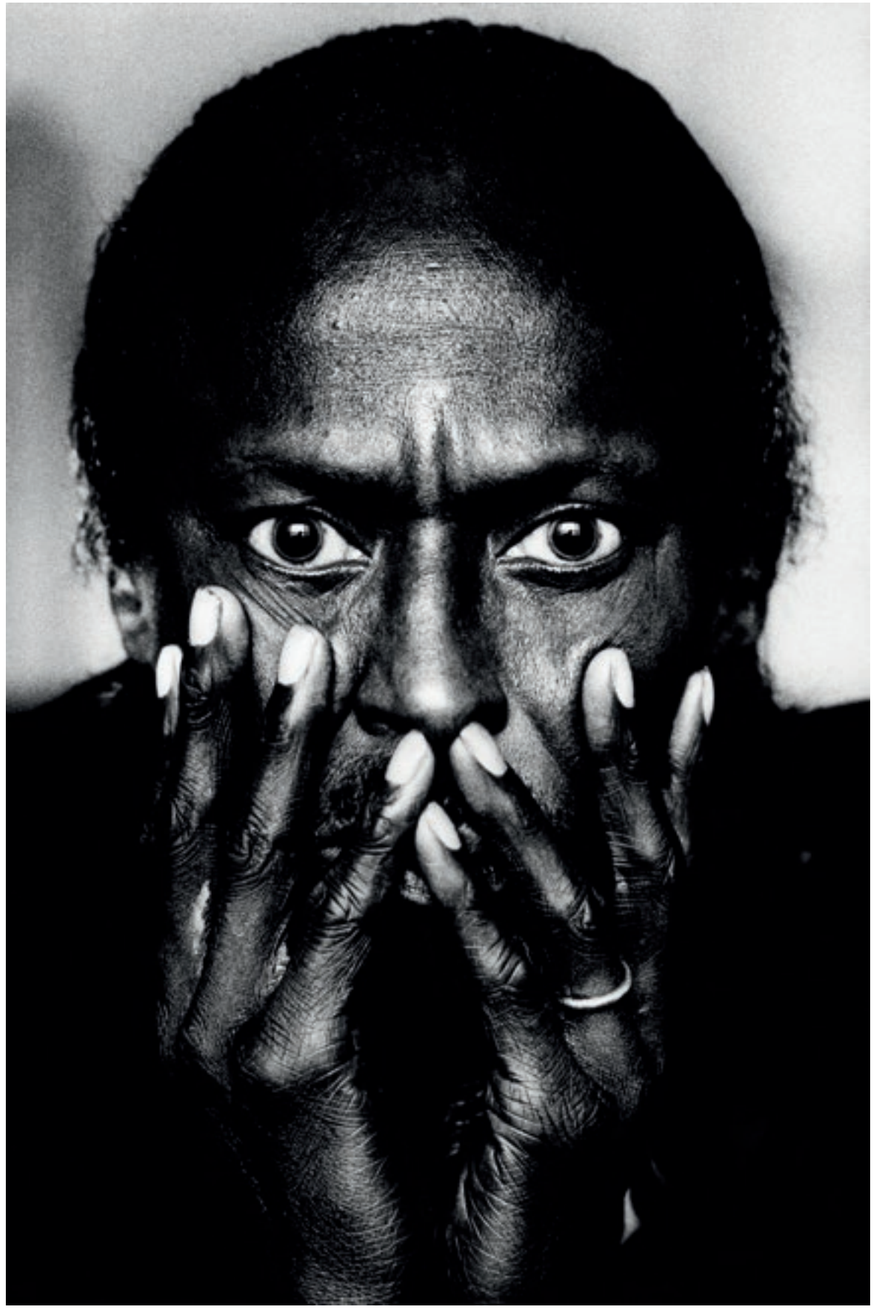


← *NME*-Covers / *NME* covers, 1982–1985 | CAPTAIN BEEFHEART mojave-wüste / mojave desert 1980

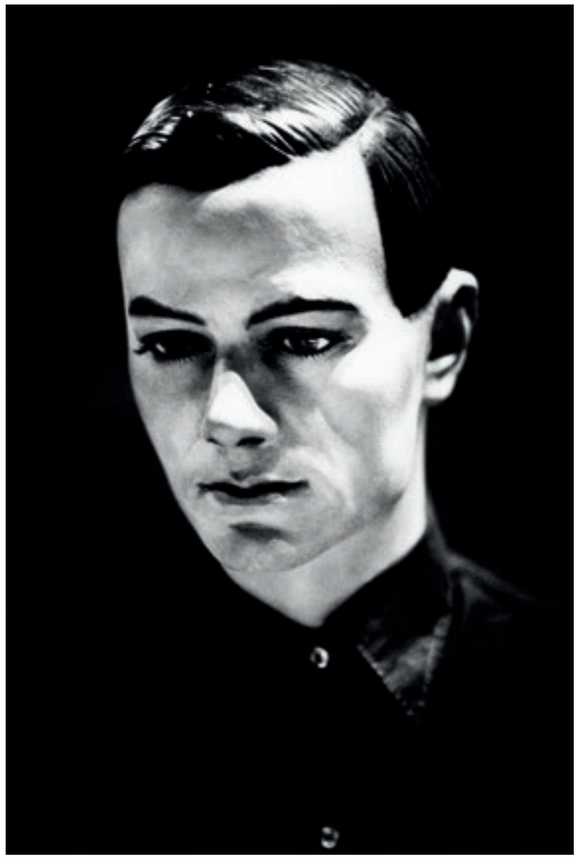


→ DAVID BOWIE chicago 1980

NINA HAGEN & ARI UP malibu 1980



MILES DAVIS montreal 1985



KRAFTWERK I–IV/IV barcelona 1981

JIM KERR los angeles 1985 | → BONO (U2) philadelphia 1985

3

Ikonen und Kunstgeschichte / Icons and Art History

UNTITLED 2 österreich / austria 1982

→ UNTITLED 7 italien / italy 1982

UNTITLED 9 italien / italy 1982 | → UNTITLED 3 italien / italy 1982

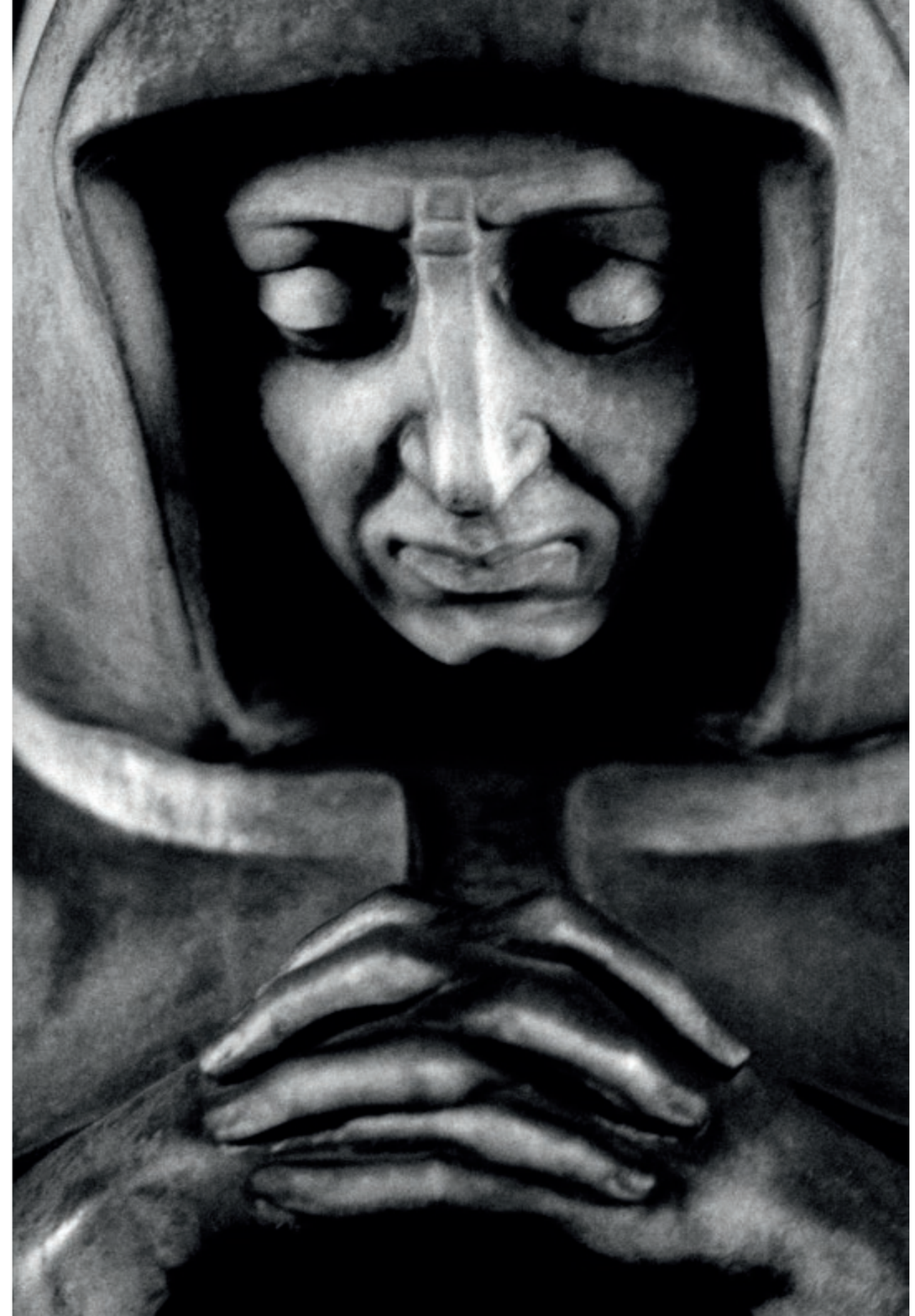
UNTITLED 11 frankreich / france 1983

UNTITLED 18 österreich / austria 1982

UNTITLED 15 italien / italy 1982

UNTITLED 12 italien / italy 1982

UNTITLED 21 italien / italy 1982



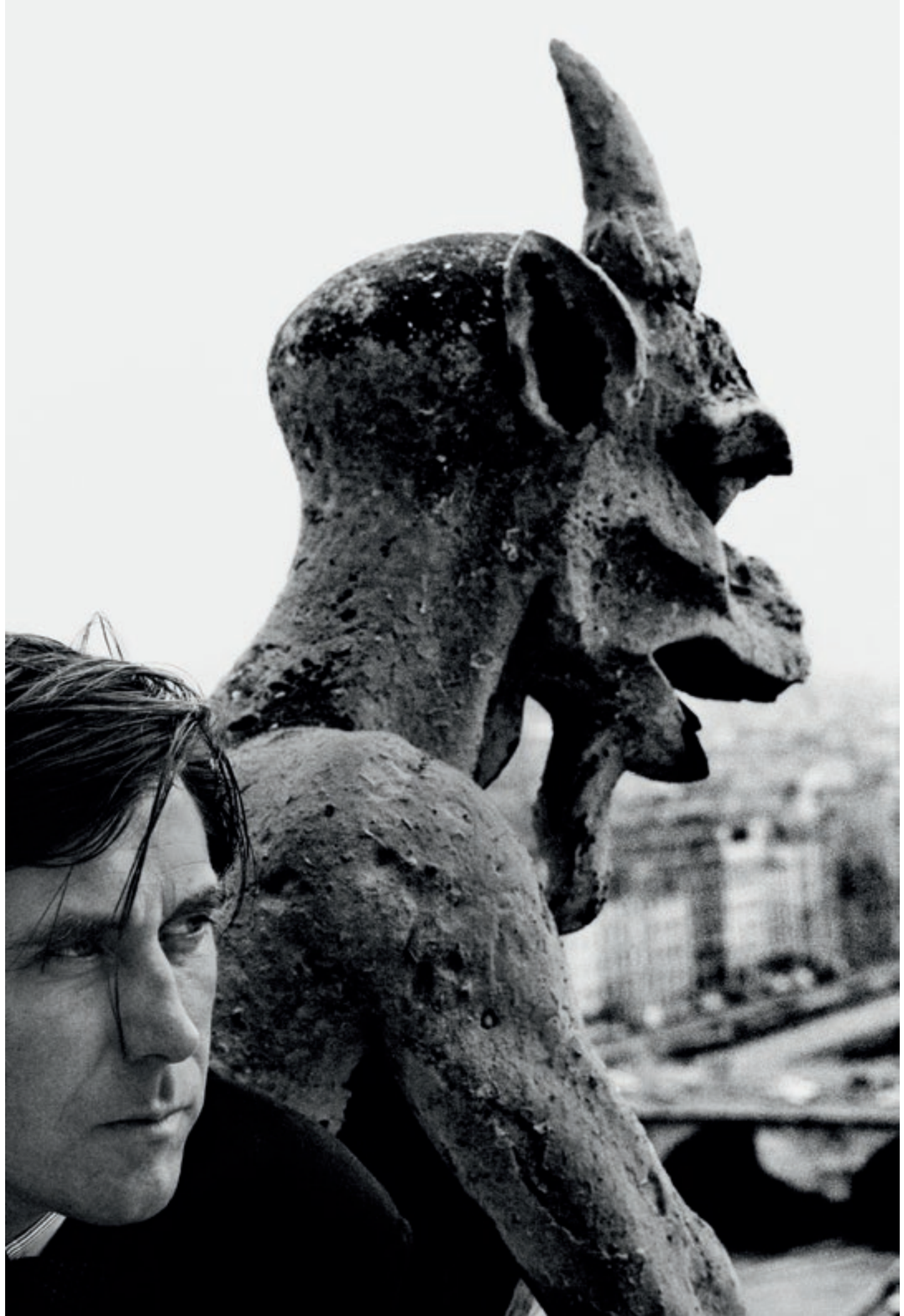
UNTITLED 25 italien / italy 1982 | → UNTITLED 24 italien / italy 1982

← UNTITLED 27 italien / italy 1982 | DAVID BOWIE (MASK) montreal 2013

JOE COCKER paris 1983

DEPECHE MODE london 1981

→ DAVID SYLVIAN paris 1983



← BRYAN FERRY paris 1982 | BLIXA BARGELD berlin 1983

DAVE GAHAN (DM) frankfurt 1993

NICK CAVE london 1997

KLAUS MARIA BRANDAUER wien / vienna 1997

STEPHEN JAY GOULD boston 1993

MICK JAGGER toronto 1994

SKIN london 1996

COURTNEY LOVE orlando 1995

MICHAEL STIPE miami 1992

WILLIE NELSON atlantic city 1998

TOM WAITS dillon beach 2002

ARCADE FIRE marseille 2010

Favourite Darkness. Überlegungen zu Anton Corbijns Bildsprache

Favourite Darkness: Reflections on Anton Corbijn's Visual Language

Lisa Ortner-Kreil

Anton Corbijns Bilder kenne ich, solange ich denken kann. Das Cover von *The Joshua Tree* (1987) etwa (Abb. 1): Als ich dieses Album von U2 kaufte – es muss irgendwann Anfang der 1990er-Jahre gewesen sein –, war es nicht nur die epische, manchmal melancholische und im nächsten Moment wieder hochenergetische Musik, die mich magisch anzog, es war auch die Art und Weise, wie die Band ins Bild gesetzt wurde. Bono im Profil, während der Rest der Band frontal in die Kamera schaut; das Bild ist halb Porträt, halb Landschaft, eine grobkörnige Schwarz-Weiß-Aufnahme, die fast gemalt anmutet. Die visuelle Gestaltung des gesamten Albums ist durchsetzt mit diesen im Death Valley entstandenen Aufnahmen und geprägt von einer surrealen Atmosphäre, die von dem titelgebenden archaischen Gewächs des Josuabaumes ausgeht, einer Yucca-Art. Erst viele Jahre später las ich die Hintergrundgeschichte: Anton Corbijn hatte der Band von der Pflanze erzählt, die als Sinnbild gut zu der spirituellen Stimmung des Albums passte. Die Bildsprache war – wie ich als Teenager intuitiv erfasste, auch wenn ich sonst noch kaum Bezüge herstellen konnte – ganz außergewöhnlich und künstlerisch; die Pflanze, die fähig ist, unter schwierigsten Bedingungen zu leben und zu wachsen, entsprach genau der Musik und den komplexen, teilweise auch sehr politischen Texten des Albums. *The Joshua Tree* von U2 zählt bis heute zu den wichtigsten Popalben überhaupt und ist ein veritables Gesamtkunstwerk.

Wenn ich diese persönliche Erinnerung schildere, dann aus einem einfachen Grund: Ich glaube, dass ich sie mit vielen Menschen teile. Dabei muss es sich nicht unbedingt um *The Joshua Tree* und die Fotografien von U2 handeln. Es geht schlicht um die Erfahrung von Musik, die sich mit Bildern, vor allem fotografischen, verbindet und eine Stimmung erzeugt, an die wir uns mit allen Sinnen erinnern. Ein großer Teil dieser popkulturellen Bilder der letzten fünf Dekaden stammt von Anton Corbijn. Sein Talent, Images zu erschaffen, die als Verstärker für die Musik fungieren, ihr gleichsam ein Gesicht geben, ist seine Kernkompetenz und Motor seiner Arbeit. Es ist bekanntlich die Fotografie, mit der er Berühmtheit erlangt hat (seit 2007 tritt er auch als Filmemacher in Erscheinung), doch tatsächlich ist seine künstlerische Wirkung viel breiter: Diese Erkenntnis gab Anlass zur Ausstellung *Anton Corbijn: Favourite Darkness*, die der Künstler und ich gemeinsam für das Bank Austria Kunstforum Wien konzipiert haben und die ein Schlaglicht auf einzelne Aspekte seines Ausnahmetalents als „Image-Maker" (durchaus im doppelten Sinn) wirft.

Geboren 1955 in Strijen, einem kleinen holländischen Dorf auf einer Insel unweit von Rotterdam, als Sohn eines protestantischen Pastors und einer Krankenschwester, entwickelte Anton Corbijn früh ein Faible für Popmusik und begriff bereits als Jugendlicher, dass ihm die Kamera Zutritt zu dieser Welt verschaffen konnte, dass er durch sie den von ihm verehrten Musiker:innen nahe sein konnte. Diese Welt fasziniert ihn bis heute. Als Flucht und Freiheit beschreibt Corbijn in Interviews die Bedeutung der Musik für ihn in seinen Jugendjahren. Bereits als Teenager las er sämtliche Musikzeitschriften, derer er habhaft werden konnte, und hörte nicht nur leidenschaftlich gern Musik, sondern studierte auch mit Hingabe Albumgestaltungen und Songtexte. Heute können wir mit Fug und Recht behaupten, dass Corbijns markante Bildsprache die Art und Weise, wie wir Popkultur seit den 1970er-Jahren wahrnehmen, nicht nur stark beeinflusst, sondern entscheidend

I have known Anton Corbijn's pictures for as long as I can remember. The cover of *The Joshua Tree* (1987), for example (ill. 1): when I bought this U2 album—must have been sometime in the early 1990s—it wasn't just the music, epic, sometimes melancholic and high-energy one moment later, that magically attracted me; it was also the way the band was portrayed. With Bono in profile and the rest of the band looking straight into the camera, the image is half portrait, half landscape, a grainy black-and-white shot that almost looks like a painting. The visual design of the entire album is punctuated with these shots taken in Death Valley and characterized by a surreal atmosphere that emanates from the eponymous archaic plant of the Joshua tree, a yucca variety. It wasn't until many years later that I got to read the background story: Anton Corbijn had told the band about the plant, which, as a symbol, fitted well with the spiritual mood of the album. The imagery was—as I intuitively sensed as a teenager, even though I could not fully pick up on the references—quite extraordinary and artistic; the plant able to live and thrive in the most difficult conditions corresponded exactly to the music and the complex, sometimes very political lyrics of the album. Still today, *The Joshua Tree* by U2 is one of the most important pop albums ever and a veritable Gesamtkunstwerk.

When I share this personal memory, it is for one simple reason: I believe that it is something I have in common with many people. It doesn't necessarily have to be about *The Joshua Tree* and the photos of U2. It is simply about the experience of music that connects with images, especially photographic ones, and creates a mood that we remember with all our senses. The imagery of pop culture of the last five decades is to a large part by Anton Corbijn. His talent for creating images that amplify the music, giving it a face, as it were, is his core competence and the driving force behind his work. Photography is known to be what first earned him fame (he also debuted as a moviemaker in 2007), but his artistic impact is in fact much broader: it is this realization that prompted the exhibition *Anton Corbijn: Favourite Darkness*, which the artist and I conceived together for the Bank Austria Kunstforum Wien and which highlights some aspects of his exceptional talent as an "image maker" (in every sense of the word).

Abb. / Ill. 1
U2, *The Joshua Tree*, 1987, Albumhülle / album sleeve

Born in 1955 in Strijen, a small Dutch village on an island not far from Rotterdam, as the son of a Protestant pastor and a nurse, Anton Corbijn developed a taste for pop music at an early age, and already as an adolescent realized that the camera could give him access to this world, that it could get him close to the musicians he admired. This world still fascinates him today. In interviews, Corbijn has described the importance that music had for him in his youth as freedom and a way out. Even as a teenager, he read every music magazine he could get his hands on and was not only a passionate music listener but also a devoted student

geprägt hat. Er hat das visuelle Image von Bands wie Depeche Mode oder U2 regelrecht erschaffen. Blickt man auf die unfassbare Menge von (vorrangig Porträt-)Aufnahmen, die Anton Corbijn bis dato gemacht hat – die Rede ist von circa 40.000 Einzelbildern, er ist sich selbst nicht sicher, denn an der Digitalisierung und Systematisierung des Archivs wird gegenwärtig gearbeitet –, so stellen sich mehrere zentrale Fragen: Was macht diese Aufnahmen so einprägsam? Warum funktionieren die Bilder so gut? Was ist der Grund dafür, dass wir uns so plastisch an sie erinnern, dass vor unserem inneren Auge Anton Corbijns Porträts aufleuchten, wenn wir an bestimmte Persönlichkeiten aus der Welt der Musik, aber auch aus Film, Literatur, Kunst oder Mode denken? Und warum sind diese Bilder bei all ihrer Unterschiedlichkeit und auch nach langer Zeit sofort erkennbar als „photo by Anton Corbijn"? Was also, zusammenfassend gefragt, ist das Geheimnis von Anton Corbijns Bildsprache?

Corbijn und wie er die Welt sieht

So macht sich die Schau auf die Suche nach Antworten und beginnt mit denen, die Corbijn selbst geben würde: einem Raum voller Fotografien, die der Künstler persönlich ausgesucht hat. Aus den verschiedenen Werkblöcken, darunter auch politisches oder royales Porträt, Stillleben und Modefotografie, hat er für ihn selbst wichtige Arbeiten herausgenommen und miteinander in Beziehung gesetzt (S. 15–24). Damit demonstriert er die Bandbreite seines Schaffens, die überraschen mag und sein Image als „Rockstar-Fotograf", dessen er seit Langem überdrüssig ist, stark relativiert. Es ist zudem weniger bekannt, dass er bereits seit den 1980er-Jahren Selbstporträts aufnimmt. In *Self-Portrait* von 1987 zeigt sich der 32-jährige Corbijn im unteren rechten Bildviertel im Halbprofil (Abb. 2). Er trägt einen schwarzen Pullover, seine dunklen Haare verschwimmen mit dem Hintergrund, einem mit breitem Pinselstrich gemalten schwarzen Oval. Der Blick ist nach unten gerichtet, der Mund geschlossen, die Pose in sich ruhend, nachdenklich und zurückhaltend. Über seiner bis zur Brust wiedergegebenen Gestalt prangt in großen Blockbuchstaben sein Vorname „ANTON", der jedoch mit mehreren horizontalen Pinselstrichen überarbeitet oder eher getilgt wurde. Am linken und oberen Rand (ein Stück weit auch am unteren und rechten) ist das Bild von dicken Pinselstrichen „gerahmt", was an ein Gemälde erinnert. Er, der Künstler Anton Corbijn, rückt selbst ins Zentrum seiner Kunst, nimmt als Person jedoch nur einen Teil davon ein. Es geht bei diesem Porträt mehr um die malerische Verwandlung des Abbildes und die Gestaltung an sich als um Konterfei und Wiedererkennbarkeit. Und doch scheint es – und darin liegt Corbijns Qualität – seinen Charakter als Künstler und Person treffend einzufangen. Das Werk, so vermittelt uns das Porträt, steht vor der Identität des Dargestellten und hat eine ganz eigene, autonome Berechtigung. Damit hätten wir ein erstes wichtiges Merkmal von Corbijns Bildsprache herausgearbeitet: Seine Bilder fokussieren nicht nur Personen, sondern vor allem ihr künstlerisches Tun und Selbstverständnis, wofür dieses Autoporträt ein sehr persönliches Beispiel ist.

Anfänge: Musik im Bild und Fotografie als Zeitkapsel

Anton Corbijns fulminantem Start als Porträtist von Musikstars spürt der zweite Raum der Ausstellung nach (S. 43–59): Um den von ihm verehrten Musiker:innen nahe zu sein, zog er 1979 nach London

of album artwork and song lyrics. Today, it can rightly be said that Corbijn's distinctive visual language has not just strongly influenced but crucially informed the way we have perceived pop culture since the 1970s. He has literally created the visual image of bands such as Depeche Mode and U2. Looking at the incredible amount of (primarily portrait) photos that Anton Corbijn has taken to date—there are said to be around forty thousand individual images, he is not sure himself, as work to digitalize and systematize the archive is currently still under way—raises several crucial questions: What makes these images so memorable? Why are they working so well? What is the reason we remember them so vividly that Anton Corbijn's portraits pop up before our mind's eye every time we just think of certain personalities from the world of music but also from film, literature, art, or fashion? And why are these images immediately recognizable as "photo by Anton Corbijn," despite all their differences and even after a long time? What then, in brief, is the secret of Anton Corbijn's visual language?

The world according to Corbijn

Going on a search for answers, the show starts with the ones Corbijn himself would give: a room full of photographs personally selected by the artist. From various bodies of work, including political or royal portraits, still lifes and fashion photography, he has picked images that are important to him and placed them in relation to one another (pp. 15–24). It demonstrates the broad range of his work, which may come as a surprise, strongly relativizing his image of being a "rock-star photographer," which he has long wearied of anyway. What is also less known is that he has been doing self-portraits since the 1980s. In *Self-Portrait* of 1987, the then 32-year-old Corbijn presents himself in half-profile in the lower right quadrant of the picture, wearing a black sweater, his dark hair blurring into the background, a black oval painted in broad brushstrokes (ill. 2). His gaze is directed downward, his mouth is closed and his posture is self-contained, thoughtful, and reserved. Emblazoned above his figure, which is shown down to the chest, is his first name

Abb. / Ill. 2
Self-Portrait,
London, 1987

"ANTON," in all large caps, though it has been painted over, or rather crossed out, with several horizontal brushstrokes. The picture is "framed" by broad brushstrokes on the left and upper edges (and to some extent also on the lower and right), which reminds of a painting. He, the artist Anton Corbijn, places himself at the center of his art but only takes up part of it as a person. This portrait is more about the painterly transformation of the image and design itself than about likeness and recognizability. And yet it appears—and this is where Corbijn's quality lies—to aptly capture his character as an artist and a person. The work, the portrait tells us, comes before the identity of the person portrayed and

und fotografierte dort unter anderem die Band Joy Division in einem U-Bahn-Abgang (Abb. 3). Der Sänger Ian Curtis, der am rechten Bildrand steht, ist der Einzige, der sich zum Fotografen hinwendet, während der Rest der Band ihm den Rücken zudreht und im Begriff ist, die Treppe hinunterzusteigen. Im darauffolgenden Jahr verübte Curtis Selbstmord – und Corbijns Foto bekam einen fast prophetischen Charakter: Den Weg, den die Band beschreitet, geht Curtis nicht mit, bereits auf dem Foto scheint sich eine Kluft aufzutun.

Abb. / Ill. 3
Joy Division,
London, 1979

Arbeiten wie diese brachten Corbijn 1980 einen Traumjob ein: Er wurde Cheffotograf des *New Musical Express* (kurz *NME*), einer 1952 gegründeten wöchentlich erscheinenden Musikzeitschrift, die bis 2018 gedruckt wurde und seither online weiterbesteht. In den Jahren, in denen Corbijn für den *NME* tätig war, schoss er unzählige Fotostrecken und Covers und knüpfte vielfältige Kontakte (S. 49–50). Auch wenn seine Fotografien der 1980er-Jahre in bildnerischem Ausdruck und Komposition noch relativ unterschiedlich sind, kann man erkennen, dass seine Bildstrategien den darstellerischen Klischees der Zeit großteils zuwiderliefen. Unschärfen, angeschnittene Darstellungen, unerwartete Blickwinkel, Close-ups und Porträts, die die Stars der Musikszene in scheinbar privaten Momenten oder einem gänzlich unerwarteten Setting zeigten, wurden allmählich zu seinem Markenzeichen. So fotografierte er beispielsweise Elvis Costello mit einem Gesichtsausdruck, der fast an Fadesse erinnert, auf dem Rücken liegend und gedankenverloren ins Nichts schauend, die Gitarre lässig auf dem Bauch (Abb. 4). Von der deutschen Gruppe Kraftwerk machte er vier Einzelporträts in maximaler Nahaufnahme – jedoch nicht von den Bandmitgliedern selbst, sondern von ihren puppenhaften Alter Egos, Dummys (S. 56–57).

Zu dunkel und zu unscharf – das ist ein Vorwurf, den Corbijn beim Abliefern seiner Fotos oft gehört hat. Für die Dunkelheit und das Nicht-scharf-Gestellte hat er sich jedoch bewusst entschieden, was auch der Ausstellungs- und Katalogtitel unterstreicht, *Favourite Darkness*, der sich nicht nur auf schwarze, unterbelichtete Partien im Bild bezieht, sondern auch auf eine melancholische Grundstimmung, die vielen von Corbijns Bildern eigen ist. Diesen dunklen Ton kombiniert er mit Strategien der Anonymisierung, die das künstlerische Ego aus der Schusslinie bringen. Seine Protagonist:innen tilgen ihre Identität, indem sie die Hände vors Gesicht halten, sich abwenden oder das Gesicht verbergen. Auch mit Masken und Verkleidungen arbeitet Corbijn leidenschaftlich gern und weicht so ein starres Image auf, das manche Musiker:innen einfach nicht loswerden, weil es die Medien zementiert haben. Das gilt im Übrigen nicht nur für Corbijns fotografische Porträts, sondern auch für seine Musikvideos, von denen wir in der Ausstellung eine Auswahl zeigen (S. 123–131). Sie wirken

has autonomy in its own right. Thus, we have identified one first important characteristic of Corbijn's visual language: his pictures focus not only on people but above all on their artistic activity and self-concept, with this autoportrait being a very personal example.

Beginnings: Music in pictures and photography as a time capsule

Anton Corbijn's dazzling career start as a portraitist of music stars is delineated in the second room of the exhibition: to be closer to the musicians he admired, he moved to London in 1979, where, among others, he photographed the band Joy Division in an underground station exit (ill. 3). Standing at the right-hand edge of the picture, singer Ian Curtis is the only one facing the photographer, while the rest of the band have turned their backs on him and are about to walk down the stairs. The following year, Curtis committed suicide—and Corbijn's photo took on an almost prophetic character: Curtis does not follow on the path that the band is taking, and even in the photo a rift seems to be opening. Works like this earned Corbijn a dream job in 1980: he became chief photographer of the *New Musical Express* (*NME* for short), a weekly music magazine founded in 1952, which had a print edition until 2018 and has since been continued online. In the years that Corbijn worked for the *NME*, he shot countless photo series and covers and made many contacts (pp. 49–50). Even though his photographs from the 1980s are still relatively heterogeneous in terms of visual expression and composition, it is clear that his pictorial strategies largely ran counter to the representational clichés of the time. Blurred, cropped images, unexpected angles, close-ups, and portraits that showed the stars of the music scene in seemingly private moments or in totally unfamiliar settings over time became his trademark. For example, he photographed Elvis Costello with an expression that almost looks like ennui, lying on his back with an empty stare, lost in thought, his guitar casually resting across his stomach (ill. 4). He took four individual portraits of the German band Kraftwerk in maximum close-up—not of the band members themselves, however, but of their puppet-like alter egos, dummies (pp. 56–57).

Too dark and too blurred—this is a complaint that Corbijn often heard when delivering his photos. However, he made

Abb. / Ill. 4
Elvis Costello,
Amsterdam, 1977

a deliberate choice for the dark and out-of-focus, which is also underscored by the exhibition and catalog title, *Favourite Darkness*, which refers not only to blackish underexposed areas in the image but also to a melancholic mood that is characteristic of many of Corbijn's pictures. He combines this dark tone with strategies of anonymization that pull the artistic ego out of the line of fire. His protagonists erase their identity by holding up their hands in front of their faces, turning away, or hiding their faces. Corbijn also loves to work with masks and disguises to soften a rigid public image that some musicians simply cannot get rid of because it has been cemented in by the media. This is

wie mehrminütige Autorenfilme. Diese Videos – das erste entstand 1983 für Palais Schaumburg – folgen immer einer bestimmten Idee, die konsequent durchgezogen wird. Das ist absolut untypisch für die klassischen Musikvideos der MTV-Ära, von denen die meisten schlicht darauf abzielten, die Musiker:innen gut aussehen zu lassen. Corbijn hingegen erzählt kurze, oft absurde Geschichten mit seinen Videos, wenn etwa Dave Gahan von Depeche Mode als König verkleidet mit Liegestuhl unter dem Arm planlos in der Gegend herummarschiert (Abb. 5) oder

Abb. / Ill. 5
Dave Gahan (DM), Enjoy the Silence, Portugal, 1989

die Band Coldplay auf einen stümperhaft gemachten Riesenroboter trifft (S. 129). Der Film noir, aber auch Regisseure wie Fritz Lang, Stanley Kubrick und David Lynch oder Fotokünstler der ersten Stunde wie Man Ray scheinen wichtige Einflüsse für ihn zu sein. Wer also Corbijns Fotografien und Musikvideos als Prominentenporträts abtut, irrt sich gewaltig.[1] Vielmehr bürstet seine Bildsprache das Prinzip Prominenz gegen den Strich. Wenn wir eine Brücke zur Pop-Art schlagen, in der ab den 1960er-Jahren mediale Superstars wie Marilyn Monroe oder Elvis Presley zum Zentrum der Bildproduktion wurden, folgt daraus unmittelbar die Bildinterpretation. Prominenter Sujets bediente sich Jahrzehnte später auch Jeff Koons, etwa bei der Skulptur *Michael Jackson and Bubbles* (Abb. 6). Elizabeth Peyton malt ausschließlich Porträts, zum Beispiel von Kurt Cobain oder den Gallagher-Brüdern, die Corbijn unter anderem 1995 fotografierte (Abb. 7). In der Rezeption dieser Werke wird niemals von Prominentenporträts gesprochen, die Art der Darstellung wird lebhaft diskutiert und interpretiert. Im Fall der Fotografie verstellt aber leider der Celebrity-Status den Blick für eine echte Auslegung und Deutung. Analysen zu Corbijns Werk begnügten sich bis dato über weite Strecken mit der Identifikation der dargestellten Person und allenfalls einer Anekdote zur Entstehung. Dass diese Form der Rezeption eine Sackgasse ist, bemerkten auch schon vorhergehende Ausstellungsmacher:innen, etwa Franz Wilhelm Kaiser, der in einem Text über Anton Corbijn mit allgemeinen Überlegungen zu Malerei und Fotografie schreibt: „Fotografie muss jedoch, technisch bedingt, abbilden [...] und so kommt es, dass in der Rezeption ihre Bedeutung oft auf das reduziert wird, was abgebildet ist. So gründet die Berühmtheit so mancher Fotografen und Fotografinnen eher auf der Berühmtheit der von ihnen abgebildeten Persönlichkeiten als auf der Art und Weise, wie sie abgebildet sind."[2] Eine Erkenntnis, die *Anton Corbijn: Favourite Darkness* zum Anlass für eine Neubetrachtung nimmt: Weniger die Stars, die Corbijn ablichtete, sollen im Zentrum stehen als vielmehr die Mittel und Wege der Darstellung,

1 So heißt es etwa in der Einführung zu Anton Corbijns Fotobuch-Erstling *Famouz* (1989), der 2005 bei Schirmer/Mosel neu aufgelegt wurde, dass er die Stars „ganz anders, ganz neu porträtierte: nachdenklich bis melancholisch, sehr persönlich und weit entfernt von Showbiz-Glamour und Imagepflege. Inzwischen ist Corbijn weltbekannt. Seine Bilder, die eine neue Ära des *celebrity portrait* begründeten, wandern in Ausstellungen rund um den Globus [...]."

2 Franz Wilhelm Kaiser, „Why?", in: Anton Corbijn und Franz Wilhelm Kaiser (Hg.), *Anton Corbijn. The Living and the Dead*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, München 2018, S. 8–21, hier S. 10–11.

true not only of Corbijn's photographic portraits but also of his music videos, a selection of which is shown in the exhibition (pp. 123–131). They look like several-minute auteur films. These videos—the first was made in 1983 for Palais Schaumburg—are always informed by a specific idea, which is then consistently followed through. This is completely atypical of the classical music videos of the MTV era, most of which simply sought to make the musicians look good. Corbijn, by contrast, tells short, often absurd stories in his videos, like when Dave Gahan of Depeche Mode, dressed up as a king, is seen roaming the

area aimlessly with a deck chair under his arm (ill. 5) or the band Coldplay encounters a bumbled-up giant robot (p. 129). Film noir but also directors such as Fritz Lang, Stanley Kubrick, and David Lynch or early photographic artists like Man Ray seem to be important influences for him. Anyone who dismisses Corbijn's photographs and music videos as celebrity portraits therefore is sorely mistaken.[1] Rather, his visual language brushes against the grain of the very principle of celebrity. If we make the connection to Pop Art, in which media superstars such as Marilyn Monroe or Elvis Presley became the center of image production from the 1960s onwards, this directly leads to the interpretation of the image. Decades later, Jeff Koons also used celebrity subjects, for example in his sculpture *Michael Jackson and Bubbles* (ill. 6). Elizabeth Peyton exclusively paints portraits, for example of Kurt Cobain or the Gallagher brothers, who Corbijn photographed in 1995 among others (ill. 7). In the reception of these works, there never is any talk of them being celebrity portraits; instead, the style of portrayal is discussed and interpreted with lively interest. In the case of photography, however, the celebrity status unfortunately stands in the way of any

Abb. / Ill. 6
Jeff Koons, *Michael Jackson and Bubbles*, 1988, SFMOMA, San Francisco, erworben durch den / purchase through the Marian and Bernard Messenger Fund

Abb. / Ill. 7
Liam & Noel Gallagher, Long Island, 1995

real reading or analysis. To date, analyses of Corbijn's work have largely contented themselves with identifying the person portrayed and, at best, recounting an anecdote about how it was created. That this form of reception is a dead end was also noted by previous exhibition makers, such as Franz Wilhelm Kaiser, who wrote in a text on Anton Corbijn with general reflections on painting and photography: "However, due to its technical nature,

1 The introduction to Anton Corbijn's first photo book *Famouz* (1989), reedited by Schirmer/Mosel in 2005, for example states that his star portraits "had a completely different, completely novel slant: they were pensive, melancholic, more personal, galaxies away from the world of showbiz, glamour and image makers. Corbijn is now famous all over the world. His photographs are on display at international exhibitions."

die Bezüge, die Bildkomposition und die Bildstrategien, die uns Corbijns Werk heute in seiner Gesamtheit offenbart.

Ein Faktor, der unauflöslich mit Corbijns Porträts verbunden ist, ist die Zeit. Viele der Menschen, die der Künstler vor der Kamera hatte, leben nicht mehr. Das fotografische Abbild, das er von ihnen geschaffen hat, fungiert als Zeitkapsel. Es ist nicht nur die Musik, die bleibt, es ist auch die Erinnerung an die Menschen, die diese Musik geschaffen haben. Fotografien helfen uns, uns lebhafter und ganzheitlicher an sie zu erinnern. Corbijn wird damit zum Chronisten einer untergegangenen Ära. Über die Bedeutung von Fotografie als wesenerfassendem Medium denkt auch Roland Barthes in seinem Buch *Die helle Kammer* angesichts von Fotos seiner verstorbenen Mutter nach: „Die Photographie nötigte mich auf diese Weise zu einer schmerzlichen Arbeit; bemüht, dem Wesen ihrer Identität näherzukommen, plagte ich mich ab inmitten von teilweise wahren und daher ganz und gar falschen Bildern. […] Da war ich nun, allein in der Wohnung, in der sie kurz zuvor gestorben war, und betrachtete unter der Lampe diese Photos meiner Mutter, eins ums andere, vergegenwärtigte mir Schritt für Schritt die Zeit mit ihr, auf der Suche nach der Wahrheit des Gesichts, das ich geliebt hatte. Und ich entdeckte sie."[3] Herta Wolf wiederum hat in einem Text über Barthes' Buch auf die anthropologische Beziehung zwischen Fotografie und Tod aufmerksam gemacht: „Das, weil die Fotografie gerade in der Zeit, in der der Tod aus dem gesellschaftlichen Bewußtsein verbannt wurde, entstanden sei. Und da das Sterben nicht vollständig verdrängt werden könne, müsse es sich irgendwo hinflüchten."[4] Corbijns Bilder bauen einen Schutzwall gegen das Vergessen, indem sie Porträts von künstlerisch arbeitenden Menschen der Zeit und damit auch der unausweichlichen Vergänglichkeit entreißen. Er strebt mit seinen Bildern keine Aktualität, kein Am-Puls-der-Zeit-Sein an. Im Gegenteil, seine Bildsprache scheint eher rückwärts gerichtet, auf die Vergangenheit bezogen. Die Körnigkeit und Verschwommenheit mancher Aufnahmen erinnert an den Piktorialismus, den vorherrschenden Fotografiestil an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert. Künstler:innen wie Heinrich Kühn, Edward Steichen oder zuvor – als Vorläuferin der Piktorialist:innen – Julia Margaret Cameron imitierten malerische Charakteristika mit fotografischen Mitteln, um edle Bildeffekte zu erzielen und den Kunstcharakter der Fotografie gewissermaßen zu rechtfertigen. Corbijn setzt in seiner Bildsprache bewusst ein anachronistisches Element ein, das sein Werk heute ausgesprochen zeitlos erscheinen lässt.

Ikonen und Kunstgeschichte

Ein Begriff, der in Zusammenhang mit Anton Corbijns Bildern immer wieder strapaziert wird, ist „Ikone". Vielen der von Corbijn fotografierten Musiker:innen wird der popkulturelle Status einer Ikone zugesprochen, man denke beispielsweise an David Bowie (Abb. 8), Nina Hagen (S. 54) oder Nick Cave (S. 85). Der Begriff kann hier aber auch in Zusammenhang mit Heiligendarstellungen gebracht werden. Diese Assoziation kommt nicht von ungefähr und findet ihre Erklärung unter anderem in Corbijns Kindheit, die der Künstler als überaus prägend sieht: „Hinter unserem Haus lag der Friedhof, der Tod war also sozusagen um die Ecke, und bei meinen tiefreligiösen Eltern war er immer da, weil

3 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 75–76, 77.

4 Herta Wolf, „Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' *Die helle Kammer*", in: dies. (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2002, S. 89–107, hier S. 97.

photography cannot help but depict the world around us […]. As a consequence, in its reception the meaning of photography is often reduced to what is shown. The fame of certain photographers is thus often founded on the renown of the celebrities they have portrayed rather than the way in which these have been photographed."[2] A realization that *Anton Corbijn: Favourite Darkness* takes as a cue for a reconsideration: it is less about the stars that Corbijn photographed and more about the means and ways of representation, the references, pictorial composition and strategies that Corbijn's work in its totality reveals to us today.

One factor that is inextricably linked to Corbijn's portraiture is time. Many of the people the artist had in front of his camera are no longer alive. The photographic image he created of them functions as a time capsule. What remains is not just the music, it is also the memory of the people who created that music. Photographs help us to remember them more vividly and comprehensively. Corbijn becomes the chronicler of a bygone era. In his book *Camera Lucida*, Roland Barthes also reflects on the significance of photography as an essentializing medium in view of photographs of his deceased mother: "Photography thereby compelled me to perform a painful labor; straining toward the essence of her identity, I was struggling among images partially true, and therefore totally false. […] There I was, alone in the apartment where she had died, looking at these pictures of my mother, one by one, under the lamp, gradually moving back in time with her, looking for the truth of the face I had loved. And I found it."[3] Herta Wolf, in turn, pointed to the anthropological relationship between photography and death in a text about Barthes' book: "This is because photography emerged precisely at a time when death was banished from the social consciousness. And since the fact of dying could not be completely suppressed, it had to take refuge somewhere."[4] Corbijn's pictures build a protective wall against oblivion by extracting portraits of artmakers from time and thus also from their inevitable transience. He does not seek topicality, to have put his finger on the pulse of time, in his pictures. On the contrary, his pictorial language seems to be backward-directed, towards the past. The granularity and blurriness of some of his images are evocative of Pictorialism, the predominant photographic style at the turn of the nineteenth and twentieth century. Artists such as Heinrich Kühn, Edward Steichen, or—as a precursor of the Pictorialists—Julia Margaret Cameron used photographic means to imitate painterly qualities so as to achieve refined visual effects and legitimate in a way the character of photography as art. Corbijn deliberately employs an element of anachronism in his visual language, which makes his work appear really timeless today.

Icons and art history

One word that keeps being used and actually overused in connection with Anton Corbijn's pictures is "icon." Many of the musicians photographed by Corbijn are ascribed the status of pop-cultural icons, just think of David Bowie (ill. 8), Nina Hagen (p. 54), or Nick Cave (p. 85). However, the term can also be associated with sacred images. And this association is

2 Franz Wilhelm Kaiser, "Why?," in Anton Corbijn and Franz Wilhelm Kaiser (eds.), *Anton Corbijn: The Living and the Dead*, exh. cat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, Munich: Schirmer/Mosel, 2018, pp. 8–21 at pp. 11–12.

3 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York: Hill and Wang, 2010, pp. 66–67.

4 Herta Wolf, "Das, was ich sehe, ist gewesen: Zu Roland Barthes' *Die helle Kammer*," in Wolf (ed.), *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, pp. 89–107 at p. 97.

sie ganz auf das Leben nach dem Tod ausgerichtet waren, zumindest in meiner Wahrnehmung."[5] Tatsächlich inszenierte Corbijn bereits ab Ende der 1970er-Jahre die Künstler:innen, die er fotografierte, wie Heilige. So verwendete er beispielsweise immer wieder die Kreuzform oder spielte mit Looks, die an Christusdarstellungen erinnern. Häufig fasste er den Kopf in einen nimbusartigen Kreis, eine Art Strahlenkranz. Und wenn man sich das Haus seiner Kindheit und den Friedhof dahinter vor-

Abb. / Ill. 8
David Bowie,
Chicago, 1980

Abb. / Ill. 9
Untitled 15,
Italien / Italy, 1982

stellt – wohlgemerkt ein protestantischer Friedhof, auf dem es keine Heiligendarstellungen gab und man sich auf schlichte nackte Kreuze beschränkte –, so ist es wohl als Akt der Rebellion zu interpretieren, dass er zwischen 1981 und 1983 auf katholische Friedhöfe in Mailand, Genua, Venedig, Paris und Wien ging, um ein überbordendes skulpturales Bildprogramm zu fotografieren: Figuren aus Stein, die Trauer symbolisieren, Christus- und Mariendarstellungen, fromme Mönche im Gebet (Abb. 9), Faltenwürfe, Kreuzes- und Totenkopfdarstellungen (S. 63–76). Diese Serie mit dem Titel *Cemeteries* erscheint heute wie ein Prolog zu den in den folgenden Jahrzehnten entstandenen Porträts unendlich vieler Musiker:innen. Aus nächster Nähe mit starker Unter- oder Aufsicht fotografiert, teilweise angeschnitten und durchwegs sehr dunkel ausgearbeitet, greifen diese Porträts eine Ästhetik auf, die zweifelsohne in einer religiösen Ikonografie verankert ist. Die faszinierte Hinwendung zum Jenseits und zur Vergangenheit ist also ein weiteres typisches Merkmal von Corbijns Bildern.

Auch auf zentrale Werke der Kunstgeschichte bezieht sich Corbijn fast direkt: So erinnert das Porträt von Dave Gahan, das 1993 in Frankfurt am Main entstand (Abb. 10), frappierend an die *Beweinung Christi* von Andrea Mantegna (Abb. 11), ein Bandporträt von Arcade Fire aus dem Jahr 2010 (Abb. 12) ist mit Leonardo da Vincis *Abendmahl* in Verbindung zu bringen (Abb. 13) und Courtney Loves Porträt von 1995 (Abb. 14) nimmt Bezug auf Sandro Botticellis Gemälde *Die Geburt der Venus* (Abb. 15). Viele von Corbijns Porträts sind also angelehnt an wohlvertraute religiöse oder mythologische Bildprogramme. Das Spiel mit Referenzen baute der Künstler über die Jahre aus. 2008 nahm er im Video zu Coldplays *Viva La Vida* auf Wunsch der Band den Faden seines Videos zu *Enjoy the Silence* (1990) von Depeche Mode wieder auf. Coldplay

5 Anton Corbijn, „Foreword", in: ders., *Ikonen*, Veurne 2022, S. 5 (übers. v. Michael Strand).

no coincidence; it finds an explanation in Corbijn's childhood, which the artist sees as highly formative: "Behind our house was the cemetery, so death was around the corner as it were. And with my parents being very religious it was always there as they were focused on life after death, at least in my perception."[5] Already from the late 1970s, Corbijn started staging the artists he photographed like saints. For example, he frequently used the shape of the cross or suggestively played with looks that reminded of pictures of Christ. He often framed the head in a halo-like circle, a kind of gloriole. And if one ima-

gines the house of his childhood and the cemetery behind it—nota bene, a Protestant cemetery with no depictions of saints and graves marked by simple crosses—it can probably be interpreted as an act of rebellion that, between 1981 and 1983, he traveled to Catholic cemeteries in Milan, Genoa, Venice, Paris, and Vienna to photograph the luxuriant sculptural imagery there: stone figures symbolizing mourners, depictions of Christ and the Virgin Mary, pious monks in prayer (ill. 9), draperies, crosses and skulls (pp. 63–76). Entitled *Cemeteries*, the series today looks like a prologue to the countless musicians' portraits he made in the following decades. Photographed up close from extreme low or high angles, sometimes cropped, and always very dark, these portraits hark back to an aesthetic that is undoubtedly anchored in religious iconography. The fascinated turn towards the otherworldly and the past thus is another typical characteristic of Corbijn's pictures.

Also, Corbijn almost expressly invokes central works of art history: Dave Gahan's portrait, shot 1993 in Frankfurt, Germany (ill. 10), is strikingly reminiscent of Andrea Mantegna's *Lamentation over the Dead Christ* (ill. 11), a 2010 band portrait of Arcade Fire (ill. 12) can be linked to Leonardo da Vinci's *Last Supper* (ill. 13), and Courtney Love's 1995 portrait (ill. 14) refers to Sandro Botticelli's painting *The Birth of Venus* (ill. 15). Many of Corbijn's portraits tap into familiar religious or mythological pictorial programs. Over the years, the artist has expanded his play with references. In 2008, at the band's request, he picked up the thread of his video for *Enjoy the Silence* (1990) by Depeche Mode in the video for Coldplay's *Viva La Vida*. Coldplay saw *Viva La Vida* as a reminiscence of the wandering king without a kingdom in Corbijn's 1990 video. Now, he staged Coldplay front man Chris Martin in a very

Abb. / Ill. 10
Dave Gahan,
Frankfurt, 1993

Abb. / Ill. 11
Andrea Mantegna,
Beweinung Christi / Lamentation over the Dead Christ, ca. 1483,
Pinacoteca di Brera,
Mailand / Milan

5 Anton Corbijn, "Foreword," in Corbijn, *Ikonen*, Veurne: Hannibal, 2022, p. 5.

Abb. / Ill. 12
Arcade Fire,
Marseille, 2010

Abb. / Ill. 13
Leonardo da Vinci,
Das Abendmahl / The Last Supper,
1494–1498, Santa Maria delle Grazie,
Mailand / Milan

sah *Viva La Vida* als Reminiszenz an den herumwandernden König ohne Reich in Corbijns Video von 1990. Dieser inszenierte nun den Coldplay-Frontman Chris Martin ganz ähnlich (S. 133). Im gleichen Zusammenhang entstand auch ein Porträt, das den Musiker am Strand zeigt, in der Hand keinen Liegestuhl, sondern eine Reproduktion von Eugène Delacroix' Gemälde *Die Freiheit führt das Volk* (1830, Louvre, Paris). Ein weiteres Beispiel für Corbijns überaus künstlerischen Ansatz ist das Video zu Nirvanas *Heart-Shaped Box* (1993), für das er unter anderem einen alten Mann am Kreuz und die Band in einer psychedelischen Landschaft mit Mohnblumen (S. 127) und knorrigen schwarzen Bäumen inszenierte. Immer wieder tritt eine kindliche Figur auf, die einerseits Unschuld und das Vergehen der Zeit symbolisiert, andererseits aber eine spitze Kappe trägt, die an den Ku-Klux-Klan erinnert. Auch Krankheit, Abhängigkeit, Fruchtbarkeit – repräsentiert durch eine üppige Frauenfigur, die für „Mutter Erde" steht – und Klaustrophobie sind Themen, die Corbijn in seinen filmischen Bildern (entstanden in Schwarz-Weiß und nachträglich handkoloriert) eindringlich visuell umsetzt. Oft sind es also wohlvertraute, über Jahrhunderte tradierte Bild- und Darstellungsformen, die er aufgreift und variiert. Der Künstler betont, dass dieses Zitieren von althergebrachten Bildprogrammen nicht absichtlich, sondern eher intuitiv entstehe. Es wirkt, als hätte er diese Bilder derart verinnerlicht, dass sie ihm als Kompass für eigene fotografische und filmische Bilder dienen.

Anton Corbijn und Depeche Mode: 360-Grad-Image-Maker

Während Corbijn als bildgebende Instanz mit vielen Bands, darunter U2, Metallica, Travis oder Arcade Fire, immer wieder kollaboriert hat, ist es besonders eine Band, deren visuelles Image er regelrecht erschaffen hat: Depeche Mode (S. 138–159).

1981 hat er die Band eher durch Zufall erstmals fotografiert, ab 1986 hat er die gesamte Artdirection für sie übernommen. Seither konzipiert und realisiert er alles, was wir visuell von der Band kennen: Albumcovers, sämtliche Musikvideos, On-stage-Visuals oder auch ikonische Motive wie die stilisierte Rose des *Violator*-Albums (Abb. 16), für die er als Ausgangspunkt ein Fotogramm genommen hat (S. 149). Als „Freilandhaltung" bezeichnet Corbijn in einem Interview die künstlerische Arbeitsbeziehung zwischen der Band und ihm. Sebastian Fasthuber geht in seinem Text für diesen Katalog der Wechselwirkung zwischen Musik und Bild nach und analysiert die Chemie zwischen der Band und Anton Corbijn (S. 161–176). Uns schien es auch wichtig, Medien jenseits

Abb. / Ill. 14
Courtney Love,
Orlando, 1995

Abb. / Ill. 15
Sandro Botticelli,
Die Geburt der Venus / The Birth of Venus,
ca. 1485/86, Uffizien / Uffizi, Florenz / Florence

similar way (p. 133). In that context, he also created a portrait of the musician on the beach, holding not a deck chair but a reproduction of Eugène Delacroix's painting *Liberty Leading the People* (1830, Louvre, Paris). Another example of Corbijn's extremely artistic approach is the video for Nirvana's *Heart-Shaped Box* (1993), in which he showed an old man hanging on a cross and the band in a psychedelic landscape with poppies (p. 127) and gnarled black trees. The figure of a small child keeps appearing again and again, symbolizing innocence and the passing of time but also wearing a pointed hat reminiscent of the hoods of the Ku Klux Klan. Illness, dependence, fertility—represented by a voluptuous female figure that stands for "Mother Earth"—and claustrophobia are other themes that Corbijn vividly visualizes in his cinematic images (created in black and white and subsequently hand-colorized). Often, it is familiar pictorial and representational forms, passed down over centuries, that he picks up on and varies. The artist emphasizes that this quoting of traditional pictorial programs is not done purposefully but rather intuitively. It is as if he has internalized these images to the point that they serve him as a compass for his own photographic and cinematic images.

Anton Corbijn and Depeche Mode: 360-degree image maker

While Corbijn has, as an authority in all matters visual, repeatedly collaborated with many bands, among them U2, Metallica, Travis, and Arcade Fire, there is one group in particular whose visual image he has virtually created: Depeche Mode (pp. 138–159).

He photographed the band for the first time in 1981, rather by coincidence, and in 1986 took over the entire art direction for them. Since then, he has conceived and realized everything visual that we've seen from the band: album covers, all music videos, on-stage visuals, or even iconic motifs such as the stylized rose on the *Violator* album (ill. 16), for which he used a photogram as a starting point (p. 149). In an interview, Corbijn describes the artistic working relationship between the band and himself as "free-range." In his contribution to this catalog, Sebastian Fasthuber explores the interaction between music and image and analyzes the chemistry between the band and Anton Corbijn (pp. 161–175). It also seemed important to us to include media beyond photography and video/film in the exhibition, so as to present a panoramic overview of Corbijn's extensive visual work for bands, illustrated by the example of Depeche Mode. Anton Corbijn has opened up his archive for this purpose, showing for the first time sketches

Abb. / Ill. 16
Depeche Mode, *Violator*, 1990, Albumhülle / album sleeve

von Fotografie und Video/Film in die Ausstellung einzubeziehen. Sie sollte ein Panorama von Corbijns umfassendem visuellem Schaffen für Bands präsentieren, veranschaulicht am Beispiel von Depeche Mode. Anton Corbijn hat dafür sein Archiv geöffnet und zeigt erstmals Skizzen und Zeichnungen, die für Depeche-Mode-Projekte der letzten knapp 40 Jahre entstanden sind (S. 147–149). Zusammen mit der Band hat Corbijn im Taschen Verlag auch ein großes Buch herausgebracht, das seine kreative Arbeit für sie dokumentiert.[6] Der mystische, dunkle Klang der Band und die archaische, schlichte Bildsprache von Corbijn – Musik und Bild finden hier perfekt zusammen. Basis dafür ist nicht nur eine professionelle Zusammenarbeit, sondern auch eine Freundschaft, der beide Seiten viel verdanken.

Weibliche Freiheit und männlicher Blick

Blicken wir auf Anton Corbijns Fotografien im musikalischen Kontext und vergegenwärtigen wir uns nochmals die Bands, mit denen er besonders intensiv zusammengearbeitet hat, so stellen wir einen starken Überhang männlicher Protagonisten fest. Dass er jedoch mehr als nur die typischen cismännlichen Rockstars zeigt, beweist seine langjährige Zusammenarbeit mit The Slits oder Siouxsie Sioux. Es war mir ein Anliegen, als Gegengewicht auch einen Raum mit seinen ausgesprochen behutsam komponierten Bildern von Schauspielerinnen und Musikerinnen zu konzipieren (S. 179–193). Vielfältig und sprechend erscheinen uns diese Porträts, auch hier sind persönliche Nähe und Vertrauen auf beiden Seiten der Grund für das „richtige" Bild. Natürlich ist ein fotografisches Porträt immer auch das Ergebnis einer intensiven Zusammenarbeit zwischen dem Menschen vor und dem Menschen hinter der Kamera. Die Unerbittlichkeit, die es mit sich bringt, wenn „Bilder von einem geschossen werden", hat Phillip Prodger vor einigen Jahren in einem Buch treffend charakterisiert: „Dass sich das Medium Fotografie in der Porträtkunst überhaupt je durchgesetzt hat, grenzt eigentlich an ein Wunder. Die Kamera ist ein mechanisches Ding, so grausam und rücksichtslos wie ein Haifisch mit einem einzigen, ausdruckslosen Auge. Es ist unglaublich, dass solch ein Apparat etwas derart Schönes, Unergründliches und zutiefst Menschliches wie unsere Persönlichkeit einfangen kann."[7] Im Fall der Porträts in diesem Kapitel haben wir es natürlich mit einem männlichen Blick auf ein weibliches Sujet zu tun, was jedoch der Freiheit, die Corbijns Protagonistinnen ausstrahlen, keinen Abbruch tut. Wenn uns Annie Lennox mit wachem Blick, aber aus einer gewissen Distanz anschaut, mit hochgeschlagenem Kragen und Brille auf der Nase – eine Aufnahme, die offensichtlich draußen, vielleicht in einem Park, entstanden ist –, so erscheint uns dieses Bild nicht als unpersönliche Auftragsarbeit,

6 Reuel Golden (Hg.), *Depeche Mode by Anton Corbijn. 81–18*, Köln 2021.

7 Phillip Prodger, *Das Porträt in der Fotografie*, München u. a. 2021, S. 10.

and drawings created for Depeche Mode projects over the last forty years (pp. 147–149). Together with the band, Corbijn has also published a major book with Taschen Verlag documenting his creative work for them.[6] The mystical, dark sound of the band and Corbijn's archaic, simple visual language—music and image make a perfect match here. The basis for this is not just professional collaboration but also a friendship that both sides owe a great deal to.

Female freedom and the male gaze

Looking at Anton Corbijn's photographs in musical contexts and passing in review the bands he has worked with most intensively, we notice a strong preponderance of male protagonists. However, his long-standing collaboration with The Slits and Siouxsie Sioux proves that he has more to show for than the typical cis-male rock stars. It was important to me to conceptualize, as a counterweight, a room in the show with his very carefully composed images of female actors and musicians (pp. 179–193). These portraits appear varied and expressive to us; here, too, personal closeness and mutual trust make for the "right" picture. Of course, a photographic portrait always is the result of an intense collaboration between the person in front of the camera and the person behind it. A couple of years ago, Phillip Prodger aptly characterized in a book the relentlessness involved in "having one's picture taken": "That the medium of photography should ever have established itself in portraiture is nothing short of a miracle. The camera is a mechanical object, as cruel and ruthless as a shark with a single, expressionless eye. It is incredible that a device like this should be able to capture something as beautiful, unfathomable, and profoundly human as our personality."[7] In the case of the portraits in this chapter, we are of course dealing with a male gaze on a female subject, but that does not subtract from the sense of freedom that Corbijn's female protagonists radiate with. When Annie Lennox gives us an observant look, if from a certain distance, with an upturned collar and glasses on her nose—a shot obviously taken outside, perhaps in a park—the picture does not feel like an impersonal piece of commissioned work but as a testimony to an understanding between artist and artist, which is reflected in her facial expression and the entire composition of the photo (ill. 17). We infer character traits of the private Annie Lennox from the feeling we get from her portrait: sincerity, directness, but also a very professional, almost business-like obliging tone. Her changeability and the pleasure she takes from slipping into a role become obvious.

The portrait of Jodie Foster, by contrast, shows not relaxedness but the opposite emotion, tension (ill. 18): the actress, in jeans and a T-shirt, sitting on a chair with bare feet, her whole body in a waiting posture, seems to be eagerly anticipating some moment, perhaps an audition. Corbijn gives us a glimpse of a superstar off the red carpet and points to what their actual work is—memorizing, immersing oneself into different roles, which Jodie Foster is masterfully capable of. We become witness to a seemingly private moment of the actress (and the photographer), and we get the feeling that we can see the careful and hard work the actress does, which otherwise remains mostly invisible, from her body

6 Reuel Golden (ed.), *Depeche Mode by Anton Corbijn: 81–18*, Cologne: Taschen, 2021.

7 Phillip Prodger, *Das Porträt in der Fotografie*, Munich: Prestel, 2021, p. 10.

sondern als Zeugnis eines Einverständnisses zwischen Künstlerin und Künstler, das sich im Gesichtsausdruck und der gesamten Bildkomposition spiegelt (Abb. 17). Wir leiten aus dem Gefühl, das dieses Porträt in uns auslöst, Charakterzüge der privaten Annie Lennox ab: Aufrichtigkeit, Direktheit, aber auch ein sehr professioneller, fast geschäftlich-verbindlicher Ton. Ihre Wandelbarkeit und ihre Lust, in eine Rolle zu schlüpfen, werden offensichtlich.

Das Porträt von Jodie Foster hingegen stellt keine Entspannung, sondern Angespanntheit dar, also die entgegengesetzte Emotion (Abb. 18): Die Schauspielerin sitzt in Jeans und T-Shirt und mit nackten Füßen auf einem Stuhl, ihr ganzer Körper ist in Wartehaltung, sie scheint auf einen Moment, vielleicht ein Casting, hinzufiebern. Corbijn gewährt uns einen Blick auf einen Superstar abseits des roten Teppichs und macht die eigentliche Arbeit deutlich – das Memorieren, das Sicheinfügen in unterschiedliche Rollen, das Jodie Foster meisterhaft beherrscht. Wir sind Zeug:innen eines scheinbar privaten Moments der Darstellerin (und des Fotografen), und uns ist, als könnten wir die sorgfältige und harte Arbeit, die die Schauspielerin leistet und die in den allermeisten Fällen unsichtbar ist, an ihrer Körpersprache und Mimik ablesen. „Die Geschichte der Porträtkunst ist eine Galerie von Posen“[8], bemerkte der britische Kunstkritiker Harold Rosenberg, und die Posen, die die Frauen in Corbijns Fotografien einnehmen, sind durch die Bank unorthodox: Selbstvergessen auf der Rückbank eines Autos sitzend wie PJ Harvey (S. 191), mit geschlossenen Augen und offenem Haar auf dem Rücken liegend wie Kate Bush (S. 181), breitbeinig und mit ärgerlichem, nach oben gerichtetem Blick wie Kim Wilde (S. 179) oder versunken in einem Fauteuil sitzend, den Unterarm über die Augen gelegt, wie Patti Smith (S. 190) – es sind außergewöhnliche Blickwinkel, die Corbijn wählt, und Settings, in denen sich die Protagonistinnen mit nur wenigen Requisiten und in einem durchwegs natürlichen Look ebenso selbstverständlich wie selbstbewusst vor der Kamera bewegen. In Selbstreflexion bemerkt Anton Corbijn: „Meine Arbeit ist sicher nicht übermäßig sexuell, aber eine kleine Prise ist dann und wann schon dabei …“[9] Die Aufnahme von Siouxsie Sioux mit nacktem Rücken etwa spielt mit der

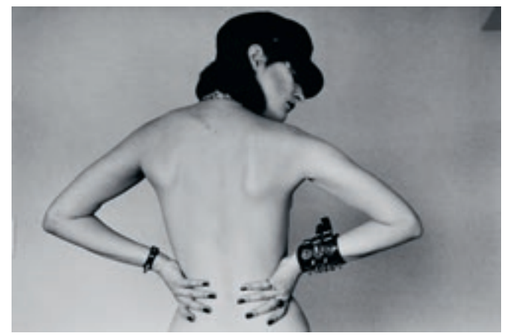
Abb. / Ill. 17
Annie Lennox,
London, 1992

Abb. / Ill. 18
Jodie Foster,
Hollywood, 1995

8 Harold Rosenberg, „Portraits. A Mediation of Likeness“, in: Richard Avedon, *Portraits*, London 1976, o. S. (übers. v. Michael Strand).

9 Anton Corbijn in einem E-Mail an die Autorin, 8. Oktober 2024 (übers. v. Michael Strand).

language and facial expression. “The history of portraiture is a gallery of poses,“[8] British art critic Harold Rosenberg once remarked, and the poses that the women in Corbijn’s photographs take are, as a rule, unorthodox: sitting obliviously in the back seat of a car like PJ Harvey (p. 191), lying on the back with eyes closed and hair loose like Kate Bush (p. 181), standing with legs apart and an angry upturned gaze like Kim Wilde (p. 179), or lounging self-absorbed in a huge armchair with her forearm over her eyes like Patti Smith (p. 190)—it is unusual angles that Corbijn chooses, as well as settings in which the protagonists move in front of the camera with only a few props and a generally natural look in a manner that is as unstudied as it is self-confident. Self-reflecting, Anton Corbijn remarks, “My work is for sure not overly sexual, but there is a touch of it now and then …“[9] The shot of Siouxsie Sioux with her back naked, for example, plays with the highly attractive physicality of the protagonist, who nevertheless appears absolutely self-empowered and strong (ill. 19). Comparing Anton Corbijn’s portraits with those of other male photographers like Helmut Newton or Peter Lindbergh, one notices that Corbijn, too, plays with the sex appeal of the women portrayed, but in a more natural, less aggressive and aestheticized form. He is not interested in perfection or glamour, his pictures do not play into clichés. He shows the women in their individuality, in their strength, and sometimes also their vulnerability, moving beyond the one-dimensional roles that the media often assign to female artists.



← Abb. / Ill. 19
Siouxsie Sioux,
Kioto / Kyoto, 1982

Painting and photography, or The photographer’s brushwork

Being familiar with Anton Corbijn’s visual language, strongly influenced as it is by religious iconography, it seems an almost logical consequence that, over the last decade, he has concentrated primarily on portraits of visual artists (pp. 197–207). Painting is and remains a great mystery to him, as he says. How he is able to create these portraits of visual artists, though, is quite extraordinary: here too, like in his numerous portraits of musicians, the visual language reveals not only the personality but above all the form of art production. It is unsurprising therefore that the portraits of Imi Knoebel (p. 201), Marlene Dumas (p. 197), or Ed Ruscha (p. 200), for example, are compositionally characterized by strict lines and frontality, whereas the portrait of Gerhard Richter only shows the back of the head of the shy German art superstar (ill. 20) and at the same time invokes one of Richter’s most famous paintings, *Betty* (ill. 21). Corbijn has entitled this series, which he has been working on since 1996, *Inwards and Onwards*. Taous Dahmani has analyzed it in some detail in this publication (pp. 209–223). Unlike his portraits of musicians, Corbijn usually photographs visual artists in their familiar environment, the studio, often with one or more of their works in the picture. The act

8 Harold Rosenberg, “Portraits: A Mediation of Likeness,” in Richard Avedon, *Portraits*, London: Thames & Hudson, 1976, n.p.

9 Anton Corbijn in an e-mail to the author, October 8, 2024.

überaus anziehenden Körperlichkeit der Protagonistin, die jedoch absolut selbstermächtigt und kraftvoll wirkt (Abb. 19). Vergleicht man Anton Corbijns Porträts mit Aufnahmen anderer männlicher Fotografen, etwa Helmut Newton oder Peter Lindbergh, stellt man fest: Zwar spielt auch Corbijn mit dem Sex-Appeal der porträtierten Frauen, aber in einer natürlicheren, weniger aggressiven und ästhetisierenden Form. Ihm geht es nicht um Perfektion oder Glamour, seine Bilder bedienen keine Klischees. Er zeigt die Frauen in ihrer Individualität, in ihrer Stärke

Abb. / Ill. 20
Gerhard Richter, Köln / Cologne, 2010

Abb. / Ill. 21
Gerhard Richter, *Betty*, 1988, Saint Louis Art Museum

und manchmal auch Verletzlichkeit, und er überwindet damit die eindimensionalen Rollen, die die Medien Künstlerinnen oft zuweisen.

Malerei und Fotografie oder Der Pinselstrich des Fotografen

Wenn man mit Anton Corbijns stark von religiöser Ikonografie beeinflusster Bildsprache vertraut ist, erscheint es fast als logische Konsequenz, dass er sich in der letzten Dekade vor allem auf Porträts von bildenden Künstler:innen konzentriert hat (S. 197–207). Die Malerei ist und bleibt für ihn, wie er sagt, ein großes Geheimnis. Wie ihm jedoch diese Porträts von bildenden Künstler:innen gelingen, ist ganz außergewöhnlich: Auch hier lässt sich, ähnlich wie bei seinen zahlreichen Porträts von Musiker:innen, an der Bildsprache nicht nur die Persönlichkeit, sondern vor allem auch die Form der Kunstproduktion ablesen. So überrascht es nicht, dass beispielsweise die Porträts von Imi Knoebel (S. 201), Marlene Dumas (S. 197) oder Ed Ruscha (S. 200) in ihrem Bildaufbau von einer strengen Linienführung und Frontalität geprägt sind, während das Porträt von Gerhard Richter nur den Hinterkopf des scheuen deutschen Kunstsuperstars zeigt (Abb. 20) und zugleich auf eines der berühmtesten Bilder Richters, *Betty* (Abb. 21), Bezug nimmt. *Inwards and Onwards* hat Corbijn diese Serie betitelt, an der er bereits seit 1996 arbeitet. Taous Dahmani hat sie in dieser Publikation näher analysiert (S. 209–224). Im Unterschied zu den Porträts von Musiker:innen fotografiert Corbijn die bildenden Künstler:innen zumeist in ihrem vertrauten Umfeld, dem Atelier, oft auch mit einer oder mehreren ihrer Arbeiten im Bild. Der Akt der künstlerischen Schöpfung, der private Rückzugsort, der Arbeitsort: Das Atelier bildet nach wie vor für viele Kunstschaffende jenen Safe Space, in dem

of artistic creation, the private retreat, the workplace: for many artists, the studio still is the safe space where alone art production is possible. And this is precisely where Corbijn goes with his camera. He keeps being asked in interviews whether he has ever painted himself, which he then denies, almost shyly, but not without reaffirming the fascination that this art has for him: "Painting is the most fascinating thing in my eyes. I always wanted to paint, but I can't, to my great regret. I love the freedom that painting brings."[10]

For many years—with the self-portrait of 1987, which we show at the beginning of the exhibition, being evidence—the brushstroke has been a defining graphic element for Corbijn (ill. 2). Through the graininess and sometimes deliberate blurring of his photographic images, he recreates painterly effects, as if painting with the camera: his ability to condense personality and work in his photographic portraits is unique. Viewed over five decades, his photographic work shows itself to be not just a document of its time but a highly idiosyncratic form of art production that works across media. Corbijn creates valid, timeproof portraits of people working as artists, whom he approaches with great sensitivity and enduring patience, not only as an artist but as a fellow human being. For decades, he has devoted himself unconditionally to his authentic interest in the human condition. His atmospheric portraits, which bring together photography, music, acting, and the visual arts, build a bridge between the arts and between people. It is this fact that should be made visible to a public that admires Corbijn's art and visual language—though often without knowing the artist. So *Favourite Darkness*, paradoxically, seeks to shed some light into the cosmos of Anton Corbijn.

10 Anton Corbijn, *Selbstportrait, im Gespräch mit Marie-Noël Rio*, Munich: Schirmer/Mosel, 2018, p. 35.

Kunstproduktion überhaupt erst möglich ist. Und genau dorthin begibt sich Corbijn mit seiner Kamera. Ob er denn selbst jemals gemalt habe, wird er immer wieder in Interviews gefragt, was er dann fast schüchtern verneint, nicht jedoch ohne die Faszination zu bekräftigen, die diese Kunstform auf ihn ausübt: „Malerei ist in meinen Augen das Faszinierendste überhaupt. Ich wollte immer malen, aber ich kann es nicht, zu meinem großen Bedauern. Ich liebe die Freiheit, die die Malerei mit sich bringt."[10]

Seit vielen Jahren – das Selbstporträt von 1987, das wir am Beginn der Ausstellung zeigen, liefert den Beweis dafür – ist der Pinselstrich für Corbijn ein bestimmendes grafisches Element (Abb. 2). Mit der Grobkörnigkeit und teilweise auch bewussten Unschärfe seiner fotografischen Aufnahmen empfindet er malerische Effekte nach, er malt gleichsam mit der Kamera: Seine Fähigkeit, in seinen fotografischen Porträts Persönlichkeit und Werk zu kondensieren, ist einzigartig. Über fünf Dekaden hinweg betrachtet erschließt sich sein fotografisches Werk nicht nur als Zeitdokument, sondern als eine ganz eigenwillige Form von Kunstproduktion, die medienübergreifend funktioniert. Corbijn schafft gültige, die Zeit überdauernde Porträts von künstlerisch arbeitenden Menschen, denen er sich mit größter Sensibilität und Ausdauer nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch nähert. Seinem authentischen Interesse an der Conditio humana widmet er sich seit Jahrzehnten bedingungslos. Seine atmosphärischen Porträts, die Fotografie, Musik, Schauspielerei und bildende Kunst zusammenbringen, schlagen eine Brücke zwischen den Künsten und den Menschen. Dem Publikum, das Corbijns Kunst und Bildsprache verehrt – oft jedoch ohne den Urheber zu kennen –, soll diese Tatsache vor Augen geführt werden. So möchte *Favourite Darkness* den Kosmos von Anton Corbijn ein Stück weit erhellen.

10 Anton Corbijn, *Selbstportrait, im Gespräch mit Marie-Noël Rio*, München 2018, S. 35.

Anton Corbijn, Austin, 1982
Foto / Photo: Bono

4

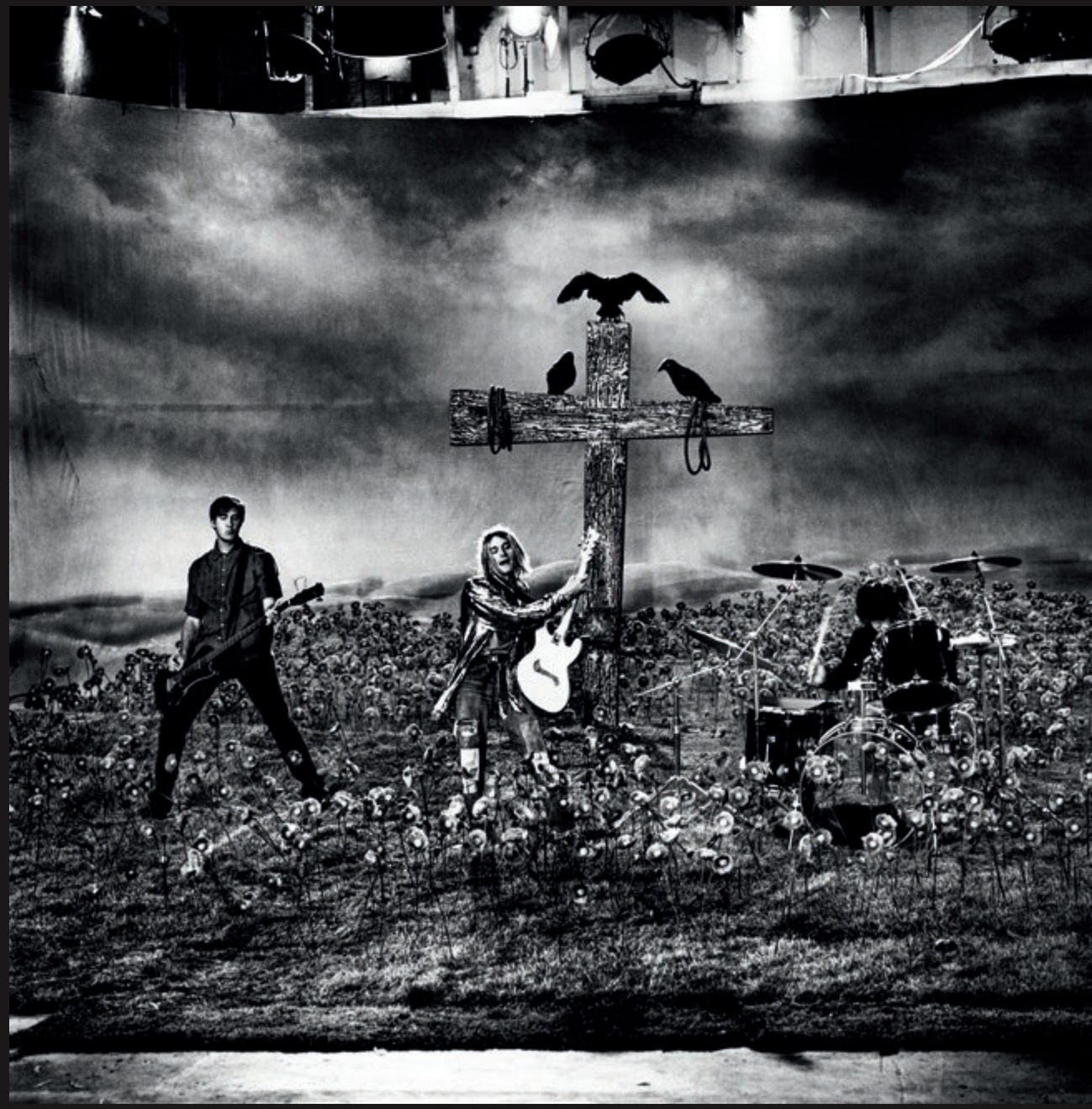
Bewegte Bilder / Moving Images

JOY DIVISION, *ATMOSPHERE* almería 1988

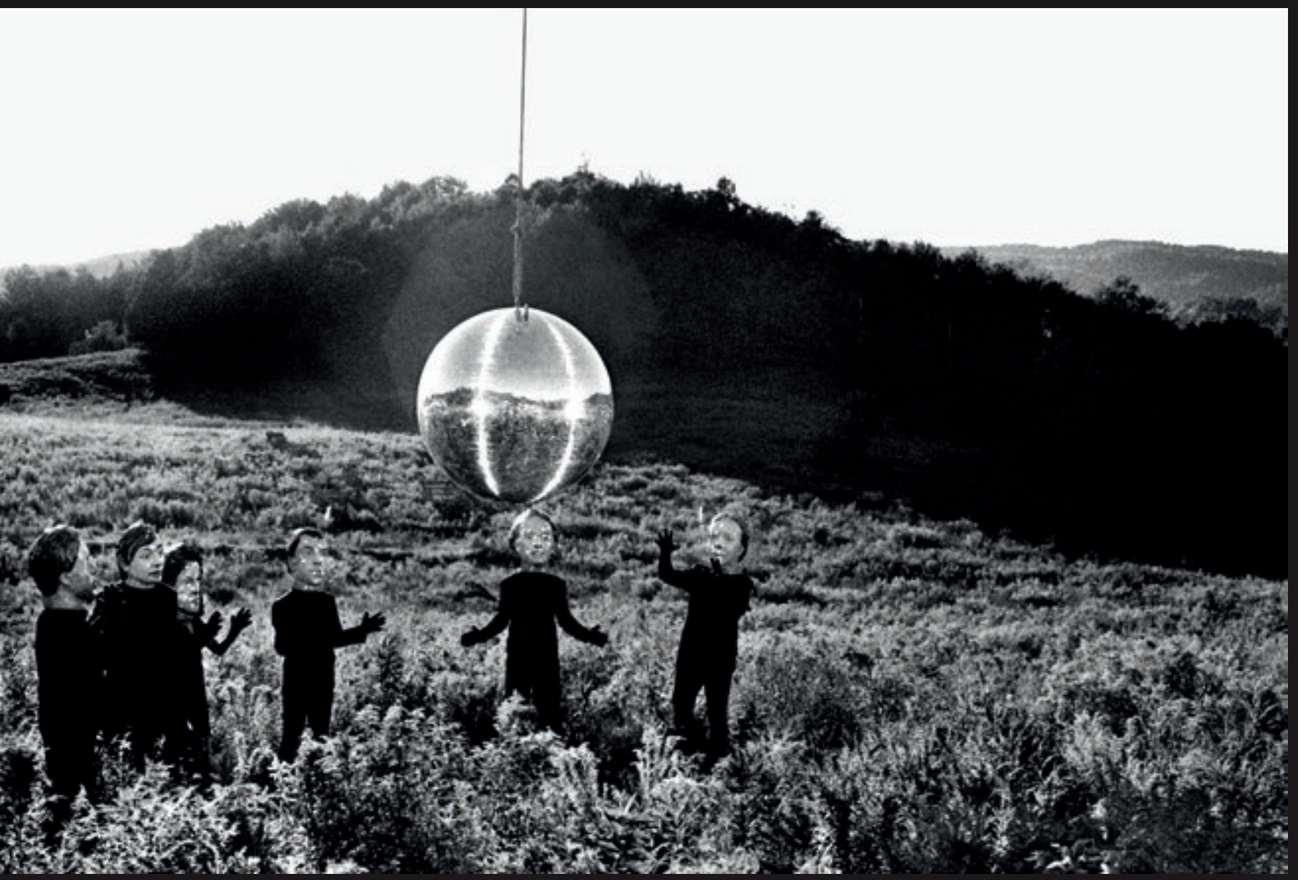
DAVE GAHAN (DM), *ENJOY THE SILENCE* portugal 1989

DEPECHE MODE, *WALKING IN MY SHOES* cookham, berkshire 1993

BONO (U2), *ONE* berlin 1992



NIRVANA, *HEART-SHAPED BOX* los angeles 1993



ARCADE FIRE, *REFLEKTOR* chemin de la rivière-rouge, grenville, kanada / canada 2013

COLDPLAY, *TALK* london 2005

HERBERT GRÖNEMEYER, *MENSCH* kopenhagen / copenhagen 2002

THE KILLERS, *ALL THESE THINGS THAT I'VE DONE* las vegas 2005

NIRVANA seattle 1993

CHRIS MARTIN den haag / the hague 2008

U2, *THE JOSHUA TREE* death valley 1986

DEPECHE MODE, *GHOSTS AGAIN* new york 2022

5

AC + DM

DAVE GAHAN (DM) pasadena 1988

DEPECHE MODE mailand / milan 1988

MARTIN GORE (DM) new york 1990

ALAN WILDER (DM) dänemark / denmark 1989

DEPECHE MODE, BIRD WOMAN london 1993

DEPECHE MODE, DEVOTIONAL TOUR brüssel / brussels 1993

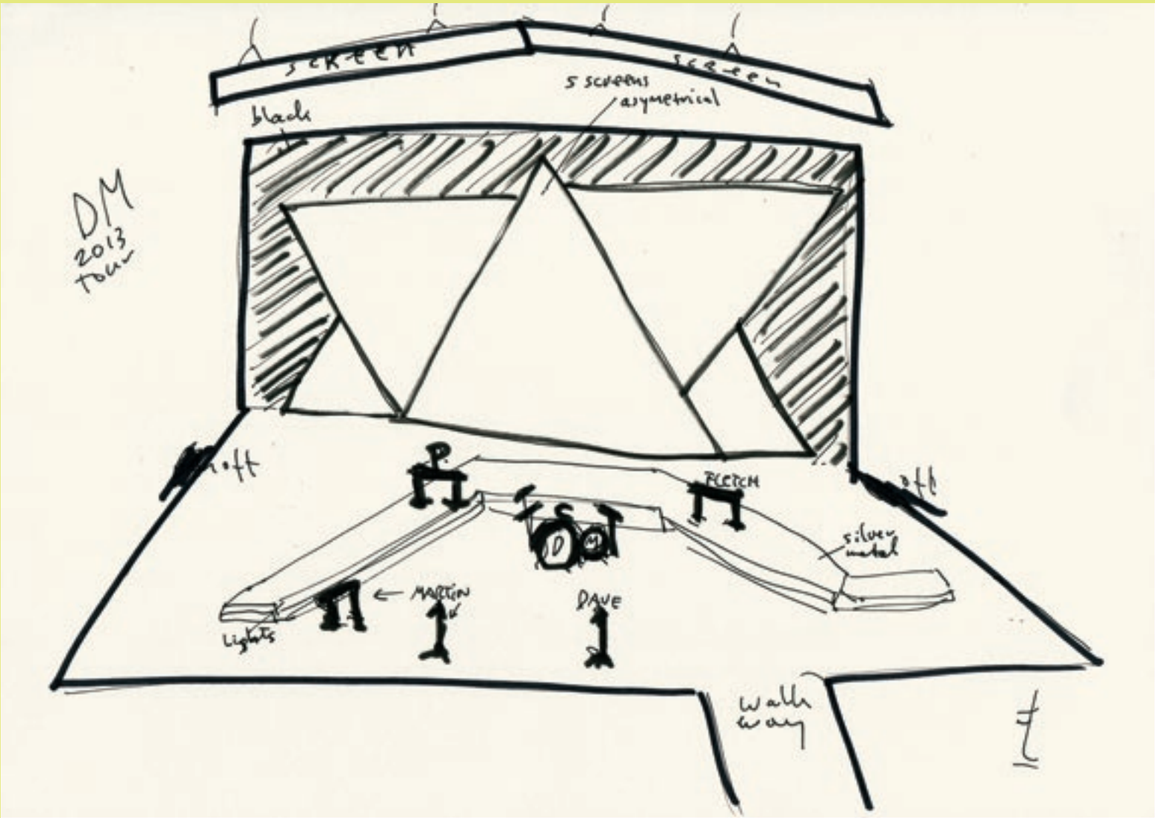
Albumcovers / Album covers:
Violator, 1990 | *World in My Eyes/Happiest Girl/Sea of Sin*, 1990
Songs of Faith and Devotion, 1993 | *Ultra*, 1997

DEPECHE MODE marrakesch / marrakech 1996

DEPECHE MODE marrakesch / marrakech 1996

↑ ↗ → Zeichnungen für / Drawings for *Songs of Faith and Devotion*, 1993

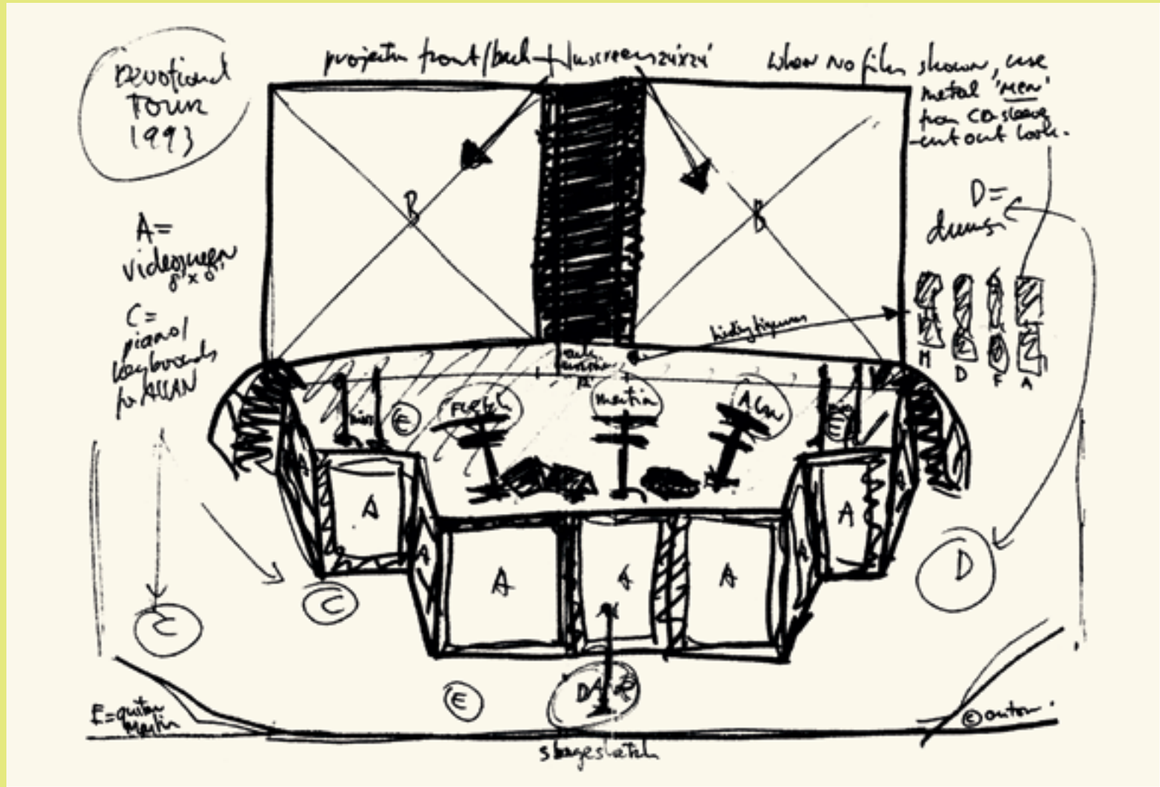
Proofdruck / Proof print *I Feel You*, 1993



Bühnendesign / Stage design
Live in Berlin, 2013

Fotogramm / Photogram,
Violator, 1990

↓ Bühnendesign / Stage design
Devotional, 1993



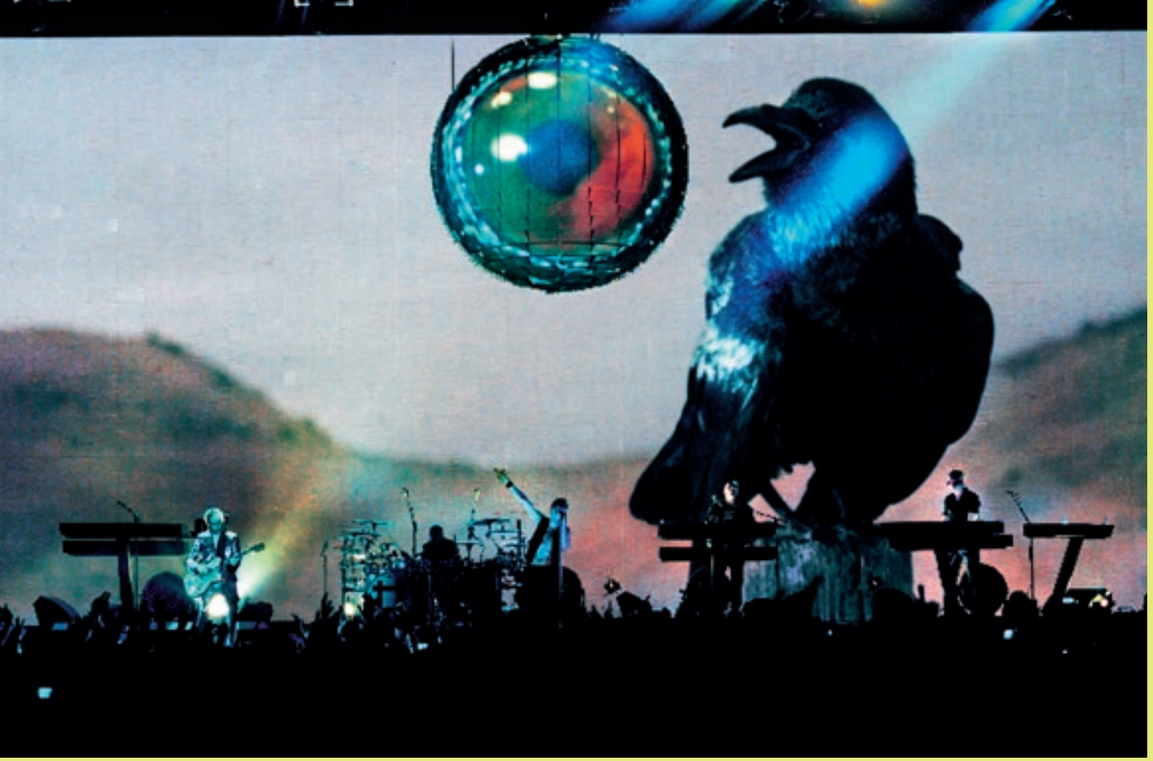
← ↓ → Zeichnungen für Bühnenvideowand /
Drawings for stage screens,
Black Celebration, 2002

DEPECHE MODE san francisco 2005

DEPECHE MODE santa barbara 2005

MARTIN GORE (DM) jacksonville 2005

Albumcovers / Album covers:
Exciter, 2001 | *Playing the Angel*, 2005
Sounds of the Universe, 2009 | *Delta Machine*, 2013



↑ DEPECHE MODE,
TOUR OF THE UNIVERSE
luxemburg / luxembourg
2009

→ DEPECHE MODE,
DELTA MACHINE TOUR
paris 2013

DEPECHE MODE new orleans 2012

DEPECHE MODE new york 2016

↑ DEPECHE MODE,
GLOBAL SPIRIT TOUR
berlin 2017

→ DEPECHE MODE,
GLOBAL SPIRIT TOUR
mailand / milan 2018

Albumcover / Album cover:
Memento Mori, 2023

DEPECHE MODE los angeles 2022

Depeche Mode und / and Anton Corbijn, New York, 2016
Foto / Photo: Anja Grabert

Rockstars, als Menschen betrachtet. Anton Corbijn und Depeche Mode

Rock Stars, Seen as People: Anton Corbijn and Depeche Mode

Sebastian Fasthuber

Die Bedeutung von Musik für das Schaffen von Anton Corbijn kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Ohne die ungeheure Verlockung, welche die Welt der Rockmusik für ihn als Sohn eines protestantischen Pastors in einem beschaulichen Teil der Niederlande in den 1960er-Jahren dargestellt hat, hätte er vielleicht nie zur Fotokamera gegriffen. Diese Welt schien ihm unerreichbar, obwohl London, die europäische Hauptstadt der Popkultur, von der aus er selbst später als Fotograf und Regisseur Karriere machen sollte, ironischerweise kaum 500 Kilometer entfernt lag.

„Ich bin in einem kleinen Dorf aufgewachsen und hatte nicht das Gefühl, dass mir als Christ viel erlaubt war; als Sohn eines Pastors musste man ein Beispiel geben", erinnert er sich. „Und naiverweise glaubte ich, dass diese Rockmusik ein sehr viel liberalerer Bereich war und dass die Menschen dort ein anderes Leben lebten. Und das hat mich sehr stark angezogen. Außerdem erschien es aufregend, die Kleidung, die Haarschnitte ..."[1]

Sein eigenes Leben war das Gegenteil davon. Er hatte eine ruhige Kindheit, die er zu großen Teilen auf dem nachbarlichen Bauernhof verbrachte. Das Hören von Beatles-Liedern war für ihn das Größte. Dass er sich nicht selbst der Musik zuwandte, lag daran, dass seine Eltern ihn zu Klavierstunden zwangen, die er entsprechend hasste. Wahrscheinlich stellte es seine Art von Teenagerrebellion dar, Bilder machen zu wollen. Protestantische Kirchen sind bekanntlich schmucklose Orte ohne Heiligenverehrung, frei von Ikonen. Und so griff er zum Fotoapparat, um selbst ikonische Bilder zu schaffen.

Anton Corbijn hat in seiner rund 50 Jahre umspannenden Laufbahn von U2 über Tom Waits, Nick Cave und Herbert Grönemeyer bis Nirvana mit zahlreichen Rockmusiker:innen mehr oder weniger eng zusammengearbeitet. Am stärksten ist er mit Depeche Mode verbunden, einer im Zuge der Synthiepop-Welle Anfang der 1980er-Jahre entstandenen Band aus Basildon nahe London.

Ihre Musik ist ohne seine Videos, Bandfotos, Cover-Artworks, Stage-Designs und Konzertfilme heute kaum mehr denkbar (S. 138–159). Keine andere Band der Rockgeschichte hat die visuellen Aspekte ihres Schaffens über derart lange Zeit so konsequent in die Hände einer einzigen Person gelegt. Mit Erfolg: Durch seine Bilder und sein Artdirecting hat Corbijn das coole und zugleich für den Bereich Pop/Rock sehr ernsthafte Image von Depeche Mode geprägt.

Aus einer Band, die einer bestimmten Szene entstammte und szenetypische Kleidung trug, wurde so im Laufe der Jahre ein Monolith von einer Musikgruppe mit zeitloser Ästhetik, die in einer ganz eigenen Sphäre zu existieren scheint. Als die Band 2020 in die Rock & Roll Hall of Fame aufgenommen wurde, dankte Sänger Dave Gahan neben anderen „Anton Corbijn, der Gott sei Dank zur richtigen Zeit daherkam und uns tatsächlich cool aussehen ließ".

In den besten Fällen gelang es ihm, eine in der Popmusik seltene Einheit von Musik und Bildsprache zu erzielen. Seine Videos etwa zu *Walking in My Shoes* (S. 125) oder *Enjoy the Silence* (S. 124) unterstreichen und verstärken noch die Wirkung der Musik. Bisweilen scheint es, als würde die fortlaufende Kollaboration in gewisser Weise sogar auf das Songwriting von Depeche Modes Kreativmotor Martin L. Gore zurückwirken. Beide Seiten

1 Alle Zitate von Anton Corbijn im Text entstammen einem Interview, das der Autor am 4. September 2024 mit dem Künstler geführt hat.

The significance of music for the creative oeuvre of Anton Corbijn cannot be overestimated. Without the overwhelming allure the world of rock music had for him, the son of a Protestant pastor in a quiet part of the 1960s Netherlands might never have picked up a camera. It was a world seemingly out of reach, even though, ironically, London, then the European capital of pop culture, where he himself would later start a career as a photographer and director, was barely five hundred kilometers away.

"I grew up in a small village, and I didn't feel I was allowed to do many things as a Christian; as the son of a preacher man, you had to set an example," he recalls. "And naïvely, I thought that this rock music was sort of a much more liberal area, and that people were living different lives. And that attracted me a lot. It seemed exciting also, the clothes, the haircuts ..."[1]

His own life was the very opposite of all that. He had a quiet childhood, much of which he spent on their neighbor's farm. Listening to Beatles songs was the greatest thing for him. The reason he didn't turn to music himself was that his parents forced him to take piano lessons, which he hated. Wanting to make pictures probably was his kind of teenage rebellion. Protestant churches are known to be unadorned places with no veneration of saints, devoid of icons. And so he picked up a camera to create iconic images himself.

Over a nearly fifty-year career, Anton Corbijn has worked more or less closely with numerous rock musicians, from U2 to Tom Waits, Nick Cave and Herbert Grönemeyer, to Nirvana. He is most closely associated with Depeche Mode, a band from Basildon near London that emerged in the wake of the synth-pop wave of the early 1980s.

Their music would be almost unimaginable today without his videos, band photos, cover artwork, stage designs, and concert films (pp. 138–159). No other band in rock history has so consistently placed the visual aspects of their work in the hands of a single person over such a long time. And with success: with his pictures and his art direction, Corbijn has virtually shaped Depeche Mode's image, cool and yet very serious in the pop and rock sector.

Over the years, a band that came from a certain scene, wearing outfits typical of that scene, became a monolith of a music group with a timeless aesthetic that seems to exist in a sphere all of its own. When the band was inducted into the Rock & Roll Hall of Fame in 2020, singer Dave Gahan said he wanted to thank, among others, "Anton Corbijn, who thank God came in at the right time and actually made us look cool."

In some of his best work, he succeeded to achieve a unity of music and visual language that is rare in pop music. His videos for *Walking in My Shoes* (p. 125) or *Enjoy the Silence* (p. 124), for example, underscore and reinforce the effect of the music. At times, it even seemed as if the ongoing collaboration was feeding back into the songwriting of Depeche Mode's creative powerhouse, Martin L. Gore. In any case, both sides certainly benefited creatively from their collaboration.

Not bad for a young band and a music photographer who were not an ideal fit from the start. Corbijn has now been following Depeche Mode since 1986. His earliest photos of them date

1 All quotes from Anton Corbijn in the text are taken from an interview the author conducted with the artist on September 4, 2024.

haben von dieser Zusammenarbeit jedenfalls kreativ profitiert.

Nicht schlecht für eine junge Band und einen Musikfotografen, die zu Beginn gar nicht so gut zusammenpassten. Seit 1986 begleitet Corbijn Depeche Mode nun. Fotografiert hat er sie schon fünf Jahre vorher, wobei sie auf ihn bei der ersten Begegnung keinen bleibenden Eindruck machten. 1981 besuchte er als damaliger Hausfotograf des einflussreichen britischen Musikmagazins *New Musical Express* (kurz *NME*) ein Konzert von Fad Gadget. Weil er schon mal da war, machte er schnell auch ein paar Fotos der Vorband.

Die Ästhetik von Depeche Mode war in der Anfangszeit wohlgemerkt noch völlig anders, als wir sie heute kennen. Die Gruppe feierte mit *Just Can't Get Enough* 1981 gerade ihren ersten Hit. Das Stück wird nach wie vor zu vielen Anlässen gespielt, auf Partys, in Filmen – allerdings schon lang nicht mehr von der Band auf Konzerten. Es passt nicht mehr zu ihr. Zu Beginn stammten die Songs von Vince Clarke, der nach dem ersten Album ausstieg und später mit Erasure erfolgreich war. Sein Synthiepop basiert auf hellen, freundlichen Klängen. Der Kontrast zu der oft düsteren, ungemein aufgeladenen Musik, die Gore später für Alben wie *Songs of Faith and Devotion* schreiben würde, könnte kaum größer sein.

Anton Corbijn gab der Band zunächst einen Korb: „Ihre Plattenfirma, Mute Records, hat in zwei Jahren zweimal wegen Pressefotos angefragt. Ich hab abgelehnt, weil sie mir zu poppig waren. Wenn ich mir heute ihre poppigen Nummern anhöre, gefallen sie mir ganz gut. Zu der Zeit aber nahm ich alles sehr ernst, auch weil ich nichts hatte im Leben außer meiner Fotografie. Ich dachte, wenn ich das vermassle, bin ich total am Arsch."

1986 war er bereit für Depeche Mode. Er hatte zehn intensive Lehrjahre als Fotograf im Musikbereich hinter sich gebracht, das Handwerk erlernt und langsam einen eigenen Stil ausgebildet. In den 1970ern in Holland war sein Publikum noch überschaubar gewesen, er konnte sich ausprobieren und Fehler machen. 1979 kam er nach England. Die Öffentlichkeit, die seine Fotos in Zeitschriften und bald auch auf Plattencovers sehen konnte, potenzierte sich damit. „Langsam entstanden Bilder, in denen ich meinen Vibe fand", sagt er im Rückblick auf diese Zeit. Sehr viele Arbeiten von damals lässt er nicht gelten, aber einige wenige Frühwerke finden sich etwa in dem Ausstellungskatalog *Anton Corbijn. 1-2-3-4*[2], einer Sammlung seiner Fotos von Musikschaffenden.

In den Biografien fast aller erfolgreichen Künstler:innen gibt es eine Konstante: Sie waren mit ihrer Kunst im richtigen Moment am richtigen Ort. Popmusik und allgemein die Popkultur hatten in der Zeit, in der Corbijn wie auch Depeche Mode ihre Karrieren starteten, einen weitaus höheren Stellenwert als heute. Pop war in den 1980er-Jahren zugleich ein sehr schnelllebiges Metier, in dem sich, abgesehen von ein paar Superstars, die Trends, Hits und angesagten Bands rasch abwechselten.

Dagegen hatte nicht nur Depeche Mode etwas, sondern auch der Mann, der ihre visuelle Ästhetik auf ein neues Level heben sollte. Beide brannten darauf, einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Zuerst taten sie das unabhängig voneinander und später immer öfter gemeinsam, nachdem sie bemerkt hatten, dass sie gut harmonierten.

2 *Anton Corbijn. 1-2-3-4*, Ausst.-Kat. Fotomuseum Den Haag, Veurne und München u. a. 2015.

back even five years earlier, although they did not make a lasting impression on him when he first met them. In 1981, then the in-house photographer for the influential British music magazine *New Musical Express* (*NME* for short), he attended a concert of Fad Gadget. Since he was already there, he also took a few quick shots of the support act.

Mind you, in those early days Depeche Mode's aesthetic was completely different from what we know from them today. The group had just had their first hit, *Just Can't Get Enough*, in 1981. The song is still played on all sorts of occasions, at parties, in films—but no longer in the concerts of the band. It no longer suits them. In the beginning, the songs were written by Vince Clarke, who left after the first album and later was successful with Erasure. His synth-pop is based on light and friendly sounds. The contrast to the often dark, incredibly charged music that Gore would later write for albums such as *Songs of Faith and Devotion* could hardly be any starker.

Anton Corbijn initially didn't want to work with the band: "I was asked by Mute Records, their record company, twice in two years to do the press pictures. I turned them down because I thought they were too poppy. Now, when I listen to their poppy stuff, I quite like it. But at that time I took everything very seriously, also because I had nothing in life apart from my photography. I thought when I fuck this up, I'm down the drain."

By 1986, he was ready for Depeche Mode. He had completed ten intense years of training as a photographer in the music industry, had learned the craft and was slowly developing his own style. In the 1970s in Holland, his audience was still relatively small, he was able to try things out and make mistakes. In 1979, he came to England. The public that got to see his photos in magazines, and soon also on album covers, multiplied in size. "Slowly, pictures evolved in which I found my vibe," he says, looking back. There are not very many works from that time that he finds acceptable, but a few early works can be still found in the exhibition catalog *Anton Corbijn: 1-2-3-4*[2], a collection of his photos of musicians.

There is one constant in the biographies of almost all successful artists: they were in the right place at the right time with their art. At the time when Corbijn and Depeche Mode started their careers, pop music, and pop culture in general, had far more significance than they have today. Also, pop in the 1980s was a very fast-moving business in which, except for a handful of superstars, trends, hits, and hip bands were quickly superseded by others.

That was something that Depeche Mode did not want; nor did the man who would soon take their visual aesthetics to a new level. Both were eager to leave a lasting impression. At first, they tried to do so independently, and later, once they realized that they harmonized well, more and more often collaboratively.

From today's perspective, it looks a bit as if Corbijn had thought at some point that there was a group that he could put his stamp on and whose image he could shape. However, he denies having had some master plan, downplaying the matter: "When another request came in, I was primarily attracted to the location. The video for *A Question of Time* was to be shot in California because the band was there. I had never filmed in the USA before but had photographed there. That's why

2 *Anton Corbijn: 1-2-3-4*, exh. cat. Fotomuseum Den Haag, Veurne: Hannibal Books in co-edition with Munich: Prestel, 2015.

Aus heutiger Sicht sieht es ein bisschen so aus, als hätte Corbijn erkannt: Hier ist eine Gruppe, der ich meinen Stempel aufdrücken und deren Image ich formen kann. Er verneint jedoch, einen Masterplan verfolgt zu haben, und stapelt tief: „Als eine neuerliche Anfrage kam, reizte mich daran primär der Ort. Das Video zu *A Question of Time* sollte in Kalifornien gedreht werden, weil die Band gerade dort war. Ich hatte noch nie in den USA gefilmt, aber sehr wohl fotografiert. Deshalb habe ich zugesagt. Sie mochten das Ergebnis und fragten mich wieder. So wurde daraus sehr organisch eine Zusammenarbeit."

Musikvideos waren für Corbijn nach Porträtfotos von Musiker:innen und dem Gestalten von Plattencovers der nächste Schritt in seiner Laufbahn, der ihn später auch noch zu Spielfilmen führen sollte. Dabei blieb er in gewisser Weise aber immer ein Porträtfotograf. Denn auch in den Musikvideos für Depeche Mode betrachtet er die Menschen extrem genau. Er sucht in ihren Gesichtern nach dem Charakter, der sie ausmacht.

Videos waren in den 1980er-Jahren zu einer eigenständigen Kunstform geworden. In handelsüblichen Musikvideos der MTV-Ära ließ sich freilich nur selten besonders viel Kreativität erkennen. Zumeist sieht man darin Musiker, wie sie sich selbst spielen und so tun, als würden sie singen oder ihre Instrumente spielen. Am Ende springen sie in einen Swimmingpool, feiern eine Party oder küssen eine geheimnisvolle Schönheit. Als Betrachter:innen ist uns klar, dass es sich um eine klischeehafte Inszenierung des Lebens von Popstars handelt, aber wir sind mit ihr so vertraut, dass wir sie nicht hinterfragen, sondern – sofern der Song unseren Geschmack trifft – gerne konsumieren.

Corbijn stand der Sinn nach mehr. Während das gemeine Musikvideo zur Pose neigt, inszenierte er die Musiker von Depeche Mode von Anfang an sehr ernsthaft als echte Menschen, deren Blicke Sorgen, Hoffnungen, Ängste, Begierden und noch manches mehr offenbaren. Ein Begriff, der im Zusammenhang mit seiner Arbeit immer wieder fällt, ist „Gravitas". Das aus dem Lateinischen stammende Wort bedeutet so viel wie Gewicht oder Schwere.[3] Es beschreibt seine Arbeit gut. Die Aufnahmen sollten Rang haben, erklärt Corbijn: „Die Bilder sollten bleiben. Ich wollte nicht, dass meine Arbeit wie achtlos hingeworfen aussieht. Deshalb vermied ich auch die lockere, lächelnde Ästhetik, die im Pop vorherrschte."

Seine Arbeit erinnert inhaltlich wie stilistisch bisweilen an die Filme von Ingmar Bergman (1918–2007). Schon biografisch besteht ein Bezug: Der schwedische Meisterregisseur war ebenfalls Sohn eines (lutherischen) Pastors und beschäftigte sich mit den großen Themen – Leben und Tod, Glauben und Beziehungen.

Mit Bergman verbindet ihn auf den ersten Blick die Schwarz-Weiß-Ästhetik von dessen frühen Meisterwerken. Bei Corbijn findet sich eine ähnlich aufgeladene, existenzielle Bildsprache. Bergmans sehr bewusster Umgang mit Farben in späteren Filmen dürfte ihn ebenfalls beeinflusst haben. Man denke an *Schreie und Flüstern* (1972), einen Film, der praktisch nur aus Rot und Weiß besteht. Vor allem aber ähneln sich die beiden Regisseure in ihrem genauen Erforschen menschlicher Körper, insbesondere der Gesichter. Jean-Luc Godard schrieb 1958

3 Das Pons-Fremdwörterbuch führt als Bedeutung des lateinischen Worts „gravitas" auf: „Gewicht, Schwere, Last"; aber auch: „Bedeutung, Bedeutsamkeit, (Ge-)Wichtigkeit, Einfluss".

I said yes. They liked the result and asked me again. So it turned into a collaboration very organically."

After taking musicians' portraits and designing album covers, music videos were the next step in Corbijn's career, which would later lead him to feature films. In a way, however, he always remained a portrait photographer. Even in the music videos for Depeche Mode, he scrutinized people from up close, looking in their faces for the character that defines them.

In the 1980s, videos had become an independent art form. Real creativity, though, was rarely to be seen in the run-of-the-mill music videos of the MTV era. For the most part, you see musicians playing themselves and pretending to sing or play their instruments. At the end, they jump into a swimming pool, have a party, or kiss a mysterious beauty. As viewers, we realize of course that this is a clichéd picture of the lives of pop stars, but we are so familiar with it that we don't question it but happily consume it, as long as the song is to our taste.

Corbijn was looking for more. While the usual music video tends to be more about pose, he staged, from the very beginning, the Depeche Mode musicians in a very serious manner as real people whose looks reveal worries, hopes, fears, desires, and more. One term that keeps coming up in connection with his work is "gravitas." The word comes from Latin and means as much as weight or earnest. It describes his work well. Corbijn explains that the photographs should have gravitas: "The images should remain. I didn't want my work to look like churned out carelessly. That's why I also avoided the easygoing, big-smile aesthetic that was prevalent in pop."

In terms of content and style, his work is sometimes redolent of the films of Ingmar Bergman (1918–2007). There is even a biographical connection: the Swedish master director, too, was the son of a (Lutheran) pastor and concerned himself with the real big themes—life and death, faith, and relationships.

What he shares with Bergman at first glance is the black-and-white aesthetic of Bergman's early masterpieces. Corbijn has a similarly charged, existential visual language. Bergman's very deliberate use of color in later films may also have influenced him. Just think of *Cries and Whispers* (1972), a film that is practically made up of only red and white. But above all, the two directors are similar in their precise exploration of human bodies, especially faces. Jean-Luc Godard wrote in *Cahiers du cinéma* in 1958 that a Bergman film is, "if you will, a twenty-fourth of a second that undergoes a metamorphosis and stretches into an hour and a half."[3]

Corbijn's very first works for Depeche Mode already show his idiosyncratic style. You can tell that he probably did not have much time available for the shooting. In the clip for *A Question of Time*, for example, footage from the band's concerts was used as filler material. Nevertheless, it already shows the distinctive elements that are typical for him. The song is about how mercilessly society molds young individuals into conformist adults.

In the video, which is entirely in black and white, Corbijn turns back the clock even further and couples the band members with babies (ill. 1). In a bizarre plot, a motorcyclist finds and picks up a newborn

3 Quoted in Fritz Göttler, "Der Meister aus Fårö," *Süddeutsche Zeitung*, July 14, 2018, https://www.sueddeutsche.de/kultur/ingmar-bergman-dermeister-aus-faroe-1.4051544 (accessed October 7, 2024).

in den *Cahiers du cinéma*, ein Film von Bergman sei, „wenn man so will, eine Vierundzwanzigstelsekunde, die eine Metamorphose durchmacht und sich dehnt zu eineinhalb Stunden"[4].

Schon Corbijns erste Arbeiten für Depeche Mode tragen unverkennbar seine Handschrift. Ihnen ist zwar anzumerken, dass er vermutlich nur wenig Drehzeit zur Verfügung hatte. So wurden etwa beim Clip zu *A Question of Time* als Füllmaterial Aufnahmen von Konzerten der Band verwendet. Dennoch finden sich darin schon prägende, für ihn typische Elemente. Der Song handelt davon, wie die Gesellschaft erbarmungslos aus jungen Individuen konform handelnde Erwachsene macht.

In dem komplett in Schwarz-Weiß gehaltenen Video dreht Corbijn das Rad der Zeit noch weiter zurück und stellt den Bandmitgliedern Babys zur Seite (Abb. 1). In einem bizarren Plot liest ein Motorradfahrer auf einer Wiese ein Neugeborenes auf und bringt es mit seiner Beiwagenmaschine zu einem Haus, wo er es an Alan Wilder übergibt. Später haben alle vier Musiker Babys im Arm, also noch völlig unschuldige Wesen. Eine Pointe des Musikvideos, wenn man es heute betrachtet, ist, dass auch die Musiker, die damals Mitte 20 waren, darin wie unverdorbene Jünglinge aussehen.

Die Realität einer bereits erfolgreichen und entsprechend unter Druck stehenden Band, die zwischen Studio und Tourneen kaum Pausen bekam, sah anders aus. 1987 veröffentlichte Depeche Mode die Single *Never Let Me Down Again*, in der Gahan über seinen besten Freund singt, der ihn hoffentlich nie mehr hängen lässt. Offenkundig ist damit kein Mensch gemeint. Seine Heroinabhängigkeit hatte der Sänger damals noch vor sich und der Text zum Song stammte ohnehin von Gore. Doch Alkohol und Kokain gehörten in dieser Phase bereits zum Alltag der Musiker. So melodiös und eingängig das Stück sich präsentiert, so traurig ist die Suchtgeschichte, die es erzählt.

Das sorgt für eine bittersüße Mischung, die Anton Corbijns komplett schwarz-weißes Musikvideo noch unterstreicht. Zum ersten Mal gelingt ihm hier, dass Musik und Bilder eine völlige Einheit ergeben. Die Eingangsszene lässt sich viel Zeit. Sie zeigt Gahan an einem Tisch mit einem alten Mann (Abb. 2) – seinem Vater? Das hat mehr die Anmutung eines Bergman-Films als eines Musikvideos. Dann setzt Gahan sich für eine Ausfahrt ans Steuer und es kommt Bewegung ins Spiel.

Im Auto ist er wie in seiner Suchtwelt aufgehoben, wirkt stark und zufrieden, wohingegen er im weiteren Verlauf des Videos die Kontrolle verliert und hilflos über Felder stolpert. Die anderen Bandmitglieder versuchen ihm immer wieder aufzuhelfen, scheitern jedoch am Ende. Eine brillante Darstellung der Lebensrealität eines Süchtigen und des davon betroffenen Umfelds.

Der Plot wird im Folgeclip, dem zu *Behind the Wheel* (1987), fortgesetzt und auf leichtere Art abgewandelt. Gahans Auto aus *Never Let Me Down Again* wird von einem Traktor abgeschleppt. Als Retterin kommt eine junge Frau auf einer Vespa. Sie nimmt ihn mit ins nächste Dorf, wo der Rest der Band wartet. Am Ende tanzen die beiden. Frauen spielen in den Videos von Depeche Mode nur Nebenrollen. Sie erscheinen plötzlich und verschwinden ebenso schnell wieder, Liebe

4 Zit. nach Fritz Göttler, „Der Meister aus Fårö", in: *Süddeutsche Zeitung*, 14. Juli 2018, https://www.sueddeutsche.de/kultur/ingmar-bergman-der-meister-aus-faroe-1.4051544 (7. Oktober 2024).

in a meadow and takes it to a house in his sidecar, where he hands it over to Alan Wilder. Later, all four musicians are seen carrying babies in their arms, still completely innocent human beings. As seen from today, one point of the music video is that the musicians themselves, who were in their mid-twenties at the time, still look like unspoiled youngsters in it.

The reality of a band that was already having success and under a lot of pressure for more, with hardly any breaks between going to the studio and going on tour, was different. In 1987, Depeche Mode released the single *Never Let Me Down Again*, in which Gahan sings about his best friend, who he hopes will never let him down again. Obviously, this does not refer to anybody human. The singer still had not fully developed his heroin addiction at the time, and the lyrics of the song had been written by Gore anyway. But at this stage, alcohol and cocaine already were part of the musicians' everyday life. As melodious and catchy as the song is, the story of addiction it speaks of is sad.

This makes for a bittersweet mixture, further emphasized by Anton Corbijn's completely black-and-white music video. For the first time, he succeeds in creating a complete unity of music and image here. The opening scene takes its time, showing Gahan sitting at a table with an old man (ill. 2)—his father? It has more of the feel of a Bergman film than a music video. Then Gahan gets behind the wheel for a spin, and things start to move.

In the car, he seems to be sheltered in his world of addiction, strong and content, but as the video progresses, he loses control, helplessly stumbling across fields. The other band members keep trying to help him up but ultimately fail. A brilliant portrayal of the reality of an addict's life and those around him affected by it.

The plot is continued in the follow-up clip, *Behind the Wheel* (1987), but modified in a lighter tone. Gahan's car from *Never Let Me Down Again* is towed away by a tractor. A young woman on a Vespa comes to the rescue. She takes him to the next village, where the rest of the band are waiting. The two end up dancing. Women only play supporting roles in Depeche Mode's videos. They appear suddenly and disappear just as quickly; love doesn't seem to be an option in this world. All there is are brief encounters, which are generally limited to the erotic aspect. The female characters, though, can certainly radiate strength: in the clip for *I Feel You* (1993), for example, actor Lysette Anthony plays, with a commanding presence and quiet irony, the seductress holding the reins in her hand at every second.

Abb. / Ill. 1
Depeche Mode, *A Question of Time*, 1986, Musikvideo / music video

Abb. / Ill. 2
Depeche Mode, *Never Let Me Down Again*, 1987, Musikvideo / music video

scheint in dieser Welt keine Option zu sein. Es bleibt bei kurzzeitigen Begegnungen, die sich in der Regel aufs Erotische beschränken. Wobei die weiblichen Figuren durchaus Stärke ausstrahlen können: Die Schauspielerin Lysette Anthony etwa gibt im Clip zu *I Feel You* (1993) ebenso souverän wie mit leiser Ironie die Verführerin, die in jeder Sekunde die Zügel in der Hand hält.

Corbijns bekanntestes Video für Depeche Mode ist *Enjoy the Silence* von 1990 und wäre in der Form beinahe nicht

Abb. / Ill. 3
Depeche Mode, *Enjoy the Silence*, 1990, Musikvideo / music video

zustande gekommen. Die Zusammenarbeit hatte sich bis dahin so gut entwickelt, dass er viel kreative Freiheit genoss. Auf seinen Vorschlag, Gahan im Clip als einen auf der Suche nach Ruhe einsam herumwandernden König zu inszenieren, reagierte die Band zunächst wenig begeistert. Woher kam diese Idee? Die wenigsten Künstler:innen und Kreativen können diese Frage konkret beantworten, und so geht es auch Corbijn bei seinem Clip, der sich letztlich als ikonisch erweisen sollte.

„Wenn ich zurückblicke, hat *Enjoy the Silence* etwas vom *Kleinen Prinzen*", sagt er. „Aber das war nicht die Idee. Mir schwebte einfach ein König vor, der alles hat, aber bloß seine Ruhe haben will. So simpel war das. Und dann fand ich alle diese Orte, wo Dave mit seinem Liegestuhl herumlaufen konnte. Aber wenn man mal eine Idee hat, die sich mit Musik verbindet, ist es sehr schwer, sie wieder wegzukriegen. Ich konnte's nicht. Also kam ich eine Woche später wieder und hatte immer noch dieselbe Idee. Und dann hieß es, na schön, dann mach es halt. Es ging ja auch nicht um ein 100.000-Pfund-Video; es waren vielleicht 17.000 Pfund. Ich hätte nicht viel Geld verschwendet gehabt, wenn ihnen das Ergebnis nicht gefiel. Es wurde unser erfolgreichstes Video."

Die Rezeption dieses Musikvideos konzentrierte sich extrem auf Dave Gahan in der Rolle des Königs, sodass andere Aspekte übersehen wurden. *Enjoy the Silence* und das Album *Violator*, auf dem sich der Song findet, markieren einen Höhe- und zugleich Wendepunkt im Werk von Depeche Mode. Sie hatten die ganzen 1980er über daran gearbeitet, vom Synthiepop kommend einen unverwechselbaren und zugleich zeitlosen Sound zu entwickeln. Die Balance zwischen dem elektronischen Pop der 1980er, der aufkeimenden Dance-Music der 1990er und einem Rocksound, der für die Band in weiterer Folge immer wichtiger werden sollte, gelang ihnen an diesem Punkt perfekt.

Auch Corbijn warf alles ins Rennen, was er hatte. *Enjoy the Silence* ist ein echtes Gesamtkunstwerk. Der Clip beginnt mit einer Fotosession der Musiker (Abb. 3). Es handelt sich zwar um Bewegtbilder, aber wir sehen Gahan, Gore, Wilder und Fletcher, wie sie für Corbijn verschiedene Posen einnehmen, als gelte es, Bilder für ein Album-Artwork zu machen. Er ist hier also als Filmer und als Fotograf präsent – und sogar seine Arbeit als Coverdesigner findet sich in dem Video. Ganz kurz zwischengeschnitten ist immer wieder das prägnante Frontcover von *Violator* mit

Corbijn's best-known video for Depeche Mode is *Enjoy the Silence* from 1990, though it almost did not come about at all. The collaboration had developed so well by then that he enjoyed broad creative freedom. When he suggested presenting Gahan in the clip as a lonely king wandering about in search of peace and quiet, the band was unenthusiastic at first. Where did this idea come from? Only very few artists and creatives will ever have a specific answer to that question, and Corbijn felt the same way about his clip, which would ultimately become iconic.

"When I look back, *Enjoy the Silence* looks like *Le Petit Prince*, you know," he says. "But that was never my idea. What I had in mind was that there is a king who has everything but just wants to enjoy the silence. It's as simple as that. And then I found all these places for Dave to walk around with his deck chair. But once you have an idea that ties in with music, it is very hard to throw it away. I couldn't. So I came back a week later and still had the same idea. And it was, okay then, so you better make it. It was not like it was a 100,000 pound video; it was maybe 17,000 pounds. I wouldn't have wasted much money if they didn't like the result. It became our most successful video."

Public reception of that music video extremely focused on Dave Gahan in the role of the king, so that other aspects were overlooked. *Enjoy the Silence* and the album *Violator*, on which the song came out, mark a high point, and also a turning point, in the work of Depeche Mode. Throughout the 1980s, coming from synth-pop, they had been working on developing a unique and timeless sound for themselves. At this point, they achieved a perfect balance between the electronic pop of the 1980s, the burgeoning dance music of the 1990s, and the rock sound that would later become increasingly important for the band.

Corbijn also put out everything he had. *Enjoy the Silence* is a real Gesamtkunstwerk. The clip begins with the musicians in a photo session (ill. 3). Although these are moving images, we see Gahan, Gore, Wilder, and Fletcher striking various poses for Corbijn, as if taking pictures for an album artwork. So he is present here both as a filmmaker and a photographer—and even his work as a cover designer can be found in the video. In a series of very short intercuts, the distinctive front cover of the *Violator* album sleeve with the roses in various designs and color variations keeps flashing up time and again.

For the larger part of the four and a half minutes, however, the group's front man is seen roaming the land in search of a place where he can find inner peace. The crown on his head and his cloak identify him as a king. The blue deck chair he carries with him, on the other hand, very clearly is from the present, which creates a nice alienation effect. He carries it through deserted areas, over mountains, meadows, a beach, and a snowfield. In the end, he seems to have found the right place to enjoy the silence, even if maybe only for a moment.

The iconic video later influenced Chris Martin of the band Coldplay in his song *Viva La Vida* (2008), prompting the lyric line "Who would ever want to be king?" It was only consistent, then, that Anton Corbijn was commissioned to make the video clip for the song. This time, the Coldplay front man took the role of the king. The thing he carries around under his arm, though, is not a deck chair but a small copy of Eugène Delacroix's painting *Liberty Leading the People*, the most famous pictorial representation of the French Revolution (p. 133).

den Rosen in verschiedenen Entwürfen und farblichen Abwandlungen.

Im Großteil der viereinhalb Minuten aber ist der Frontman der Gruppe unterwegs auf der Suche nach einem Ort, an dem er inneren Frieden findet. Die Krone auf seinem Kopf und sein Mantel weisen ihn als König aus. Der blaue Liegestuhl, den er mit sich trägt, entstammt dagegen ganz klar der Gegenwart, was für einen hübschen Verfremdungseffekt sorgt. Er trägt ihn durch menschenleere Gegenden, über Berge, Wiesen, einen Strand

Abb. / Ills. 4, 5
Depeche Mode, *Walking in My Shoes*, 1993, Musikvideo / music video

und ein Schneefeld. Am Ende scheint er, wenn auch vielleicht nur für einen Moment, den richtigen Platz gefunden zu haben, um die Stille zu genießen.

Das ikonische Video beeinflusste später Chris Martin von der Band Coldplay zu dem Song *Viva La Vida* (2008) mit der Textzeile „Who would ever want to be king?". Folgerichtig erging der Auftrag für einen Clip dazu an Anton Corbijn. Diesmal übernahm der Coldplay-Frontman die Rolle des Königs. Unterm Arm trägt er keinen Liegestuhl, sondern eine kleine Kopie des Gemäldes *Die Freiheit führt das Volk* von Eugène Delacroix, die berühmteste bildliche Darstellung der Französischen Revolution (S. 133).

Auf das *Violator*-Album folgte für Depeche Mode eine schwierige Phase voller Umbrüche. Die nächste Platte, *Songs of Faith and Devotion* (1993), wird zwar heute ebenfalls zu den besten Werken der Gruppe gezählt, die Entstehung war jedoch ungewöhnlich lang und von persönlichen und kreativen Krisen sowie Zerwürfnissen innerhalb der Band gekennzeichnet. Seine Heroinabhängigkeit machte Dave Gahan unzuverlässig und die einst so fruchtbare Chemie zwischen Martin L. Gore und Alan Wilder im Studio ging verloren, was schließlich in Wilders Ausstieg resultierte.

Dennoch war die Musik fantastisch. Es wurde existenziell. Gore stellte sich in den Texten immer mehr die großen Fragen, es ging um Glauben, Todessehnsucht, dunkle Begierden und den schmalen Grat zwischen Himmel und Hölle. Anton Corbijn fand für seine Arbeit als Videoregisseur in der Thematik und Metaphorik der Songs einen sehr fruchtbaren Boden vor. Neigen seine Musikvideos sonst meist zur Reduktion, zeichnet sich besonders die meisterliche Arbeit zu *Walking in My Shoes* durch eine ungewöhnliche Fülle von Bildern aus (Abb. 4, 5).

Die Symbolik der ersten Einstellung ist überdeutlich. Ein ausgemergelter Dave Gahan lehnt in einer finsteren Ecke an der Wand. Er hat sich optisch komplett verändert, mit langen Haaren und Bart sieht

What followed for Depeche Mode after the *Violator* album was a difficult phase full of upheaval. Although the next album, *Songs of Faith and Devotion* (1993), is also counted among the group's best work today, its production took unusually long and was characterized by personal and creative crises as well as fallings-out within the band. His heroin addiction made Dave Gahan unreliable, and the once so fruitful studio chemistry between Martin L. Gore and Alan Wilder went away, which ultimately resulted in Wilder's departure.

Yet, the music was fantastic. Things took an existential turn. Gore was increasingly raising the big questions in the lyrics; it was about faith, longing for death, dark desires, and the thin line between heaven and hell. As a video director, Anton Corbijn found very fertile ground for his work in the themes and metaphors of the songs. While his music videos usually tend to reduction, the masterful work for *Walking in My Shoes* in particular is characterized by an unusual wealth of imagery (ills. 4, 5).

The symbolism of the opening shot is more than obvious. An emaciated Dave Gahan is leaning against the wall in a dark corner. He has completely changed outwardly, with his long hair and beard he looks, in 1993, like an old-school rock star and also reminds of pictures we know of Jesus. His suit conveys an air of glamour, but it is a dirty, washed-up glamour. There is darkness all around him, and he looks completely lost.

From here, the clip develops into a pandemonium reminiscent of Dante's *Inferno* and probably also alluding to Hieronymus Bosch's *Garden of Earthly Delights* (ill. 6). Around 1500, for Bosch, it was all about the deadly sin of lust. Corbijn moves beyond this, showing characters with disfigured faces that might well represent the seven deadly sins. He very efficiently mixes black-and-white elements with sometimes bold colors. A beautiful contrast is provided by a scene of two figures ice-skating. The clip also ends with this poetic image, which may even hold out the prospect of something like redemption.

"The idea behind this was the biblical thing, you know, that there is an easy road and a hard road," Corbijn explains. "One leads to hell, the other to a better place. I don't know why I thought of the ice-skating, but it worked. I asked the actors to skate backwards and filmed it upside down. So when you then reverse it, they make strange moves. That's my favorite image in the video."

He also managed to take a very special picture as a photographer at this time. Because of his close working relationship with the band, he had practically unlimited access to them. Over time, this led to chance shots that would have never been taken during normal photo sessions. After a concert in Frankfurt in 1993, he followed Gahan to his hotel room and photographed him on the bed with his upper body naked and his eyes closed, his arms stretched out to the side—like Jesus on the cross. An abundant compilation of his photos of the group is included in the magnificent volume *Depeche Mode by Anton Corbijn*[4].

Fast forward—thirty years later. Depeche Mode and Anton Corbijn are still a team. The band's latest album, *Memento Mori*, was released in 2023. With the untimely death of Andy Fletcher, the group shrank to a duo. When their collaboration began, the musicians were

4 Reuel Golden (ed.), *Depeche Mode by Anton Corbijn: 81–18*, Cologne: Taschen, 2021.

er 1993 wie ein Rockstar alter Schule aus und erinnert obendrein an die Darstellungen, die wir von Jesus kennen. Sein Anzug vermittelt einen Hauch von Glam, doch es ist ein schmutziger, abgestandener Glamour. Rundherum ist Dunkelheit und er wirkt ganz verloren.

Von hier aus entwickelt sich der Clip zu einem Pandämonium, das an Dantes Inferno gemahnt und womöglich auch auf den *Garten der Lüste* von Hieronymus Bosch anspielt (Abb. 6). Bei Bosch ging es um 1500 vorrangig um die Todsünde Wollust. Corbijn steigert das und zeigt Figuren

Abb. / Ill. 6
Hieronymus Bosch, *Der Garten der Lüste / The Garden of Earthly Delights*, 1490–1500, Museo del Prado, Madrid

mit entstellten Gesichtern, die die sieben Todsünden darstellen könnten. Sehr effizient mischt er Schwarz-Weiß-Elemente mit zum Teil kräftigen Farben. Ein schöner Kontrast dazu ist eine Szene, in der zwei Figuren beim Eislaufen zu sehen sind. Mit diesem poetischen Bild, das so etwas wie Erlösung in Aussicht stellen mag, endet der Clip auch.

„Die Idee dahinter war diese biblische Sache, dass es einen leichten Weg und einen schweren gibt", erklärt Corbijn. „Der eine führt in die Hölle, der andere an einen besseren Ort. Ich weiß nicht, wie ich aufs Eislaufen gekommen bin, aber es hat funktioniert. Ich habe die Darsteller gebeten, rückwärts zu laufen, und hab das verkehrt herum gefilmt. Wenn man es dann wieder umdreht, machen sie komische Bewegungen. Das ist mein Lieblingsbild in dem Video."

Ein ganz besonderes Bild gelang ihm zu dieser Zeit auch als Fotograf. Durch seine enge Arbeitsbeziehung mit der Band hatte er praktisch unbegrenzten Zugang zu ihr. Dadurch ergaben sich im Lauf der Zeit immer wieder Aufnahmen, die bei normalen Fotosessions nie entstanden wären. Nach einem Konzert in Frankfurt 1993 folgte er Gahan auf sein Hotelzimmer und fotografierte ihn auf dem Bett mit nacktem Oberkörper und geschlossenen Augen, die Arme zur Seite gestreckt – wie Jesus am Kreuz. Eine überbordende Sammlung seiner Fotos der Gruppe bietet der Prachtband *Depeche Mode by Anton Corbijn*[5].

Fast forward – 30 Jahre später. Depeche Mode und Anton Corbijn sind nach wie vor ein Team. 2023 ist das jüngste Album der Band, *Memento Mori*, erschienen. Nach dem frühen Tod von Andy Fletcher ist die Gruppe zu einem Duo geschrumpft. Als die Zusammenarbeit begann, waren die Musiker Mitte 20, nun sind sie in ihren Sechzigern. „Es ist interessant zu sehen, wie ihre Gesichter älter werden", sagt Corbijn. „Ich startete mit vier, dann waren es drei, jetzt sind es nur mehr zwei. Dadurch ändert sich auch, wie man ein Bild komponiert."

Ghosts Again war die erste Single zum Album; mit ihr liefen Gahan und Gore zu alter Form auf. Der Song geht emotional tief rein in die Dunkelheit und strahlt doch etwas Erhebendes aus. Das Video entspricht dem. Es verweist auf eine Szene in Ingmar Bergmans Klassiker *Das siebente Siegel* (Abb. 7). In dem Film ist ein Ritter nicht bereit, zu sterben, und fordert

5 Reuel Golden (Hg.), *Depeche Mode by Anton Corbijn. 81–18*, Köln 2021.

in their mid-twenties, now they are in their sixties. "It's interesting to see their faces getting older," says Corbijn. "I started with four, then there were three, now there are only two left. This also changes how you compose a picture."

Ghosts Again was the first single from the album; with it, Gahan and Gore returned to form. Emotionally, the song goes to a very dark place, and yet it radiates something inspiring. The video reflects this. It quotes a scene from Ingmar Bergman's classic *The Seventh Seal* (ill. 7). In the film, a knight is unwilling to die and

Abb. / Ill. 7
Ingmar Bergman, *Das siebente Siegel / The Seventh Seal*, 1957

Abb. / Ill. 8
Depeche Mode, *Ghosts Again*, 2023, Musikvideo / music video

therefore challenges Death to a game of chess. Gore and Gahan's game of chess on a New York rooftop is a beautiful reference to this (ill. 8). In another sequence, the singer moves across a cemetery on all fours. Color would be out of place here. Like Corbijn's first videos for Depeche Mode, the clip is completely in black and white. It all comes full circle.

In conclusion, it can be said that the strength of Anton Corbijn's work with musicians, and with Depeche Mode in particular, is to ingeniously undercut the typical presentation of stars. Especially in the 1980s and 1990s, the music industry and MTV were constantly demanding new material, videos, photos for covers and the press. Most of the time, it came down to reiterations of rock clichés, for lack of time or imagination. Few went about their work as seriously as Corbijn. He always tried to capture the human behind the star by setting his sights on the human face.

He himself says: "I can't deny the Christian faith that I grew up in. I strive for humanity. It's very difficult to pinpoint, but it's there. For me, that is where the value of my pictures lies. Humanity." Leaving aside all technical and aesthetic aspects, impressive as they are, this is what distinguishes his work in the end.

deshalb den Tod zu einem Schachspiel heraus. Die Schachpartie von Gore und Gahan auf einem New Yorker Hausdach zitiert das sehr schön (Abb. 8). In einer anderen Sequenz bewegt sich der Sänger auf allen vieren über einen Friedhof. Farbe wäre hier fehl am Platz. Der Clip ist denn auch, wie die ersten Corbijn-Videos für Depeche Mode, komplett in Schwarz-Weiß gehalten. Der Kreis schließt sich.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Stärke von Anton Corbijns Arbeit mit Musiker:innen und speziell Depeche Mode ist, die typische Darstellung von Stars gekonnt zu unterlaufen. Die Musikindustrie und MTV verlangten besonders in den 1980ern und 1990ern ständig nach neuem Stoff, nach Videos, Fotos für Covers und Presse. Meist beließ man es aus Zeitgründen oder mangelnder Fantasie dabei, Rockklischees zu bemühen. Wenige gingen so ernsthaft ans Werk wie Corbijn. Stets versuchte er den Menschen hinter dem Star zu fassen zu bekommen, indem er das Gesicht ganz genau ins Visier nahm.

Er selbst sagt: „Ich kann den christlichen Glauben, mit dem ich aufgewachsen bin, nicht verleugnen. Ich strebe in meinen Bildern nach Menschlichkeit. Das ist sehr schwer genau zu verorten, aber es ist da. Für mich liegt darin der Wert meiner Bilder. Menschlichkeit.“ Wenn man alle technischen und ästhetischen Aspekte, so beeindruckend sie sind, beiseitelässt, zeichnet das seine Arbeit am Ende aus.

6

Weibliche Freiheit und männlicher Blick / Female Freedom and the Male Gaze

KIM WILDE london 1980

SIOUXSIE SIOUX kioto / kyoto 1982

KATE BUSH london 1981

→ MARIANNE FAITHFULL los angeles 1990

ANNIE LENNOX london 1992

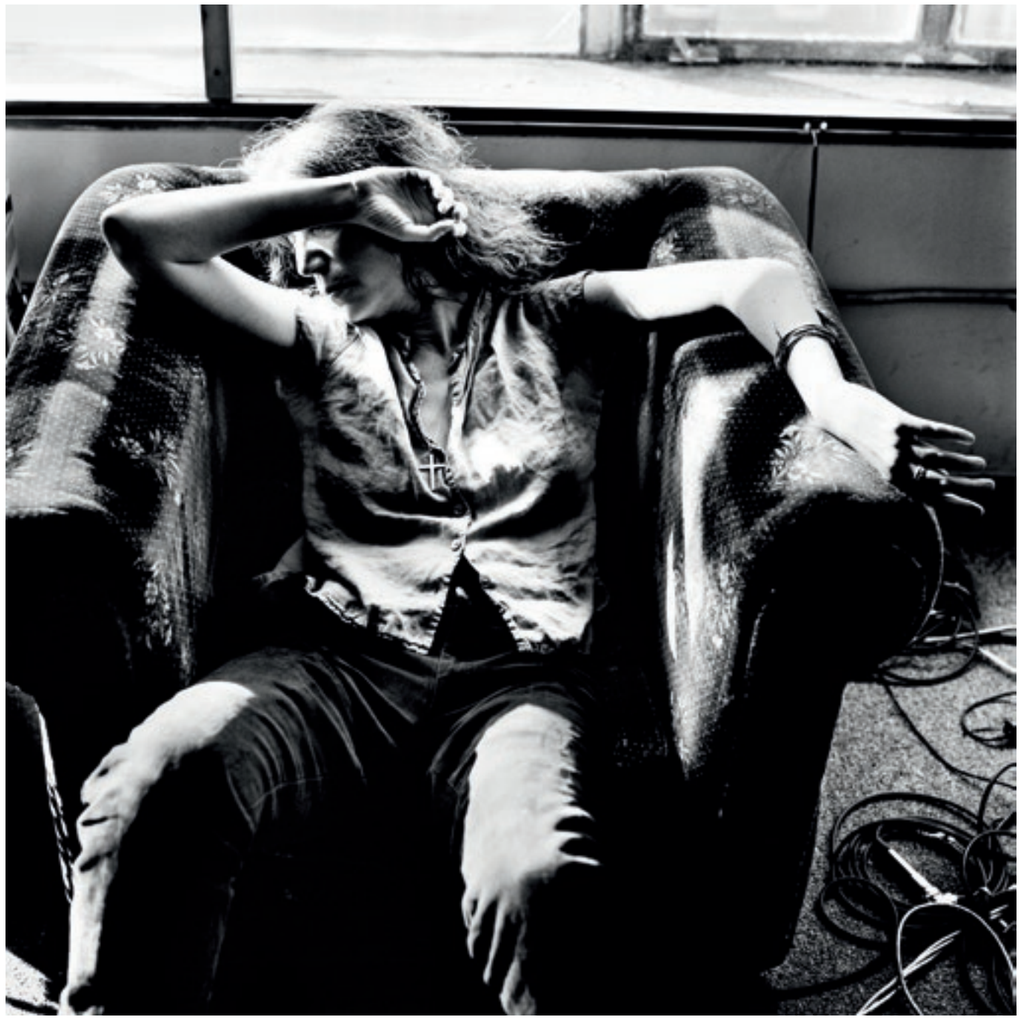
AIMEE MANN boston 1992

CHRISTY TURLINGTON & NAOMI CAMPBELL dublin 1993

NAOMI CAMPBELL london 1993

GWYNETH PALTROW new york 1995

JODIE FOSTER hollywood 1995



PATTI SMITH new york 1999

PJ HARVEY new forest 1998

EVA HERZIGOVÁ paris 2003

MISSY ELLIOTT london 2002

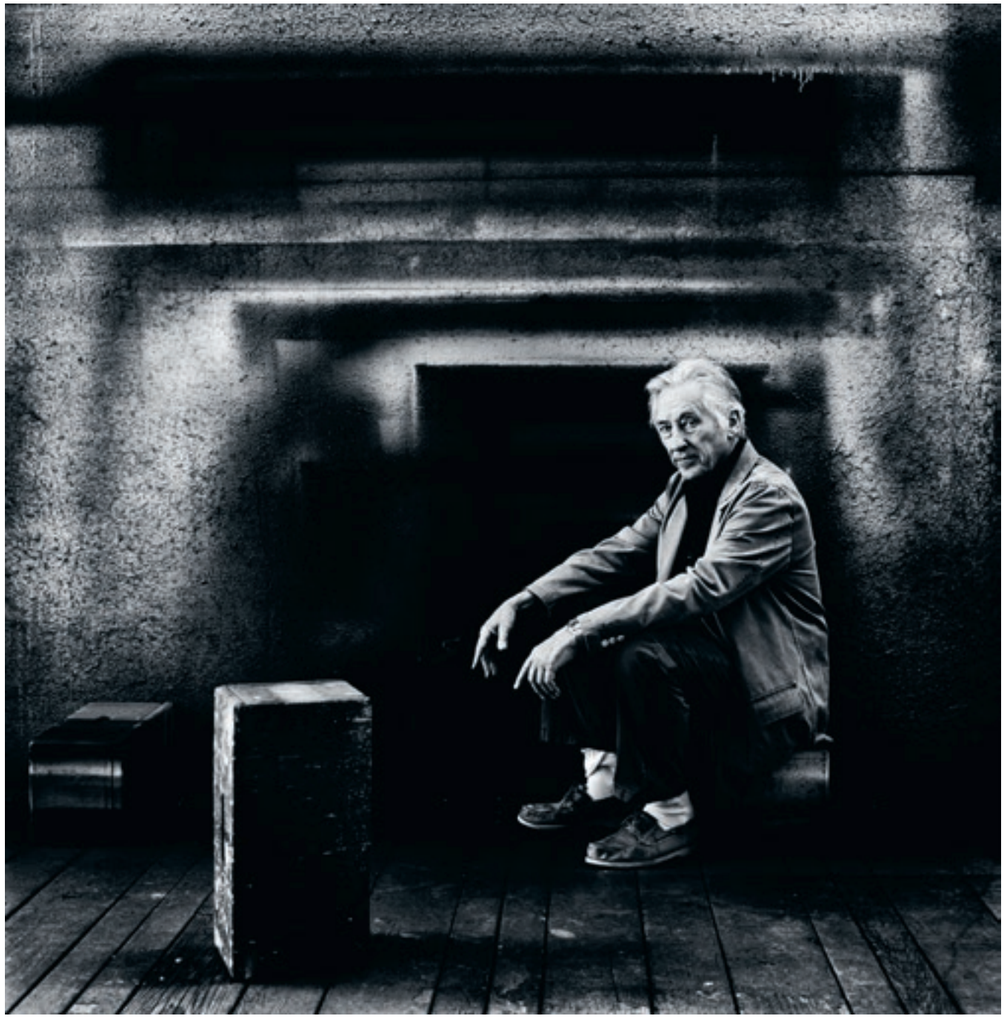
7

Inwards and Onwards: Fotografie und Malerei / Photography and Painting

MARLENE DUMAS amsterdam 2000

GILBERT & GEORGE london 2001

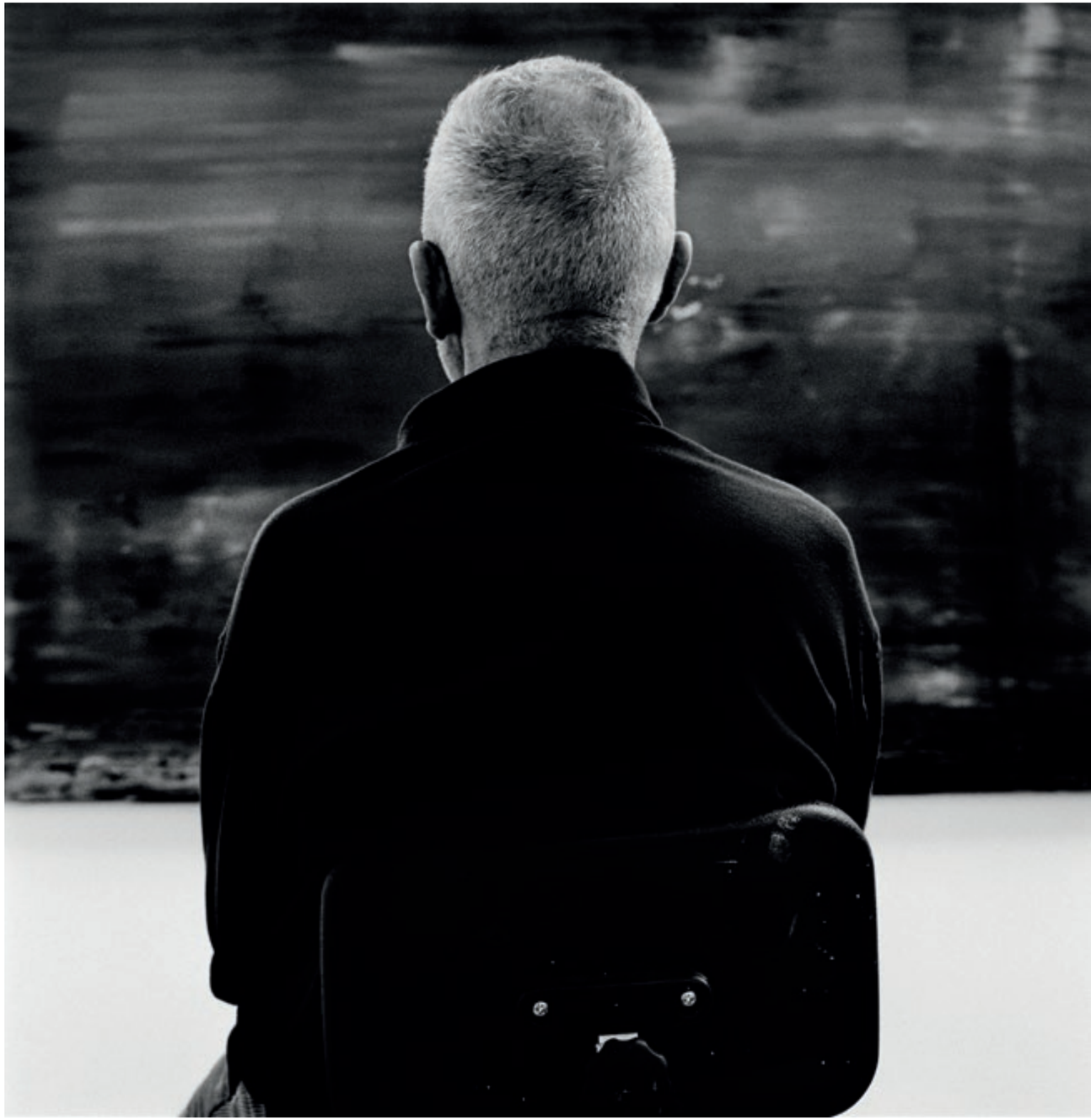
LUC TUYMANS antwerpen / antwerp 2004



ED RUSCHA los angeles 2011

IMI KNOEBEL den haag / the hague 2010

LUCIAN FREUD london 2008



GERHARD RICHTER köln / cologne 2010

AI WEIWEI beijing 2012

LYNETTE YIADOM-BOAKYE london 2017

BRICE MARDEN new york 2016

KIKI SMITH upstate new york 2022

Ikonen ohne Anbetung. Anton Corbijns (öffentliche) Porträts

Unadored Icons: Anton Corbijn's (Public) Portraits

Taous Dahmani

Ihr, die ihr die Sänger, die Bands und ihre ikonischen Porträts bewundert habt, fragt euch vielleicht mit mir: Warum fesselt uns die Abbildung derer, die wir verehren, so sehr? Historisch hat die bildliche Darstellung in den europäischen Kulturen große Bedeutung und symbolisches Gewicht, auch wenn sie nicht immer von allen akzeptiert oder gutgeheißen wurde. Im Protestantismus ist man der Ansicht, dass die Verwendung von Bildern im Gottesdienst die Gefahr des Götzendienstes birgt – eine ernsthafte Irreleitung von Glauben und Glaubenstreue –, weil sie die Anbetung von Gott weglenken würde. Reformatoren wie Martin Luther in Deutschland, Johannes Calvin in Frankreich und Huldrych Zwingli in der Schweiz waren der Ansicht, dass Bilder einer direkten, persönlichen Verbindung zu Gott im Wege stehen. Im 16. Jahrhundert säuberten protestantische Reformatoren und ihre Anhänger:innen die Kirchen von religiösen Bildern, eine Bewegung, die als Bildersturm oder Ikonoklasmus bekannt wurde. Der Begriff leitet sich von den griechischen Wörtern „eikon" (Bild) und „klasma" (Splitter) ab und steht für diesen Akt der Bilderzerstörung. Der „Beeldenstorm" von 1566 führte zur Zerstörung religiöser Bilder und Statuen in Kirchen in den gesamten Niederlanden und ebnete damit auch den Weg für die Gründung der unabhängigen protestantischen niederländischen Republik. Das Gegenteil eines solchen Phänomens ist die „Ikonophilie", die sich ebenfalls von „eikon" und von „philia" (das heißt Zuneigung oder Liebe) ableitet. Unsere heutige bildergesättigte Welt – Kino, Fernsehen, Werbung, soziale Medien und mehr – hat sich für eine Seite entschieden, und zwar die der massenhaften Verbreitung visueller Ikonen. Das allein aber erklärt noch nicht unser Fasziniertsein von der Darstellung derer, die wir bewundern. In diesem Essay beschäftige ich mich mit Anton Corbijns Schaffen weltlicher Ikonen (oder Fotografien ikonischer Menschen), die so viele Menschen gefesselt und inspiriert haben und von ihnen verehrt wurden. Könnte Corbijns Praxis eine Form von (blasphemischer) Rebellion sein? Oder vielleicht ein Fall, wo einer das genaue Gegenteil von dem tut, was von ihm erwartet wird? Angeregt durch sein frühes Leben und unser Gespräch, wird Corbijns fotografische Praxis hier durch die Linse des protestantischen Ikonoklasmus und der heutigen Kultur der Ikonophilie interpretiert – zwei miteinander verflochtene Kräfte, die einander formen und bekämpfen und in seinem Werk in einem empfindlichen, aber dynamischen Gleichgewicht der Gegensätze koexistieren.

1955 im niederländischen Dorf Strijen geboren, wuchs Anton Corbijn in einer streng religiösen Familie auf; sein Vater war protestantischer Pastor. Die strikt religiöse Atmosphäre, die ihn umgab, prägte sein Aufwachsen zutiefst. In den 1950er-Jahren, als Corbijn zur Welt kam, war der Protestantismus in der niederländischen Gesellschaft noch eine dominierende Kraft, die Erziehung, soziale Normen und Politik bestimmte. Corbijn beschrieb, wie seine Erziehung von einem ständigen Bewusstsein von Pflicht und Bürde geprägt war. Heute ist das Erbe dieser vom Vater eingetrichterten Ergebenheit in seinem Werk offensichtlich. In unserem offenen Gespräch räumte der Fotograf ein, dass es „selbst für einen rebellischen Geist unglaublich schwierig ist, der eigenen Erziehung zu entkommen; sie ist tief verwurzelt und war ständig präsent"[1]. Später, 1989, war das Lieblingsfoto

1 Wenn nicht anders angegeben, stammen alle direkten Zitate von Anton Corbijn aus einem Gespräch zwischen ihm und der Autorin, das im August 2024 stattfand.

You, who have admired the singers, the bands, and their iconic portraits, may wonder with me: Why are we so captivated by the representation of those we revere? Historically, figurative representation has held great significance and symbolic weight in European cultures, though it wasn't always widely accepted or embraced by all. In Protestantism, it is believed that using images in worship poses risks of idolatry—a serious misplacement of faith or allegiance—as it would divert worship away from God. Reformers like Martin Luther in Germany, John Calvin in France, and Huldrych Zwingli in Switzerland believed that images stood in the way of a direct, personal connection with God. In the sixteenth century, Protestant reformers and their followers purged churches of religious images, a movement known as iconoclasm. The term—derived from the Greek words "eikon" (image) and "klasma" (splinter)—encapsulates these acts of image-dismantling. The *Beeldenstorm*, or "Iconoclast Storm," of 1566 saw the destruction of religious images and statues in churches throughout the Netherlands which then paved the way for the creation of an independent Protestant Dutch Republic. The opposite of such a phenomenon is "iconophilia," also deriving from "eikon" and "philia" (i.e., a strong affection or love). Our contemporary world, saturated with images—cinema, television, advertisements, social media, and more—has chosen its side and clearly embraced the proliferation of visual icons. Still, this alone doesn't fully explain our fascination with the representation of those we admire. In this essay, I dive into Anton Corbijn's creation of secular iconic images (or photographs of iconic people) that have captivated, inspired and been revered by so many. Could Corbijn's practice be a form of (blasphemous) rebellion? Or perhaps a case of doing the exact opposite of what one is expected to? Drawing inspiration from his early life and our conversation, Corbijn's photographic practice is interpreted here through the lens of Protestant iconoclasm and today's culture of iconophilia—two intertwined forces that shape and challenge one another, coexisting in his work in a delicate yet dynamic balance of opposites.

Born in 1955 in the village of Strijen in the Netherlands, Anton Corbijn was raised in a devoutly religious family, with his father serving as a Protestant pastor. His upbringing was profoundly framed by the strict religious atmosphere that surrounded him. In the 1950s, when Corbijn came into the world, Protestantism still was a dominant force in Dutch society that informed education, social norms, and politics. Corbijn has described his upbringing as being marked by a constant awareness of duty and burden. Today, the legacy of that instilled fatherly humility is evident in his oeuvre. In our candid conversation, the photographer admitted that "even with a rebellious spirit, escaping one's upbringing is incredibly challenging; it's deeply ingrained and has been a constant presence."[1] Later, in 1989, Corbijn's father's favorite photograph taken by his son would be a portrait of musician Captain Beefheart, where he has removed his hat and holds it against his chest—a gesture that Minister Corbijn interpreted as symbolizing humility (ill. 1). Anton Corbijn opened up to me, admitting that "I miss my father. I would ask better questions now." Corbijn's photographs are imbued with a subtle yet palpable sense of melancholy, often nostalgia. This becomes even more poignant as many

1 Unless noted otherwise, all direct quotes from Anton Corbijn are taken from a conversation between the author and Corbijn that took place in August 2024.

von Corbijns Vater ein Porträt des Musikers Captain Beefheart, auf dem er den Hut abgenommen hat und vor die Brust hält – eine Geste, die Pastor Corbijn als Demutsbezeugung interpretierte (Abb. 1). Anton Corbijn öffnete sich mir gegenüber und gab zu: „Ich vermisse meinen Vater. Ich würde jetzt bessere Fragen stellen." Corbijns Fotos sind von einem feinen, aber spürbaren Gefühl von Melancholie, oft auch Nostalgie, durchdrungen. Dies ist umso ergreifender, als viele seiner Porträts mit dem Tod der Porträtierten Kultstatus erlangt haben und die Fotos zu geschätzten Erinnerungen an diejenigen geworden sind, die nicht mehr unter uns sind. Wie Corbijn erklärt: „Man hat ja anfangs nicht vor, ikonische Bilder zu machen, die Dinge entwickeln sich mit der Zeit, die Umstände ändern sich, und die Menschen haben eine andere Wahrnehmung deiner Arbeit. Fotografien führen ein Eigenleben." Neben einem Friedhof aufzuwachsen prägte den jungen Anton wahrscheinlich unbewusst und beeinflusste seine spätere Arbeit als Fotograf. In den frühen 1980er-Jahren machte er eine Fotoserie von Friedhofsskulpturen, Reflexionen über das Lebensende und unsere gemeinsame Sterblichkeit – Themen, die im Hause Corbijn wahrscheinlich regelmäßig erörtert wurden. In dieser Serie konzentriert sich Corbijn auf die gemeißelten Gesichter derer, die in den Gräbern darunter liegen (Abb. 2), wobei sein Fotoabzug eine Ehrung widerspiegelt, die ihnen bereits erwiesen wurde – einmal aus Stein gemeißelt und noch einmal aus Licht. Neben Engeln (Abb. 3), Schädeln, Kreuzen (Abb. 4) und der Figur des gekreuzigten Christus sind es die Bildnisse, die auf den Friedhöfen spuken. Die Fotografie dient als alternative Form von ewigem Leben. Corbijns protestantische Erziehung hat seine künstlerische Vision tief geprägt, was es ihm erlaubt, derlei makabre Themen zugleich zu hinterfragen und zu bejahen. Eine solche Ikonografie taucht auch in anderen Porträts auf, wie in *David Bowie (Mask)*, das die Tradition der Totenmasken heraufbeschwört (Abb. 5), oder in dem Porträt Dave Gahans, des Leadsängers der ikonischen Band Depeche Mode, aus dem Jahr 1993, in dem die Pose des Sängers subtil auf einen auf einem Bett aufgebahrten toten Christus verweist

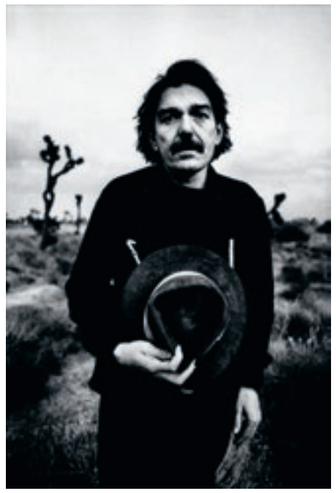


Abb. / Ill. 1
Captain Beefheart, Mojave-Wüste / Mojave Desert, 1980

Abb. / Ill. 2
Untitled 27, Italien / Italy, 1982

Abb. / Ill. 3
Untitled 2, Österreich / Austria, 1982

of his portraits have gained iconic status with the passing of their subjects, transforming the photographs into cherished memories of those no longer among us. As Corbijn explained, "You don't set out to make iconic pictures, things evolve with time, circumstances change and people have a different perception of your work. Photographs live their own lives." Growing up next to a cemetery likely left an unconscious mark on young Anton, influencing his later work as a photographer. In the early 1980s, he created a series of photographs of cemetery sculptures, reflections on end of life and our shared mortality—issues that were likely regularly discussed in the Corbijn household. In this series, Corbijn focuses on the sculpted faces of those buried beneath (ill. 2), his photographic print mirroring an honor they had already received—carved once in stone and again in light. Alongside angels (ill. 3), skulls, crosses (ill. 4), and the figure of the crucified Christ, it is effigies that haunt cemeteries. Photography serves as an alternative form of eternal life. Corbijn's Protestant upbringing profoundly informed his artistic vision, allowing him to both challenge and embrace these macabre themes. Such iconography reappears in other portraits, like in *David Bowie (Mask)*, which evokes the tradition of death masks (ill. 5), or in the 1993 portrait of Dave Gahan—the lead vocalist of the iconic electronic band Depeche Mode—where the singer's pose subtly references a dead Christ laid out on a bed (p. 84).[2] Corbijn brought the spiritual and visual influences of his early life to his international career, blending them with elements of punk culture, which also often embraced death as an act of rebellion against societal norms and conventions. The genre was renowned for channeling existential angst and for voicing feelings of alienation.

If, like me, you're intrigued by the experience of growing up in the Netherlands in the 1950s and want to explore the emotional and cultural landscape of that time, you can turn to "De Vijftigers" (The fifties), a group of Dutch poets who captured the essence of the era. Their poetry breathed existential boredom and a pervasive ennui towards conventional postwar Dutch society and offers a profound insight into the mood of the period. Boredom, however, may have been what sparked young Anton's creativity as taking snapshots of his family became his new passion before he later discovered the Beatles through one of their emblematic photographic depictions. However,

Abb. / Ill. 4
Untitled 21, Italien / Italy, 1982

Abb. / Ill. 5
David Bowie (Mask), Montreal, 2013

2 Enthusiasts of the Italian Renaissance might be reminded of Andrea Mantegna, *Lamentation over the Dead Christ*, ca. 1483 (ill. 11, p. 109).

(S. 84).[2] Corbijn brachte die spirituellen und visuellen Einflüsse seines frühen Lebens in seine internationale Karriere ein und vermischte sie mit Elementen der Punkkultur, die im Tod oft einen Akt der Rebellion gegen gesellschaftliche Normen und Konventionen sah. Das Genre war bekannt dafür, existenzielle Ängste zu kanalisieren und Gefühle der Entfremdung zum Ausdruck zu bringen.

Wenn Sie, wie ich, neugierig auf die Erfahrung eines Aufwachsens in den Niederlanden der 1950er-Jahre sind und die emotionale und kulturelle Landschaft dieser Zeit erkunden wollen, können Sie sich an „De Vijftigers" (Die Fünfziger) halten, eine Gruppe niederländischer Dichter, die das Wesen dieser Ära eingefangen haben. Ihre Literatur atmet die existenzielle Langeweile und den verbreiteten Überdruss an der konventionellen niederländischen Nachkriegsgesellschaft und bietet profunden Einblick in die Stimmung der damaligen Zeit. Langeweile war es allerdings vielleicht auch, was die Kreativität des jungen Anton entfachte, denn Schnappschüsse von seiner Familie zu machen wurde zu seiner neuen Leidenschaft, bevor er später die Beatles durch eines ihrer emblematischen Fotos entdeckte. In den 1960er-Jahren änderte sich die kulturelle Landschaft jedoch schnell; es kam eine Welle der Gegenkultur, die für individuelle Identität, Experimente und die Ablehnung traditioneller Werte eintrat. In den 1970er-Jahren erlebte die niederländische Musikszene eine Blütezeit, die von Progressive Rock und Punk bis hin zu Folk und elektronischer Musik reichte. Festivals wie das 1970 ins Leben gerufene Pinkpop wurden zu wichtigen kulturellen Ereignissen, bei denen Musik und Haltungen der Gegenkultur gefeiert wurden. Corbijns fasziniertes Interesse an der Macht der Fotografie begann etwa zur gleichen Zeit, als er im Alter von 17 Jahren anfing, Fotos von lokalen Bands zu machen. Später belegte er einen zweijährigen Lehrgang für technische Fotografie in Den Haag, er gibt aber zu, dass er getreu dem rebellischen Geist jener Zeit „das Regelwerk schnell über Bord warf". 1977, mit Anfang 20, wurde Corbijn Cheffotograf der niederländischen Musikzeitschrift *Muziekkrant Oor*.[3] Bei einer Zeitschrift zu arbeiten bedeutete, in den gegenwärtigen Moment einzutauchen und sich mit Gemeinschaften innerhalb eines alternativen musikalischen Milieus zu verbinden – *Oor* begann ursprünglich als Fanzine, das Inspirationen von lokalen Bands aufgriff. In dem Printmedium fanden zuvor vereinzelte Individuen mit den gleichen Ansichten und Vorlieben eine Gemeinschaft und einen Raum, sich auszudrücken. 1979 aber beschloss Corbijn, nach London zu ziehen, und die Stadt wurde zu dem Ort, an dem er sich zu dem berühmten Fotografen und Filmemacher entwickelte, der er heute ist. Corbijn landete in einer eher tristen Stadt, die mit wirtschaftlichen Problemen und sozialen Unruhen zu kämpfen hatte. Doch inmitten dieser Herausforderungen war London auch ein pulsierendes Epizentrum des kulturellen Wandels, getrieben von der Energie des Punkrock und der Avantgardekunst. Corbijns Fotografie wurde zu einer rebellischen Kraft, die in der britischen und internationalen Musikindustrie eine visuelle Revolution auslöste. Viel ist über Corbijns ikonische Fotografien von Kultbands wie Joy Division, Depeche Mode, U2 und Nirvana schon geschrieben worden, aber was mir besonders auffällt, ist, dass er seine Karriere darauf

2 Begeisterte Kenner:innen der italienischen Renaissance mögen sich an Andrea Mantegnas *Beweinung Christi* (ca. 1483) erinnern (Abb. 11, S. 109).

3 Das von Barend Toet gegründete Magazin erschien erstmals am 1. April 1971.

the cultural landscape quickly shifted in the 1960s, bringing on a wave of counterculture that championed individual identity, experimentation, and a rejection of traditional values. Then, in the 1970s, the Dutch music scene saw a flourishing across the range from progressive rock and punk to folk and electronic music. Festivals like Pinkpop, which started in 1970, became key cultural events, celebrating countercultural music and attitudes. Corbijn's fascination with the power of photography began around the same time when he, aged seventeen, started taking pictures of local bands. Later, he enrolled in a two-year technical photography course in The Hague, but true to the rebellious spirit of the era, he admitted that he was "quick to throw away the rule book." In 1977, in his early twenties, Corbijn became the chief photographer for the Dutch music magazine *Muziekkrant Oor*.[3] Working at a magazine meant immersing oneself in the present moment, connecting with communities within an alternative musical milieu—*Oor* originally started as a fanzine picking up on inspirations from grassroots music groups. Through print, previously isolated individuals with shared perspectives and tastes found community and a space of expression. But in 1979, Corbijn decided to move to London; and the city became the place where he would evolve into the renowned photographer and filmmaker he is today. Corbijn landed in a rather bleak city grappling with economic troubles and social unrest. Yet, amid these challenges, London was also a vibrant epicenter of cultural transformation, alive with the energy of punk rock and avant-garde art. Corbijn's photography would become a rebellious force that ignited a visual revolution in the British and international music industry. Much has been written about Corbijn's iconic photographs of cult bands like Joy Division, Depeche Mode, U2, and Nirvana, but what stands out to me is how Corbijn has built a career around creating secular images that have become iconic, almost worshipped, by music lovers.

Less often discussed are Corbijn's portraits of visual artists. The study of his portraits reveals a typological approach, intentional or not, in portraying distinct categories of creatives such as musicians, actors, writers, painters, and photographers. In 2007, in Düsseldorf, Corbijn photographed Bernd and Hilla Becher, the couple known for their systematic documentation of industrial structures like water towers, blast furnaces, and grain elevators, all captured with similar angles and lighting (ill. 6). Taken just months before Bernd Becher's passing, the portrait of the couple against a brick wall subtly hints to the many brick factory facades they meticulously archived. Corbijn's portraiture of creative archetypes draws parallels to the Bechers' methodical approach and also nods to August Sander's extensive series of six hundred portraits taken around Cologne, capturing individuals from all walks of life, across various social classes and professions. In 1931, in his *Little History of Photography*, Walter Benjamin described Sander's work as "more than a picture book; it is an atlas of instruction."[4] Indeed, it was an education: the Bechers were inspired by Sander, and Corbijn, in turn, admired the Bechers' craft. During our conversation about his work, Corbijn explained, "The series of painters are more like Sander's photographs with their profession on

3 Founded by Barend Toet, the magazine was first published on April 1, 1971.

4 Walter Benjamin, *A Little History of Photography*, Cologne: Walther König, 2024.

aufgebaut hat, säkulare Bilder zu schaffen, die von Musikliebhaber:innen als ikonisch angesehen, ja fast verehrt werden.

Weniger oft werden Corbijns Porträts von bildenden Künstler:innen diskutiert. Das Studium seiner Porträts offenbart einen typologischen Ansatz – gewollt oder ungewollt – bei der Darstellung von Kreativen unterschiedlicher Kategorien: Musiker:innen, Schauspieler:innen, Schriftsteller:innen, Maler:innen und Fotograf:innen. 2007 fotografierte Corbijn in Düsseldorf Bernd und Hilla Becher, das Ehepaar, das für seine systematische Dokumentation von Industrieanlagen wie Wassertürmen, Hochöfen und Getreidesilos bekannt ist, alle mit ähnlichen Blickwinkeln und Lichtverhältnissen aufgenommen (Abb. 6). Nur wenige Monate vor Bernd Bechers Tod entstanden, verweist das Porträt des Ehepaars vor einer Backsteinmauer subtil auf die vielen Backsteinfassaden, welche die beiden akribisch archivierten. Corbijns Porträtierung kreativer Archetypen weist Parallelen zum methodischen Vorgehen der Bechers auf und verneigt sich auch vor August Sanders umfangreicher Serie von 600 Porträtfotos, die er in und um Köln anfertigte und die Menschen aus allen Gesellschaftsschichten und Berufen zeigen. 1931 beschrieb Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* Sanders Werk als „mehr als ein Bildbuch: ein[en] Übungsatlas“[4]. Lehren brachte es in der Tat: Die Bechers ließen sich von Sander inspirieren, und Corbijn bewunderte seinerseits die Kunst der Bechers. In unserem Gespräch über seine Arbeit erklärte Corbijn: „Die Serie mit den Maler:innen ist eher wie Sanders Fotografien, die jeweils den Beruf zeigen.“ Jahrzehnte nach Benjamin, 1979, griff John Berger in seinem Essay „Der Anzug und die Fotografie“, auf Deutsch erschienen in *Der Augenblick der Fotografie* (2016), Sanders Werk wieder auf. Berger konzentriert sich auf bestimmte Bilder, von der ikonischen Fotografie dreier junger Bauern auf dem Weg zu einem Tanz bis hin zu den vier protestantischen Missionaren. Er analysiert die subtilen Anhaltspunkte in diesen Fotografien, die es uns ermöglichen zu erkennen, ob die Porträtierten der Mittel- oder der herrschenden Klasse angehören oder ob es sich um Arbeiter oder Bauern handelt.

1967, einige Jahre vor seinem Kommentar zu Sander, veröffentlichte John Berger – britischer Kunstkritiker, Romancier, Maler und einer der einflussreichsten Kulturdenker des 20. Jahrhunderts – einen Essay mit dem Titel „No More Portraits“. Darin erklärte er, dass „der Niedergang des gemalten Porträts in etwa mit dem Aufkommen der Fotografie zusammenfiel“, und stellte fest, dass die Fotografie „der gesamten Gesellschaft die Möglichkeit des Porträtiertwerdens bot: Zuvor war diese Möglichkeit das Privileg einer sehr kleinen Elite gewesen.“[5] Berger betonte die demokratisierende Kraft der Fotografie: Jeder und jede konnte sich porträtieren lassen, unabhängig von Status, Charakter oder sozialer Stellung. Man könnte auch argumentieren, dass der Niedergang des gemalten Porträts mit dem Rückgang des monotheistischen Glaubens und Kultus in Europa zusammenfiel. Wenn Berger in Bezug auf den Zugang zum Porträt auch recht hatte, so bedachte er doch nicht die fotografischen Porträts von einflussreichen Menschen wie Musiker:innen, Schauspieler:innen oder bildenden Künstler:innen – König:innen des 20. und 21. Jahrhunderts, die

4 Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, Berlin 2023.

5 Alle Zitate aus dem Essay „No More Portraits“ stammen aus Tom Overton (Hg.), *Landscapes. John Berger on Art*, London 2016, S. 165–170 (übers. v. Michael Strand).

display.” Decades after Benjamin, in 1979, John Berger revisited Sander’s work in his essay “The Suit and the Photograph,” published in *Understanding a Photograph* (1972). Berger focuses on specific images, from the iconic photograph of three young peasants heading to a dance to the four Protestant missionaries. He analyzes the subtle cues within these photographs that allow us to detect whether the subjects belong to the middle or ruling class, or if they are workers or peasants.

In 1967, a few years prior to his comments on Sander, John Berger—British art critic, novelist, painter, and one of the twentieth century’s most influential cultural thinkers—published an essay entitled “No More Portraits.” In it, he declared that “the decline of the painted portrait roughly coincided with the rise of photography,” noting that photography “offered the opportunity of portraiture to the whole of society: previously such an opportunity had been the privilege of a very small elite.”[5] Berger emphasized photography’s democratizing power: anyone could have their portrait taken, regardless of status, character, or social standing. One could also argue that the decline in the painted portrait also coincided with the European decline in monotheistic beliefs and worships. If Berger was right in terms of access to portraiture, he didn’t consider the photographic portraits of influential people such as musicians, actors, or visual artists: the twentieth- and twenty-first-century kings and queens, the new gods of many art lovers. In the same vitriolic essay against painterly portraits, Berger added, “The function of portrait painting was to underwrite and idealise a chosen social role of the sitter. It was not to present him as ‘an individual’ but, rather, as an individual monarch, bishop, landowner, merchant and so on.” Had Berger and Anton Corbijn crossed paths, Corbijn’s portraiture would likely have posed a fascinating challenge to Berger’s views on the subject. Corbijn’s photographs capture the creative elite, presenting them as iconic yet deeply human all the same—not only as eminent personalities but as unique individuals, blending their legendary status with a sense of personal individuality. It may have been this combination why so many were able to connect to these portraits, which became cherished album covers and adored posters in teenagers’ bedrooms.

Abb. / Ill. 6
Bernd and Hilla Becher, Düsseldorf, 2007

Visual artists, however, prompt different questions: Are they in the public eye like rock stars? Do they capture public attention in the same way? Probably not. Yet, from my conversation with Corbijn, it is clear that visual artists are individuals he personally deeply admires and strives to understand. This helps explain why this series is considered by the photographer as more of a personal project for him, setting it apart from his more editorial or commercial work. These photographs are lesser known, and maybe less “iconic.”

5 All quotes of the essay “No More Portraits” are to be found in Tom Overton (ed.), *Landscapes: John Berger on Art*, London: Verso, 2016, pp. 165–170.

neuen Götter vieler Kunstliebhaber:innen. In demselben bissigen Essay gegen malerische Porträts fuhr Berger fort: „Die Funktion der Porträtmalerei bestand darin, eine gewählte gesellschaftliche Rolle des Porträtierten zu untermauern und zu idealisieren. Es ging nicht darum, ihn als ‚Individuum' darzustellen, sondern als individuellen Monarchen, Bischof, Grundbesitzer, Kaufmann usw." Hätten sich die Wege von Berger und Anton Corbijn gekreuzt, dann wäre Corbijns Porträtstil wahrscheinlich eine faszinierende Herausforderung für Bergers Ansichten zum Thema gewesen. Corbijns Fotografien

Abb. / Ill. 7
Ed Ruscha,
Los Angeles, 2011

halten die kreative Elite im Bild fest, zeigen sie als ikonisch und zugleich doch zutiefst menschlich – nicht nur herausragende Persönlichkeiten, sondern auch einzigartige Individuen – und mischen so ihren legendären Status mit einem Gefühl höchstpersönlicher Individualität. Diese Kombination mag auch der Grund gewesen sein, weshalb so viele zu den Porträts aufschauen konnten, die zu begehrten Plattencovern und vergötterten Postern in Teenagerzimmern wurden.

Bei bildenden Künstler:innen stellen sich jedoch andere Fragen: Stehen sie im Blickpunkt der Öffentlichkeit wie Rockstars? Ziehen sie auf dieselbe Weise öffentliche Aufmerksamkeit auf sich? Wohl eher nicht. Aus meinem Gespräch mit Corbijn geht jedoch klar hervor, dass bildende Künstler:innen Menschen sind, die er persönlich zutiefst bewundert und zu verstehen sucht. Das erklärt, warum der Fotograf diese Serie als ein eher persönliches Projekt betrachtet, das sich von seinen mehr redaktionellen oder kommerziellen Arbeiten abhebt. Diese Fotos sind weniger bekannt und vielleicht auch weniger „ikonisch". Corbijn erklärt lächelnd: „Ich habe sie versteckt gehalten." Seine Porträts von bildenden Künstler:innen scheinen in allererster Linie für ihn selbst gemacht zu sein. Sie werden ohne Assistent:innen angefertigt, und er reist allein, um seine Modelle zu treffen. Die meisten Porträts entstehen in den Ateliers der jeweiligen Künstler:innen. „Ich bin wirklich neugierig auf die Arbeitsweise der Maler:innen, deshalb möchte ich so nah wie möglich am Umfeld ihres Schaffens fotografieren", erklärt Corbijn. Die Bilder werden oft schnell und intuitiv geschossen, als ob er es vermeiden wollte, die Maler:innen in ihrem eigenen kreativen Prozess zu stören oder abzulenken. Corbijns Fotoserie von bildenden Künstler:innen offenbart eine persönliche, fast obsessive Faszination, die über ein rein professionelles Interesse hinausgeht. Seine Hingabe an das Porträtieren schöpferischer Individuen offenbart seinen tiefen Glauben an die Bedeutung ihrer gesellschaftlichen Rolle. Das erste Porträt seiner Serie *Inwards and Onwards* zeigt den renommierten deutschen Künstler Imi Knoebel, hoch gerühmt für seine bahnbrechenden Arbeiten in Minimalismus und abstrakter Kunst. Ebenfalls in dieser Reihe von Porträts bildender Künstler:innen vertreten sind der Appropriation-Art-Künstler Richard Prince und der Konzeptkünstler Ed Ruscha (Abb. 7), beides

Corbijn explained, smiling, "I kept them hidden." His portraits of visual artists seem to be made, first and foremost, for himself. They are done without assistants, with him traveling on his own to meet his subjects. Most of the portraits are made in the respective artists' studios. "I'm really curious about painters' practice, so I want to shoot as close as possible to their context of creation," Corbijn explained. The images are often taken swiftly and intuitively, as if he sought to avoid disrupting or distracting the painters from their own creative process. Corbijn's photographic series of visual artists reveals a personal, almost obsessive fascination that transcends mere professional interest. His dedication to portraying creative individuals reveals his deep belief in the significance of their social roles. The inaugural portrait of his *Inwards and Onwards* series is of renowned German artist Imi Knoebel, celebrated for his pioneering work in minimalism and abstract art. Also in that series of portraits of visual artists are appropriation artist Richard Prince and conceptual artist Ed Ruscha (ill. 7), both American, and German-born, U.S.-based sculptor Kiki Smith (ill. 8). However, Corbijn began photographing painters in the 1980s, with one of his first subjects being Don Van Vliet—better known as Captain Beefheart. Van Vliet was an abstract painter renowned for his bold brushwork, vivid colors, and spontaneous style. Their encounter encapsulates Corbijn's transition from musicians to painters in his choice of photographic subjects. Born in California, but of Dutch heritage, Van Vliet's dynamic artistry left a significant mark on Corbijn's creative journey, who first met Captain Beefheart/Van Vliet at the Los Angeles County Museum of Art (LACMA) while on assignment for the *New Musical Express* (better known as *NME*). The portrait was then taken in the Californian desert (p. 51), and later, Corbijn again photographed the musician on tour. Reflecting on their connection, Corbijn noted, "I loved his observations and playful use of language, and of course, I adored his paintings." Their encounter and relationship is also captured in the biographic experimental black-and-white film *Some YoYo Stuff*, where Corbijn appears alongside other famous filmmakers like David Lynch, proposing another layer of portrait making. Long-form documentation of people's lives and creative crafts became central to Corbijn's art, as seen

Abb. / Ill. 8
Kiki Smith,
Upstate New York,
2022

in his 2007 film *Control*, which explores the life of Joy Division's Ian Curtis, and his 2019 film *Spirits in the Forest*, which delves into the world of Depeche Mode. In both his films and photography, there's an interest to find the right form of telling the story of someone's artistic destiny. Corbijn explained that "I love the documentary side of photography; so I let it creep into my photography." This is particularly evident when he follows artists on tour. He admired the work of several Dutch photographers, like Ed van der Elsken, who also ventured to the United States in the 1970s. Documenting American culture, landscapes, and envi-

Amerikaner, außerdem die in Deutschland geborene und in den USA lebende Bildhauerin Kiki Smith (Abb. 8). Begonnen hat Corbijn jedoch in den 1980er-Jahren mit dem Fotografieren von Maler:innen. Eines seiner ersten Motive war Don Van Vliet – besser bekannt als Captain Beefheart. Van Vliet war ein abstrakter Maler, der für seine kühne Pinselführung, seine lebhaften Farben und seinen spontanen Stil bekannt war. Ihre Begegnung zeigt punktgenau Corbijns Übergang von Musiker:innen zu Maler:innen als fotografischen Motiven. Der in Kalifornien geborene, aber holländischstämmige Van Vliet hatte mit seiner dynamischen Kunst einen bedeutenden Einfluss auf Corbijns kreative Reise. Dieser traf Captain Beefheart/Van Vliet erstmals im Los Angeles County Museum of Art (LACMA) im Zuge eines Fotoauftrags für den *New Musical Express* (besser bekannt als *NME*). Das Porträt entstand dann in der kalifornischen Wüste (S. 51); später fotografierte Corbijn den Musiker erneut auf Tournee. Über ihre Verbindung meint Corbijn: „Ich liebte seine Beobachtungen und seinen spielerischen Umgang mit Sprache, und natürlich bewunderte ich seine Bilder." Ihre Begegnung und Beziehung wurde auch in dem biografischen experimentellen Schwarz-Weiß-Film *Some YoYo Stuff* festgehalten, in dem Corbijn neben anderen berühmten Filmemachern wie David Lynch auftritt, als Vorschlag für eine weitere Ebene des Porträtmachens. Die Langform der Dokumentation des Lebens und kreativen Schaffens von Menschen wurde zu einem zentralen Bestandteil von Corbijns Kunst, wie in seinem Film *Control* aus dem Jahr 2007, der dem Leben von Ian Curtis von Joy Division nachspürt, und dem Live-Konzertfilm *Spirits in the Forest* von 2019, der sich mit der Welt von Depeche Mode beschäftigt. In seinen Filmen zeigt sich wie auch in seiner Fotografie das Interesse, die richtige Form zu finden, um die Geschichte des künstlerischen Schicksals eines Menschen zu erzählen. Corbijn erklärt: „Ich liebe das Dokumentarische an der Fotografie, also lasse ich es in meine eigene Fotografie einfließen." Dies wird besonders deutlich, wenn er Künstler:innen auf Tournee begleitet. Er bewundert die Arbeit mehrerer niederländischer Fotograf:innen wie Ed van der Elsken, der in den 1970er-Jahren auch den Schritt in die Vereinigten Staaten wagte. Die Dokumentation amerikanischer Kultur, Landschaften und Milieus bildet einen wichtigen Hintergrund für Corbijns eigene Praxis.

Bergers Essay aus dem Jahr 1967 mit dem provokanten Titel – „No More Portraits" – leitet mich nach wie vor bei meinem Versuch, mich mit Anton Corbijns Porträtkunst auseinanderzusetzen: eine ständig wachsende Sammlung, eine unaufhörliche Suche nach der schwer fassbaren Essenz des Porträts. Berger schrieb: „Nur ein Mensch, nicht eine Maschine (die Kamera), kann die Seele eines Porträtierten interpretieren." Fast 60 Jahre später stimmt Corbijn zu und erklärt: „Kameras sind alle gleich. Der Unterschied ist, wer die Kamera hält. Man muss etwas von sich selbst dazutun." Diese Aussage bezieht sich auf die interpretierende Rolle des Fotografen, aber nur wenige Porträts zeigen einen echten psychologischen Einblick, fügt Corbijn hinzu: „Zu glauben, ein fotografisches Porträt könne jemandes Seele einfangen, erlegt ihm eine schwere Bürde auf; ich versuche, Bilder zu machen, die wiedergeben, wer die Leute sind und was sie machen." Ein geistreiches Beispiel dafür ist Corbijns Porträt von Georg Baselitz, dem deutschen Künstler, der in den späten 1960er-Jahren begann, Gemälde mit auf den Kopf

ronments forms a significant backdrop to Corbijn's own practice.

Berger's 1967 essay with its provocative title, "No More Portraits," continues to guide me as I try to grapple with Anton Corbijn's portraiture: an ever-expanding collection, a ceaseless quest for the elusive essence of the portrait. Berger wrote, "Only a man, not a machine (the camera), could interpret the soul of a sitter." Almost sixty years later, Corbijn agreed and went on to explain, "Cameras are all the same. The difference is who holds the camera. You have to put something of yourself in there." The statement speaks to the interpretive role of the photographer, but few portraits demonstrate true psychological insight, Corbijn added, "it's a heavy burden on the photographic portrait to think it can capture someone's soul; I try to make pictures that reflect who they are and what they make." A witty example of this is his portrait of Georg Baselitz, the German artist who, in the late 1960s, began doing paintings with figures turned upside down, challenging viewers to focus on form, color, and texture rather than conventional figurative representation. In Baselitz's Derneburg studio, Corbijn playfully asked the painter to act out this inverted perspective with his own body. Another portrait that pays tribute to its subject is Corbijn's depiction of Gerhard Richter in his Cologne studio. In this photograph, Richter turns his back on the viewer and is captured absorbed in contemplation of one of his own abstract paintings (p. 203). The composition mirrors the essence of Richter's *Betty* (1988), a painting inspired by a 1978 photograph of his then eleven-year-old daughter (ill. 21, p. 116). In *Betty*, the girl also turns away from the viewer, possibly gazing toward one of Richter's own monochrome works. In one of those seamless transitions between photorealism and abstraction that Corbijn is famed for, his portrait of Richter captures not only the painter's style but also the essence of his personal life; so much so that the photo now hangs in Richter's studio. But is a single frame enough to summarize someone's identity? Maybe, but it might fall short when trying to convey their full complexity. Ultimately, a photographic portrait is an allusion made to the original person, a fleeting interpretation of a person's being. Corbijn spoke of the portrait as "an *introduction* to their minds." Berger continues his argument, asserting that "[w]e can no longer accept that the identity of a man can be adequately established by preserving and fixing what he looks like from a single viewpoint in one place." He goes on to say that "[i]t is to assume that the outermost surface contains the man or object: whereas we are highly conscious of the fact that nothing can contain itself." Photographic portraits draw on photography's assumed transparency and on people's unsettling opacity: a blur of surface and meaning.

In any case, it is impossible to separate the sitter, the person portrayed, from the person making the artistic gesture of portraiture, the photographer, especially so in Anton Corbijn's case, when the photographer is as well-known as the person portrayed. One last quote from Berger's not much known essay can help us further understand this relationship or connection between the subject and the maker of the portrait: "The implied social value is either that of personal friendship (proximity) or that of being seen in such a way (being 'treated') by an original artist." Here, Berger touches upon the notion that the fame of the portraitist can overshadow the sitter's identity, suggesting that the act of portraiture either elevates

gestellten Figuren zu malen, und dadurch die Betrachter:innen aufforderte, sich auf Form, Farbe und Textur zu konzentrieren anstatt auf die konventionelle figürliche Darstellung. In Baselitz' Atelier in Derneburg bat Corbijn den Maler spielerisch, diese umgekehrte Perspektive mit dem eigenen Körper nachzustellen. Ein weiteres Porträt, das seinem Gegenstand Tribut zollt, ist Corbijns Darstellung von Gerhard Richter in seinem Kölner Atelier. Auf diesem Foto kehrt Richter dem Publikum den Rücken zu und ist in die Betrachtung eines seiner eigenen abstrakten Gemälde vertieft (S. 203). Die Komposition spiegelt die Essenz von Richters *Betty* (1988) wider, einem Gemälde, das von einem Foto seiner damals elfjährigen Tochter aus dem Jahr 1978 inspiriert wurde (Abb. 21, S. 116). Auch das Mädchen in *Betty* wendet sich von den Betrachter:innen ab und blickt möglicherweise auf eines von Richters monochromen Werken. In einem jener nahtlosen Übergänge zwischen Fotorealismus und Abstraktion, für die Corbijn berühmt ist, erfasst sein Porträt von Richter nicht nur den Stil des Malers, sondern auch das Wesen seines persönlichen Lebens; und das so sehr, dass das Foto jetzt in Richters Atelier hängt. Aber reicht ein einziger Bildkader aus, um die Identität eines Menschen zusammenzufassen? Mag sein, aber als Versuch, die ganze Komplexität einer Person zu vermitteln, könnte das zu kurz greifen. Letztlich ist ein fotografisches Porträt eine Anspielung auf die dargestellte Person, eine flüchtige Interpretation des Wesens eines Menschen. Corbijn nennt das Porträt eines Menschen „eine *Einführung* in seinen Geist". Berger führt diese Argumentation fort und behauptet, dass „wir nicht länger akzeptieren können, dass die Identität eines Menschen angemessen festgestellt werden könne, indem man festhält und fixiert, wie er an einem bestimmten Ort aus einem einzigen Blickwinkel aussieht". Und weiter: „Es hieße, anzunehmen, dass die äußerste Oberfläche den Menschen oder das Objekt enthält, während wir uns der Tatsache hochbewusst sind, dass nichts sich selbst enthalten kann." Fotografische Porträts stützen sich auf die vermeintliche Transparenz der Fotografie und die beunruhigende Undurchsichtigkeit der Menschen: eine Verwischung von Oberfläche und Bedeutung.

In jedem Fall ist es unmöglich, das Modell, den Porträtierten, von demjenigen zu trennen, der die künstlerische Geste des Porträts ausführt, dem Fotografen, insbesondere im Fall von Anton Corbijn, der als Fotograf oft genauso bekannt ist wie die porträtierte Person. Ein letztes Zitat aus Bergers wenig bekanntem Essay kann uns helfen, diese Beziehung oder Verbindung zwischen dem Modell und dem Schöpfer des Porträts besser zu verstehen: „Der implizierte soziale Wert ist entweder der Wert persönlicher Freundschaft (Nähe) oder der, von einem originären Künstler auf diese Weise gesehen (behandelt) zu werden." Hier spricht Berger die Vorstellung an, dass der Ruhm des Porträtisten die Identität des Porträtierten überschatten kann, was nahelegt, dass der Akt des Porträtierens entweder den Status des Porträtierten erhöht oder eher von der Prominenz des Künstlers als der Präsenz des Porträtierten bestimmt wird. Wir mögen eine Vorstellung vom Werk der porträtierten Künstler:innen haben, eine Meinung darüber, Wertschätzung dafür, aber ihre Porträts – das momentane Festhalten ihrer Gesichter und Körper – hängen ganz von der Vision des Fotografen ab. Ihr Werk mag außerhalb des Porträts existieren, aber ihre Figur existiert nur durch das Porträt. Der Fotograf fängt ihre körperliche Gestalt (und manchmal

the sitter's status or could be more driven by the artist's prominence than the sitter's own presence. We may have an idea of the work of the artists portrayed, we might have an opinion, an appreciation, but their portraits, the momentary capturing of their faces and bodies entirely depends on the photographer's vision. Their work may exist outside of the portrait, but their figure only exists through it. The photographer captures their bodily form (and their aura, occasionally) and archives it. Sometimes, however, this imperfect and delicate balance can be challenged. One example is Corbijn's collaboration with South African, Amsterdam-based painter Marlene Dumas (ill. 9). From 1998 to 2000, the painter and the photographer collaborated on *Strippinggirls*, a project that yielded both an exhibition and a book. The book begins with a Polaroid portrait of Dumas taken by Corbijn, and concludes with a Polaroid of Corbijn taken by Dumas. The pages in between are filled with Corbijn's photography alongside Dumas' paintings and Polaroids. Both artists turned their gaze on the striptease dancers who famously are a fixture at Amsterdam's clubs (ill. 10). Their collaboration can be seen as a provocative dialogue not only about the relationship between photography and painting, but, more significantly, about the nexus between the artists and their subjects. Dumas, renowned for her paintings and drawings, often explores themes of femininity and the role of women in society, and in *Strippinggirls*, she more specifically addresses themes of guilt and innocence. Corbijn, in turn, delved into photography's inherent connection to voyeurism with this project. Subtly manipulating some of the images with digital edits, Corbijn adds an almost imperceptible layer of distortion. It's only upon a closer, more scrutinizing look that these subtle yet unsettling "abnormalities" reveal themselves to the viewer. Arguably one of Corbijn's most subversive projects, *Strippinggirls* serves as both an exploration of the female form and a celebration of the countless, kaleidoscopic ways the body can be portrayed. Here, the striptease dancers are objects of fascination of a different kind, and in a similar manner to other icons, Corbijn engages with the public's desire to witness, to scrutinize, and to consume. Here, the boundary between admiration and voyeurism is being blurred in the most direct of ways.

Abb. / Ill. 9
Marlene Dumas, Amsterdam, 2000

Anton Corbijn's photographs appear to celebrate, admire, and revere their subjects. Today, they serve as a visual chronicle of creative practices, a record kept of those who have made impactful and intriguing artistic contributions. Navigating themes of fascination, enigma, obsession, and desire, Anton Corbijn's photographic portraits deftly balance his personal connections to his subjects with his awareness of the dangers of idolatry: unadored icons.

auch ihre Aura) ein und archiviert sie. Manchmal kann dieses unvollkommene und empfindliche Gleichgewicht jedoch infrage gestellt werden. Ein Beispiel dafür ist Corbijns Zusammenarbeit mit der in Amsterdam lebenden südafrikanischen Malerin Marlene Dumas (Abb. 9). Von 1998 bis 2000 arbeiteten Malerin und Fotograf gemeinsam an *Strippinggirls*, einem Projekt, aus dem sowohl eine Ausstellung als auch ein Buch hervorgingen. Das Buch beginnt mit einem Polaroidporträt von Dumas, das von Corbijn aufgenommen

Abb. / Ill. 10
Home, Amsterdam, 1999

wurde, und endet mit einem Polaroid von Corbijn, das von Dumas aufgenommen wurde. Die Seiten dazwischen sind gefüllt mit Corbijns Fotografien neben Dumas' Gemälden und Polaroids. Beide Künstler:innen richteten den Blick auf die Stripteasetänzerinnen, die eine feste Größe in den Amsterdamer Clubs sind (Abb. 10). Ihre Zusammenarbeit kann als ein provokanter Dialog nicht nur über die Beziehung zwischen Fotografie und Malerei, sondern vor allem über die Verbindung zwischen Künstler:innen und ihren Sujets gesehen werden. Dumas, die für ihre Gemälde und Zeichnungen bekannt ist, setzt sich häufig mit Themen der Weiblichkeit und der Rolle der Frau in der Gesellschaft auseinander und verhandelt in *Strippinggirls* insbesondere die Themen Schuld und Unschuld. Corbijn wiederum beschäftigte sich in diesem Projekt mit der Verbindung zum Voyeurismus, die der Fotografie inhärent ist. Durch subtile digitale Bearbeitung einiger Bilder fügte er eine kaum wahrnehmbare Ebene der Verzerrung hinzu. Erst beim zweiten, genaueren Hinsehen offenbaren sich den Betrachter:innen diese subtilen und doch beunruhigenden „Abnormitäten". *Strippinggirls* ist wohl eines von Corbijns subversivsten Projekten, das sowohl die weibliche Form erforscht als auch die zahllosen, kaleidoskopischen Möglichkeiten der Darstellung des Körpers zelebriert. Hier sind die Stripteasetänzerinnen Objekte einer anderen Art Faszination, und ähnlich wie bei anderen Ikonen lässt Corbijn sich auf den Wunsch des Publikums ein, zuzusehen, zu begutachten und zu konsumieren. Die Grenze zwischen Bewunderung und Voyeurismus wird hier auf ganz direkte Weise verwischt.

Anton Corbijns Fotografien scheinen ihre Motive zu feiern, zu bewundern und zu verehren. Heute dienen sie als visuelle Chronik kreativer Praktiken, als Verzeichnis derjenigen, die wirkmächtige und mitreißende künstlerische Beiträge geleistet haben. Während sie Themen wie Faszination, Rätsel, Besessenheit und Begehren verhandeln, halten Anton Corbijns fotografische Porträts geschickt die Balance zwischen seiner persönlichen Beziehung zu den Modellen und seinem Bewusstsein für die Gefahren der Idolatrie: Ikonen ohne Anbetung.

Anton Corbijn Biografie / Biography

Foto / Photo: Jay Jopling

1955 Geboren am 20. Mai in Strijen, Niederlande
/ May 20 born in Strijen, the Netherlands

1966 Umzug mit der Familie nach Hoogland in der Provinz Utrecht
/ Moves with his family to Hoogland, Utrecht

1972 Umzug mit der Familie nach Groningen, dort erste Fotografien bei einem Open-Air-Konzert
/ Moves with his family to Groningen, where he takes his first photos at an open-air concert

1974 Middelbare Technische School (MTS) für Fotografie in Den Haag, die er 1976 ohne Abschluss verlässt
/ Middelbare Technische School (MTS) for photography, The Hague, which he leaves in 1976 without graduation

1976 In Amsterdam als Assistent eines Fotografen tätig
/ Works in Amsterdam as assistant to a photographer

1977–1979 Als Fotograf vor allem für die Musikzeitschrift *Oor* tätig
/ Works as a photographer, especially for music magazine *Oor*

1979 Umzug nach London
/ Relocates to London

1980–1985 Als Cheffotograf für den *New Musical Express* tätig
/ Works as the chief photographer for the *New Musical Express*

1982–2023 Diverse Ausstellungen auf der ganzen Welt, unter anderem im Stedelijk Museum Amsterdam (1994), in den Deichtorhallen Hamburg (1996), im Yokohama Museum of Art, Japan (1997), im Gemeentemuseum Den Haag (2015), im Kunstmuseum Brandts, Odense (2019), und im Château La Coste, Aix-en-Provence (2023)
/ Various exhibitions worldwide, including Stedelijk Museum Amsterdam (1994), Deichtorhallen Hamburg (1996), Yokohama Museum of Art, Japan (1997), Gemeentemuseum Den Haag (2015), Kunstmuseum Brandts, Odense (2019), Château La Coste, Aix-en-Provence (2023)

1983 Erstes Musikvideo: *Hockey* von Palais Schaumburg
/ First music video, *Hockey* by Palais Schaumburg

1989 Erstes Fotobuch: *Famouz*
/ First photography book, *Famouz*

1990–1992 Lebt in Los Angeles und London
/ Lives in Los Angeles and London

2007 Erster Spielfilm: *Control*
/ Directs first feature film, *Control*

2008 Umzug in die Niederlande
/ Moves back to the Netherlands

2010 Spielfilm *The American*
/ Directs feature film *The American*

2011 Preisträger des Prins Bernhard Cultuurfonds
/ Prize winner of the Prins Bernhard Cultuurfonds

2014 Spielfilm *A Most Wanted Man*
/ Directs feature film *A Most Wanted Man*

2015 Spielfilm *Life*
/ Directs feature film *Life*

2022 Erste Dokumentation: *Squaring the Circle. The Story of Hipgnosis*
/ Directs first documentary, *Squaring the Circle: The Story of Hipgnosis*

2025 Fünfter Spielfilm
Ausstellungen im Fotografiska Stockholm und im Bank Austria Kunstforum Wien zu seinem 70. Geburtstag
/ Directs fifth feature film
Exhibitions at Fotografiska Stockholm and Bank Austria Kunstforum Wien, Vienna, for his seventieth birthday

Einzelausstellungen / Solo Exhibitions

2025 • *Favourite Darkness*, Bank Austria Kunstforum Wien, Wien / Vienna (AT)
• Fotografiska Stockholm, Stockholm (SE)

2023 • *MOØDe*, Cobra Museum voor Moderne Kunst, Amstelveen (NL)
• GöteborgsOperan, Göteborg (SE)
• BFF Hall of Fame, Stuttgart (DE)
• *Artists and More Artists*, Château La Coste, Aix-en-Provence (FR)

2022 • *Ikonen*, Handelsbeurs, Antwerpen / Antwerp (BE); Landgoed Het Hof, Bergen (NL)
• *Staged*, E.ART.H. Foundation, Verona (IT)
• *#5*, Sotheby's Stockholm (SE); Tres Hombres Art, Halmstad (SE)
• Camera Work, Berlin (DE)
• *de Pury presents Anton Corbijn*, Den Haag / The Hague (NL)
• *MOØDe*, Cultuurcentrum Scharpoord, Knokke-Heist (BE)

2019 • *1-2-3-4*, Kunstmuseum Brandts, Odense (DK)

2018 • *1-2-3-4*, AntwerpPhoto Festival, Het Loodswezen, Antwerpen / Antwerp (BE)
• *The Living and the Dead*, Bucerius Kunst Forum, Hamburg (DE)

2017 • *#5*, Zeno X Gallery, Antwerpen / Antwerp (BE)

2016 • *1-2-3-4*, Fotografiska Stockholm, Stockholm (SE)
• *#5*, Galerie Anita Beckers, Frankfurt am Main (DE); ATELIERFRANKFURT, Frankfurt am Main (DE)

2015 • *Hollands Deep*, C/O Berlin/ Amerika Haus, Berlin (DE); Gemeentemuseum Den Haag, Den Haag / The Hague (NL)
• *1-2-3-4*, C/O Berlin/Amerika Haus, Berlin (DE); Fotomuseum Den Haag, Den Haag / The Hague (NL)

2014 • *New Squares*, Zeno X Gallery, Antwerpen / Antwerp (BE)

2013 • *Inwards and Onwards*, Kunstmuseum Bochum, Bochum (DE)

2011 • *Inwards and Onwards*, Foam, Amsterdam (NL)

2008 • *Retrospective*, Tennis Palace Art Museum, Helsinki (FI); Manege Central Exhibition Hall, St. Petersburg (RU); Moscow Museum of Modern Art, Moskau / Moscow (RU)

2006 • Galerie Lelong, Zürich (CH)
• *Cha Cha. Fenomeen Herman Brood*, Groninger Museum, Groningen (NL)
• *U2 & I*, LipanjePuntin artecontemporanea, Triest / Trieste (IT)

2005 • FOMU, Antwerpen / Antwerp (BE)
• *U2 & I*, LipanjePuntin artecontemporanea, Rom / Rome (IT); Stellan Holm Gallery, New York (US); Schirmer/ Mosel Showroom, München / Munich (DE); C/O Berlin, Berlin (DE); Torch Gallery, Amsterdam (NL)
• *Mortals*, Exhibition Hall Arsenals, Riga (LV)
• *Herman Brood*, FOMU, Antwerpen / Antwerp (BE)
• *Foto*, Stroganow-Palais / Stroganov Palace, St. Petersburg (RU)
• *22:U2*, Michael Hoppen Gallery, London (UK)

2004 • *Anton Corbijn/KLM*, Cobra Museum voor Moderne Kunst, Amstelveen (NL)
• Palazzo Fortuny, Venedig / Venice (IT)
• Photogalerie 94, c/o Kunstraum Baden, Baden (CH)
• *Mortals*, photokina, Köln / Cologne (DE)

2003 • *Star Trak*, Monika Mohr Galerie, Hamburg (DE)
• Galleria d'Arte Moderna, Bologna (IT)
• *Everybody Hurts*, Kestner Gesellschaft, Hannover (DE); Schirmer/ Mosel Showroom, München / Munich (DE); Kunsthalle Göppingen, Göppingen (DE)
• *Photographs of U2*, Rock & Roll Hall of Fame and Museum, Cleveland, Ohio (US)
• Dogenhaus Galerie, Leipzig (DE)
• Galerie Clairefontaine, Luxemburg / Luxembourg (LU)

2002 • *Mortals*, Ystads konstmuseum, Ystad (SE); Kulturhuset, Stockholm (SE); Øksnehallen, Kopenhagen / Copenhagen (DK); Regionmuseet Skåne, Kristianstad (SE); Sundsvalls museum, Sundsvall (SE)
• *Herman Brood – Anton Corbijn*, Cobra Museum voor Moderne Kunst, Amstelveen (NL)
• *A. Somebody, Strijen, Holland*, Gemeentehuis Strijen, Strijen (NL); Torch Gallery, Amsterdam (NL); Galleri Magnus Åklundh, Malmö (SE); Galerie Anita Beckers, Frankfurt am Main (DE); Richard Goodall Gallery, Manchester (UK); Galerie Mosel und Tschechow, München / Munich (DE); LipanjePuntin artecontemporanea, Triest / Trieste (IT)

2001 • W#AK 1, Vlissingen (NL)
• *Werk*, Münchner Stadtmuseum, München / Munich (DE); Govinda Gallery, Washington, D. C. (US); Arch Galleri, Kalmar (SE)
• *Strippinggirls*, Institut Néerlandais, Paris (FR)
• *Werk 1976–2000*, NRW-Forum Düsseldorf, Düsseldorf (DE)
• *Retratos. Portraits*, Casa de Vacas in Zusammenarbeit mit / in cooperation with Rolling Stone Spain, Madrid (ES); Galéria Valle Quintana, Madrid (ES)
• *Rockin' Art* (mit / with Don Van Vliet), Kunstvereniging Diepenheim, Diepenheim (NL)
• *Early Works*, Galerie Anita Beckers, Frankfurt am Main (DE)
• Caldic Collection Rotterdam, PAN/ RAI-gebouw, Amsterdam (NL)
• *Private Viewing*, Van Sint Fiet, Maastricht (NL)

2000 • *Strippinggirls*, S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent / Ghent (BE); Theatermuseum – Theater Instituut Nederland, Amsterdam (NL)
• *Still Lives*, Almine Rech, Paris (FR); Torch Gallery, Amsterdam (NL); Galerie Mosel und Tschechow, München / Munich (DE)
• *25 jaar Werk*, Groninger Museum, Groningen (NL)
• Galerie Serieuze Zaken, Amsterdam (NL)
• De Beyerd, Breda (NL)
• Museum Bochum, Bochum (DE); Richard Goodall Gallery, Manchester (UK)
• *Cubaanse Portretten*, Huis Marseille, Amsterdam (NL)
• *Museumnacht*, Huis Marseille, Amsterdam (NL)

1999 • *Still Lives*, Galleri Magnus Åklundh, Lund (SE); LipanjePuntin artecontemporanea, Triest / Trieste (IT); Galerie Anita Beckers, Frankfurt am Main (DE)
• *Black, Brown and Blue*, David Beitzel Gallery, New York (US)

1998 • Dům umění města Brna, Brünn / Brno (CZ)

1997 • Galerie Mosel und Tschechow, München / Munich (DE)
• *Corbijn – Exponera*, Foto Fair, Göteborg (SE); YFO, Stockholm (SE); Warehouse, Malmö (SE)
• *Photographs*, Fahey/Klein Gallery, Los Angeles (US)
• Castello di Rivoli, Turin (IT)
• *Fotoos*, Gemeentemuseum Helmond, Helmond (NL); Artium, Fukuoka (JP); Yokohama Museum of Art, Yokohama (JP)
• Kunstverein Arnsberg, Arnsberg (DE)

1996 • *Square*, Torch Gallery, Amsterdam (NL)
• Zeno X Gallery, Antwerpen / Antwerp (BE)
• *Star Trak*, Galerie Anita Beckers, Darmstadt (DE)
• *Fotografie*, Deichtorhallen Hamburg, Hamburg (DE)

1994 • *Innit?*, Kunsthal Rotterdam, Rotterdam (NL)
• Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam (NL)

1993 • Museum Morsbroich, Leverkusen (DE)

1991 • Institut Néerlandais, Paris (FR)
• Vrije Universiteit Exposorium, Amsterdam (NL)
• Galerie Mosel und Tschechow, München / Munich (DE)

1990 • City Centre Gallery, Dublin (IE)
• Torch Gallery, Amsterdam (NL)

1989 • *Famouz*, Torch Gallery, Amsterdam (NL); Galerie F.N.A.C., Paris (FR); Galerie F.N.A.C., Brüssel / Brussels (BE); Galerie Gawlik/Schorm, Wien / Vienna (AT); Parco Gallery, Tokio / Tokyo (JP); Parco Gallery, Osaka (JP); Parco Gallery, Kioto / Kyoto (JP); Kirin Building, Nagoya (JP); Galerie Torch Onrust, Köln / Cologne (DE)

1987 • Groninger Museum, Groningen (NL)

1982 • Untitled Gallery, Sheffield (UK)

Filmografie / Filmography

1983 • Palais Schaumburg, *Hockey* (Musikvideo / music video)

1984 • Art of Noise, *Beat Box* (Musikvideo / music video)
• Propaganda, *Dr. Mabuse* (Musikvideo / music video)
• David Sylvian, *Red Guitar* (Musikvideo / music video)
• David Sylvian, *The Ink in the Well* (Musikvideo / music video)

1985 • Echo & The Bunnymen, *Bring on the Dancing Horses* (Musikvideo / music video)

1986 • Depeche Mode, *A Question of Time* (Musikvideo / music video)
• Golden Earring, *Quiet Eyes* (Musikvideo / music video)

1987 • Depeche Mode, *Strangelove* (Musikvideo / music video)
• Echo & The Bunnymen, *The Game* (Musikvideo / music video)
• Echo & The Bunnymen, *Lips Like Sugar* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *Never Let Me Down Again* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *Behind the Wheel* (Musikvideo / music video)
• Echo & The Bunnymen, *Bedbugs and Ballyhoo* (Musikvideo / music video)

1988 • Joy Division, *Atmosphere* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *Strange* (Videokompilation / video compilation)
• Depeche Mode, *Pimpf* (Musikvideo / music video)
• Joni Mitchell & Peter Gabriel, *My Secret Place* (Musikvideo / music video)
• Front 242, *Headhunter* (Musikvideo / music video)
• Rainbirds, *Blueprint* (Musikvideo / music video)
• Front 242, *Welcome to Paradise* (Musikvideo / music video)
• Front 242, *Front by Front* (Musikvideo / music video)

1989 • Depeche Mode, *Personal Jesus* (Musikvideo / music video)
• Rainbirds, *Sea of Time* (Musikvideo / music video)
• Rainbirds, *Love Is a Better Word (White City of Light)* (Musikvideo / music video)
• Ian McCulloch, *Faith and Healing* (Musikvideo / music video)

1990 • Depeche Mode, *Enjoy the Silence* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *Policy of Truth* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *World in My Eyes* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *Strange Too* (Videokompilation / video compilation)
• Depeche Mode, *Halo* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *Clean* (Musikvideo / music video)
• Danzig, *Killer Wolf* (Musikvideo / music video)

1991 • Front 242, *Tragedy (for You)* (Musikvideo / music video)
• Rainbirds, *Two Faces* (Musikvideo / music video)
• Herbert Grönemeyer, *Marie* (Musikvideo / music video)
• Banderas, *May This Be Your Last Sorrow* (Musikvideo / music video)

1992 • U2, *One (Berlin Version)* (Musikvideo / music video)
• Nick Cave and the Bad Seeds, *Straight to You* (Musikvideo / music video)
• Ian McCulloch, *Lover Lover Lover* (Musikvideo / music video)
• Garland Jeffreys, *Hail Hail Rock 'n' Roll* (Musikvideo / music video)
• Danzig, *Dirty Black Summer* (Musikvideo / music video)
• Bryan Adams, *Do I Have to Say the Words?* (Musikvideo / music video)

1993 • Depeche Mode, *I Feel You* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *Walking in My Shoes* (Musikvideo / music video)
• Nirvana, *Heart-Shaped Box* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *Songs of Faith and Devotion* (Interviewdoku für das EPK / interview documentary for the EPK)
• Depeche Mode, *Condemnation* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *Devotional* (Konzertdokumentation / concert documentary)

1994 • Depeche Mode, *In Your Room* (Musikvideo / music video)
• Henry Rollins, *Liar* (Musikvideo / music video)
• Naomi Campbell, *Love & Tears* (Musikvideo / music video)
• Johnny Cash, *Delia's Gone* (Musikvideo / music video)
• Grant Lee Buffalo, *Mockingbirds* (Musikvideo / music video)
• Don Van Vliet, *Some YoYo Stuff* (Kurzfilm / short)

1995 • Bryan Adams, *Have You Ever Really Loved a Woman?* (Musikvideo / music video)
• Red Hot Chili Peppers, *My Friends* (Musikvideo / music video)

1996 • Metallica, *Hero of the Day* (Musikvideo / music video)
• Metallica, *Mama Said* (Musikvideo / music video)

1997 • Depeche Mode, *Barrel of a Gun* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *It's No Good* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *Useless* (Musikvideo / music video)
• U2, *Please* (Musikvideo / music video)

1998 • Mercury Rev, *Goddess on a Highway* (Musikvideo / music video)
• Herbert Grönemeyer, *Fanatisch* (Musikvideo / music video)
• Herbert Grönemeyer, *Bleibt alles anders* (Musikvideo / music video)

1999 • Mercury Rev, *Opus 40* (Musikvideo / music video)
• Roxette, *Stars* (Musikvideo / music video)
• Roxette, *Salvation* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *The Videos 86>98* (Videokompilation / video compilation)

2000 • Joseph Arthur, *Chemical* (Musikvideo / music video)
• Joseph Arthur, *In the Sun* (Musikvideo / music video)

2001 • At The Drive-In, *Invalid Litter Dept.* (Musikvideo / music video, Kamera / camera: Anton Corbijn)

2002 • Depeche Mode, *One Night in Paris* (Konzertdokumentation / concert documentary)
• U2, *Electrical Storm* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *The Videos 86>98+* (Videokompilation / video compilation)
• U2, *The Best of 1990–2000* (Videokompilation / video compilation)
• Herbert Grönemeyer, *Mensch* (Musikvideo / music video)

2003 • Travis, *Re-Offender* (Musikvideo / music video)
• Herbert Grönemeyer, *Zum Meer* (Musikvideo / music video)

2005 • The Killers, *All These Things That I've Done* (Musikvideo / music video)
• Coldplay, *Talk* (Musikvideo / music video)

2006 • Depeche Mode, *Suffer Well* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *The Best of Depeche Mode Videos. Volume 1* (Videokompilation / video compilation)
• U2, *18 Videos* (Videokompilation / video compilation)

2007 • *Control* (Spielfilm / feature film)

2008 • Coldplay, *Viva La Vida* (Musikvideo / music video)

2009 • U2, *Linear* (Film)

2010 • *The American* (Spielfilm / feature film)

2013 • Arcade Fire, *Reflektor* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *Should Be Higher* (Musikvideo / music video)

2014 • *A Most Wanted Man* (Spielfilm / feature film)
• Depeche Mode, *Live in Berlin* (Dokumentation / documentary)

2015 • *Life* (Spielfilm / feature film)

2016 • Depeche Mode, *Video Singles Collection* (Videokompilation / video compilation)

2017 • Depeche Mode, *Where's the Revolution* (Musikvideo / music video)
• U2, *The Joshua Tree Tour* (Konzertdokumentation, unveröffentlicht / concert documentary, unpublished)
• Depeche Mode, *Cover Me* (Musikvideo / music video)

2019 • Depeche Mode, *Spirits in the Forest* (Dokumentation / documentary)

2021 • *Sergei Polunin x Anton Corbijn* (Kurzfilm / short)

2022 • *Squaring the Circle. The Story of Hipgnosis* (Dokumentation / documentary)

2023 • Depeche Mode, *Ghosts Again* (Musikvideo / music video)
• Depeche Mode, *Strange/Strange Too* (Videokompilation / video compilation)

Abgebildete Werke / Reproduced Works

Self-Portrait, London, 1987
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 143 × 98 cm
→ S. / p. 3

a. curtis, Strijen, Holland, 2002
Lambda-C-Print / Lambda C-type print, 115 × 154 cm
→ S. / p. 4

1 Anton Corbijn: Meine Welt / My World

Philip Seymour Hoffman, New York, 2011
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 142 × 142 cm
→ S. / p. 15

Liv Tyler and Magnus Carlsen for G-Star RAW, Miami, 2010
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 60 × 60 cm
→ S. / p. 16

The Creatures, Sevilla / Seville, 1989
Agfa-Farbabzug / Agfa color print, 124 × 124 cm
→ S. / p. 17

King Willem-Alexander and Queen Máxima of the Netherlands, Den Haag / The Hague, 2023
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 102 × 102 cm
→ S. / p. 18

Nelson Mandela, Kapstadt / Cape Town, 2003
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 146 × 146 cm
→ S. / p. 19

Jacqueline de Bruin, De Heygraeff, Zeist, 2005
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 45 × 45 cm
→ S. / p. 20

Nol Vonk, De Heygraeff, Zeist, 2005
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 45 × 45 cm
→ S. / p. 21

Home, Amsterdam, 1999
Agfa-Farbdruck auf Dibond / Agfa color print on Dibond, 188 × 122 cm
→ S. / p. 23

anton c.2, Strijen, Holland, 2002
Agfa-Farbdruck auf Dibond / Agfa color print on Dibond, 128 × 106 cm
→ S. / p. 24

2 Anfänge: AC × Musikmagazine / Beginnings: AC × Music Magazines

Elvis Costello, Amsterdam, 1977
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 100 × 145 cm
→ S. / p. 43

Ry Cooder, Amsterdam, 1976
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 98 × 143 cm
→ S. / p. 44

Steely Dan, Amsterdam, 1976
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 98 × 142 cm
→ S. / p. 45

Johnny Rotten, Amsterdam, 1977
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 143 × 100 cm
→ S. / p. 46

John Martyn, Heathfield, 1978
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 143 × 98 cm
→ S. / p. 47

Joy Division, London, 1979
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 142 × 98 cm
→ S. / p. 48

Captain Beefheart, Mojave-Wüste / Mojave Desert, 1980
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 142 × 97 cm
→ S. / p. 51

David Bowie, Chicago, 1980
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 143 × 98 cm
→ S. / p. 53

Nina Hagen & Ari Up, Malibu, 1980
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 143 × 98 cm
→ S. / p. 54

Miles Davis, Montreal, 1985
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 143 × 98 cm
→ S. / p. 55

Kraftwerk I/IV, Barcelona, 1981
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 142 × 97 cm
→ S. / p. 56 links / left

Kraftwerk II/IV, Barcelona, 1981
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 142 × 97 cm
→ S. / p. 56 rechts / right

Kraftwerk III/IV, Barcelona, 1981
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 142 × 97 cm
→ S. / p. 57 links / left

Kraftwerk IV/IV, Barcelona, 1981
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 142 × 97 cm
→ S. / p. 57 rechts / right

Jim Kerr, Los Angeles, 1985
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 143 × 99 cm
→ S. / p. 58

Bono (U2), Philadelphia, 1985
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 145 × 100 cm
→ S. / p. 59

3 Ikonen und Kunstgeschichte / Icons and Art History

Untitled 2, Österreich / Austria, 1982
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 123 × 83 cm
→ S. / p. 63

Untitled 7, Italien / Italy, 1982
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 63 × 42 cm
→ S. / p. 65

Untitled 9, Italien / Italy, 1982
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 63 × 42 cm
→ S. / p. 66

Untitled 3, Italien / Italy, 1982
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 123 × 83 cm
→ S. / p. 67

Untitled 11, Frankreich / France, 1983
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 42 × 63 cm
→ S. / p. 69

Untitled 18, Österreich / Austria, 1982
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 42 × 63 cm
→ S. / p. 70

Untitled 15, Italien / Italy, 1982
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 83 × 123 cm
→ S. / p. 71

Untitled 12, Italien / Italy, 1982
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 42 × 63 cm
→ S. / p. 72

Untitled 21, Italien / Italy, 1982
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 42 × 63 cm
→ S. / p. 73

Untitled 25, Italien / Italy, 1982
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 63 × 42 cm
→ S. / p. 74

Untitled 24, Italien / Italy, 1982
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 63 × 42 cm
→ S. / p. 75

Untitled 27, Italien / Italy, 1982
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 63 × 42 cm
→ S. / p. 76

David Bowie (Mask), Montreal, 2013
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 56 × 79 cm
→ S. / p. 77

Joe Cocker, Paris, 1983
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 56 × 79 cm
→ S. / p. 78

Depeche Mode, London, 1981
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 79 × 111,5 cm
→ S. / p. 79

David Sylvian, Paris, 1983
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper
143 × 99 cm
→ S. / p. 81

Bryan Ferry, Paris, 1982
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 79 × 56 cm
→ S. / p. 82

Blixa Bargeld, Berlin, 1983
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 143 × 99 cm
→ S. / p. 83

Dave Gahan (DM), Frankfurt, 1993
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 79 × 79 cm
→ S. / p. 84

Nick Cave, London, 1997
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 142 × 142 cm
→ S. / p. 85

Klaus Maria Brandauer, Wien / Vienna, 1997
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 79 × 79 cm
→ S. / p. 86

Stephen Jay Gould, Boston, 1993
Handabzug auf Oriental-Seagull-Papier / Handmade print on Oriental Seagull paper, 69 × 68 cm
→ S. / p. 87

Mick Jagger, Toronto, 1994
Handabzug auf Oriental-Seagull-Papier / Handmade print on Oriental Seagull paper, 69 × 68 cm
→ S. / p. 88

Skin, London, 1996
Handabzug auf Oriental-Seagull-Papier / Handmade print on Oriental Seagull paper, 69 × 68 cm
→ S. / p. 89

Courtney Love, Orlando, 1995
Handabzug auf Oriental-Seagull-Papier / Handmade print on Oriental Seagull paper, 69 × 68 cm
→ S. / p. 90

Michael Stipe, Miami, 1992
Handabzug auf Oriental-Seagull-Papier / Handmade print on Oriental Seagull paper, 69 × 68 cm
→ S. / p. 91

Willie Nelson, Atlantic City, 1998
Agfa-Farbdruck auf Dibond / Agfa color print on Dibond, 125 × 188 cm
→ S. / p. 92

Tom Waits, Dillon Beach, 2002
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 79 × 111,5 cm
→ S. / p. 93

Arcade Fire, Marseille, 2010
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 56 × 79 cm
→ S. / p. 95

4 Bewegte Bilder / Moving Images

Joy Division, Atmosphere, Almería, 1988
Foto vom Videodreh / Photo of the video shoot
→ S. / p. 123

Dave Gahan (DM), Enjoy the Silence, Portugal, 1989
Foto vom Videodreh / Photo of the video shoot
→ S. / p. 124

Depeche Mode, Walking in My Shoes, Cookham, Berkshire, 1993
Foto vom Videodreh / Photo of the video shoot
→ S. / p. 125

Bono (U2), One, Berlin, 1992
Foto vom Videodreh / Photo of the video shoot
→ S. / p. 126

Nirvana, Heart-Shaped Box, Los Angeles, 1993
Foto vom Videodreh / Photo of the video shoot
→ S. / p. 127

Arcade Fire, Reflektor, Chemin de la Rivière-Rouge, Grenville, Kanada / Canada, 2013
Foto vom Videodreh / Photo of the video shoot
→ S. / p. 128

Coldplay, Talk, London, 2005
Foto vom Videodreh / Photo of the video shoot
→ S. / p. 129

Herbert Grönemeyer, Mensch, Kopenhagen / Copenhagen, 2002
Foto vom Videodreh / Photo of the video shoot
→ S. / p. 130

The Killers, All These Things That I've Done, Las Vegas, 2005
Foto vom Videodreh / Photo of the video shoot
→ S. / p. 131

Nirvana, Seattle, 1993
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 79 × 79 cm
→ S. / p. 132

Chris Martin, Den Haag / The Hague, 2008
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 41,5 × 60 cm
→ S. / p. 133

U2, The Joshua Tree, Death Valley, 1986
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 67 × 153 cm
→ S. / pp. 134–135

Depeche Mode, Ghosts Again, New York, 2022
Foto vom Videodreh / Photo of the video shoot
→ S. / p. 136

5 AC + DM

Dave Gahan (DM), Pasadena, 1988
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 142 × 142 cm
→ S. / p. 138

Depeche Mode, Mailand / Milan, 1988
Handabzug auf Oriental-Seagull-Papier / Handmade print on Oriental Seagull paper, 79 × 79 cm
→ S. / p. 139

Martin Gore (DM), New York, 1990
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 79 × 79 cm
→ S. / p. 140

Alan Wilder (DM), Dänemark / Denmark, 1989
Archiv-Handabzug / Handmade archival print, 48 × 47 cm
→ S. / p. 141

Depeche Mode, Bird Woman, London, 1993
Archiv-Handabzug / Handmade archival print, 48 × 47 cm
→ S. / p. 142

Depeche Mode, Devotional Tour, Brüssel / Brussels, 1993
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 80 × 80 cm
→ S. / p. 143

Depeche Mode, Marrakesch / Marrakech, 1996
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 79 × 79 cm
→ S. / p. 145

Depeche Mode, Marrakesch / Marrakech, 1996
Archiv-Handabzug / Handmade archival print, 40,5 × 50 cm
→ S. / p. 146

Depeche Mode, San Francisco, 2005
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 18 × 24 cm
→ S. / p. 150

Depeche Mode, Santa Barbara, 2005
Archiv-Handabzug / Handmade archival print, 43,5 × 54,5 cm
→ S. / p. 151

Martin Gore (DM), Jacksonville, 2005
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 60 × 60 cm
→ S. / p. 152

Depeche Mode, Luxemburg / Luxembourg, 2009
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 54,8 × 80 cm
→ S. / p. 154 oben / top

Depeche Mode, Delta Machine Tour, Paris, 2013
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 30 × 40 cm
→ S. / p. 154 unten / bottom

Depeche Mode, New Orleans, 2012
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 49 × 49 cm
→ S. / p. 155

Depeche Mode, New York, 2016
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 60 × 60 cm
→ S. / p. 156

Depeche Mode, Global Spirit Tour, Berlin, 2017
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 30 × 40 cm
→ S. / p. 157 oben / top

Depeche Mode, Global Spirit Tour, Mailand / Milan, 2018
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 40 × 60 cm
→ S. / p. 157 unten / bottom

Depeche Mode, Los Angeles, 2022
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 102 × 152 cm
→ S. / p. 159

6 Weibliche Freiheit und männlicher Blick / Female Freedom and the Male Gaze

Kim Wilde, London, 1980
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 79 × 56 cm
→ S. / p. 179

Siouxsie Sioux, Kioto / Kyoto, 1982
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 79 × 111,5 cm
→ S. / p. 180

Kate Bush, London, 1981
Handabzug auf Silbergelatinepapier / Handmade print on gelatin silver paper, 56 × 79 cm
→ S. / p. 181

Marianne Faithfull, Los Angeles, 1990
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 142 × 142 cm
→ S. / p. 183

Annie Lennox, London, 1992
Handabzug auf Oriental-Seagull-Papier / Handmade print on Oriental Seagull paper, 60 × 60 cm
→ S. / p. 184

Aimee Mann, Boston, 1992
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 79 × 79 cm
→ S. / p. 185

Christy Turlington & Naomi Campbell, Dublin, 1993
Handabzug auf Oriental-Seagull-Papier / Handmade print on Oriental Seagull paper, 69 × 68 cm
→ S. / p. 186

Naomi Campbell, London, 1993
Handabzug auf Oriental-Seagull-Papier / Handmade print on Oriental Seagull paper, 69 × 68 cm
→ S. / p. 187

Gwyneth Paltrow, New York, 1995
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 142 × 142 cm
→ S. / p. 188

Jodie Foster, Hollywood, 1995
Handabzug auf Oriental-Seagull-Papier / Handmade print on Oriental Seagull paper, 69 × 68 cm
→ S. / p. 189

Patti Smith, New York, 1999
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 79 × 79 cm
→ S. / p. 190

PJ Harvey, New Forest, 1998
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 102 × 102 cm
→ S. / p. 191

Eva Herzigová, Paris, 2003
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 142 × 142 cm
→ S. / p. 192

Missy Elliott, London, 2002
Handabzug auf Oriental-Seagull-Papier / Handmade print on Oriental Seagull paper, 60 × 60 cm
→ S. / p. 193

7 *Inwards and Onwards:* Fotografie und Malerei / Photography and Painting

Marlene Dumas, Amsterdam, 2000
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 146 × 146 cm
→ S. / p. 197

Gilbert & George, London, 2001
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 146 × 146 cm
→ S. / p. 198

Luc Tuymans, Antwerpen / Antwerp, 2004
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 146 × 146 cm
→ S. / p. 199

Ed Ruscha, Los Angeles, 2011
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 146 × 146 cm
→ S. / p. 200

Imi Knoebel, Den Haag / The Hague, 2010
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 146 × 146 cm
→ S. / p. 201

Lucian Freud, London, 2008
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 146 × 146 cm
→ S. / p. 202

Gerhard Richter, Köln / Cologne, 2010
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 146 × 146 cm
→ S. / p. 203

Ai Weiwei, Beijing, 2012
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 146 × 146 cm
→ S. / p. 204

Lynette Yiadom-Boakye, London, 2017
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 146 × 146 cm
→ S. / p. 205

Brice Marden, New York, 2016
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 146 × 146 cm
→ S. / p. 206

Kiki Smith, Upstate New York, 2022
Pigmentdruck auf Hahnemühle-Fine-Art-Papier / Pigment print on Hahnemühle Fine Art paper, 146 × 146 cm
→ S. / p. 207

Bibliografie / Bibliography

Anton Corbijn, *Famouz. Photographs 1976–88*, München / Munich: Schirmer/Mosel, 1989.

Anton Corbijn und / and Els Barents, *Allegro*, München / Munich: Schirmer/Mosel, 1994.

Anton Corbijn, *Star Trak*, mit einem Text von / with a text by Brian Eno, München / Munich: Schirmer/Mosel, 1996.

Anton Corbijn, *Famouz. Photographs 1975–88*, New York: Stewart Tabori & Chang, 1997.

Anton Corbijn, *33 still lives*, München / Munich: Schirmer/Mosel, 1999.

Anton Corbijn – Marlene Dumas. Strippinggirls, Ausst.-Kat. / exh. cat. Theatermuseum – Theater Instituut Nederland, Amsterdam, und / and S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent / Ghent, Amsterdam: Stichting Actuele Kunstdocumentatie, 2000.

Anton Corbijn. Werk, mit einem Essay von / with an essay by Bernd Skupin, anlässlich der Ausstellung / on the occasion of the exhibition *Anton Corbijn. 25 jaar Werk* im / held at the Groninger Museum, Groningen, München / Munich: Schirmer/Mosel, 2000.

Anton Corbijn, *a. somebody, strijen, holland*, München / Munich: Schirmer/Mosel, 2002.

Anton Corbijn, *Famouz. Photographs 1975–88*, München / Munich: Schirmer/Mosel, 2005.

Anton Corbijn, *U2 & i. Die Photographien 1982–2004*, mit einem Gespräch mit Bono / with an interview by Bono, München / Munich: Schirmer/Mosel, 2005.

Thomas Osterkorn und / and Andreas Petzold (Hg. / eds.), *Anton Corbijn. Innocence*, mit einem Vorwort von / with a foreword by Tom Jacobi (Stern spezial Fotografie 37), Hamburg: Gruner + Jahr, 2005.

Anton Corbijn, *In Control. A Diary*, München / Munich: Schirmer/Mosel, 2007.

Anton Corbijn, *Inside The American*, München / Munich: Schirmer/Mosel, 2010.

Anton Corbijn. Inwards and Onwards, mit einem Text von / with a text by Francis Hodgson, Ausst.-Kat. / exh. cat. Foam, Amsterdam, München / Munich: Schirmer/Mosel, 2011.

Anton Corbijn und / and Tom Waits, *Waits – Corbijn '77–'11*, mit Texten von / with texts by Jim Jarmusch und / and Robert Christgau, München / Munich: Schirmer/Mosel, 2013.

Anton Corbijn. 1-2-3-4, Ausst.-Kat. / exh. cat. Fotomuseum Den Haag, Veurne: Hannibal Books und / in co-edition with München / Munich: Prestel, 2015.

Anton Corbijn. 1-2-3-4, mit einem Text von / with a text by Wim van Sinderen, Veurne: Hannibal Books und / in co-edition with München / Munich: Prestel, 2018.

Anton Corbijn, *Selbstportrait, im Gespräch mit Marie-Noël Rio*, München / Munich: Schirmer/Mosel, 2018.

Anton Corbijn. The Living and the Dead, mit Texten von / with texts by Daria Dittmeyer-Hössl, Franz W. Kaiser und / and Marie-Noël Rio, Ausst.-Kat. / exh. cat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, München / Munich: Schirmer/Mosel, 2018.

Anton Corbijn. MOØDe, Ausst.-Kat. / exh. cat. Cultuurcentrum Scharpoord, Knokke-Heist, Veurne: Hannibal Books, 2020.

Anton Corbijn, *Katoen Natie – The People*, Veurne: Hannibal Books, 2021.

Reuel Golden (Hg. / ed.), *Depeche Mode by Anton Corbijn. 81–18*, Köln / Cologne: Taschen, 2021.

Anton Corbijn, *Ikonen*, Veurne: Hannibal Books, 2022.

Anton Corbijn, *Instanton. Phone Photos*, Veurne: Hannibal Books, 2022.

Reuel Golden (Hg. / ed.), *Depeche Mode by Anton Corbijn*, Köln / Cologne: Taschen, 2024.

Lisa Ortner-Kreil (Hg. / ed.), *Anton Corbijn. Favourite Darkness*, Ausst.-Kat. / exh. cat. Bank Austria Kunstforum Wien, Vienna, Veurne: Hannibal Books, 2025.

Autor:innen / Authors

Taous Dahmani, Dr. phil., ist eine in London lebende französisch-britisch-algerische Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin mit Schwerpunkt Fotografie. Zu ihren jüngsten kuratorischen Projekten gehören zwei thematische Gruppenausstellungen auf der Jaou-Biennale 2024 in Tunis, eine Einzelausstellung von SMITH im NÕUA in Bodø, Norwegen (2024), und *Anastasia Samoylova: Adaptation* in der Saatchi Gallery, London (2024/25). Taous Dahmani hat Vorträge in renommierten Institutionen wie der Tate Gallery, dem Getty Research Institute, dem Barbican, Le Bal und dem Maison Européenne de la Photographie (MEP) gehalten und ist seit 2023 Lektorin am London College of Communication (LCC). Ihre Texte wurden in Fotobüchern von Verlagen wie Loose Joints, Editions Textuel und Chose Commune und in Zeitschriften wie dem *British Journal of Photography*, *Foam*, *GQ*, *Aperture*, *Camera Austria* und *1000 Words* publiziert. Sie ist Mitherausgeberin von *Shining Lights. Black Women Photographers in 1980s–90s Britain* (London 2024).
/
Taous Dahmani, PhD, is a London-based French, British and Algerian art historian, writer, and curator specializing in photography. Her most recent curatorial projects include two themed group exhibitions at the 2024 Jaou Biennale in Tunis, a solo exhibition of SMITH at NÕUA in Bodø, Norway (2024), and *Anastasia Samoylova: Adaptation* at the Saatchi Gallery, London (2024/25). Taous Dahmani has delivered talks at renowned institutions including Tate Gallery, the Getty Research Institute, the Barbican, Le Bal, and Maison Européenne de la Photographie (MEP), and in 2023 joined the London College of Communication (LCC) as an Associate Lecturer. Her writing is featured in photo books from publishers like Loose Joints, Editions Textuel, and Chose Commune, as well as in magazines like the *British Journal of Photography*, *Foam*, *GQ*, *Aperture*, *Camera Austria*, and *1000 Words*. She is the associate editor of *Shining Lights: Black Women Photographers in 1980s–90s Britain* (London, 2024).

Sebastian Fasthuber, Dr. phil., studierte in Wien Vergleichende Literaturwissenschaft und Germanistik und unterrichtete später selbst an der Universität Wien. Seit 1999 umfassende journalistische Tätigkeit als Literatur- und Musikkritiker sowie fallweise zu kulinarischen Themen. Ständiger Mitarbeiter der Wiener Stadtzeitung *Falter*, außerdem Porträts, Rezensionen und Interviews für die Tageszeitungen *Der Standard* und *Die Presse*, die Zeitschrift *Spex* und zahlreiche andere Medien. Er ist als Moderator von Lesungen, Kurator (Kultursommer Wien) und Juror tätig sowie im Literaturbeirat des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport. In fast 30 Jahren als DJ hat er an zahlreichen Orten vom Underground-Club bis zur Fleischerei aufgelegt.
/
Sebastian Fasthuber, PhD, studied Comparative Literature and German Studies in Vienna and later taught at the University of Vienna. Since 1999, he has worked extensively in journalism as a literary and music critic and occasionally also on culinary topics. He is a regular freelance contributor to the Vienna city paper *Falter* and has written portraits, reviews, and interviews for the Austrian dailies *Der Standard* and *Die Presse*, *Spex* magazine, and numerous other media. He is active as a moderator of readings, as a curator (Kultursommer Wien) and juror, and also sits on the Literary Advisory Board of the Federal Ministry for Arts, Culture, the Civil Service and Sport. In almost thirty years as a DJ, he has played in numerous venues from underground clubs to a butcher's shop.

Lisa Ortner-Kreil, Dr. phil., studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und Romanistik in Wien, Innsbruck und Rom. Nach Stationen im MuseumsQuartier Wien, in der Albertina, Wien, und in den Königlich-Belgischen Museen der Schönen Künste, Brüssel, ist sie seit 2013 Kuratorin am Bank Austria Kunstforum Wien, wo sie in den letzten Jahren viel beachtete Ausstellungen organisiert hat, zuletzt *Gerhard Richter: Landschaft* (2020) und *Kiki Kogelnik: Now Is the Time* (2023). Sie kuratiert außerdem seit 2017 im tresor des Bank Austria Kunstforum Wien regelmäßig ortsspezifische Projekte zur Gegenwartskunst. 2020 hat sie gemeinsam mit Barbara Horvath die Kunstinitiative art hoc projects gegründet, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, hochkarätige Gegenwartskunst an atypische Orte zu bringen. Neben ihrer Lehrtätigkeit an der Universität Wien und der Universität für angewandte Kunst Wien publiziert Lisa Ortner-Kreil regelmäßig zu moderner und zeitgenössischer Kunst mit Schwerpunkt Fotografie und ist Mitglied mehrerer Kunstjurys.
/
Lisa Ortner-Kreil, PhD, studied Comparative Literature, Art History, and Romance Studies in Vienna, Innsbruck, and Rome. Following stints at the MuseumsQuartier and the Albertina Museum, Vienna, as well as the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels, she joined Bank Austria Kunstforum Wien as a curator in 2013, where she has since put together a number of highly acclaimed exhibitions, most recently *Gerhard Richter: Landscape* (2020) and *Kiki Kogelnik: Now Is the Time* (2023). Since 2017, she has also regularly curated site-specific contemporary art projects at the tresor of Bank Austria Kunstforum Wien. Together with Barbara Horvath, she founded the art hoc projects initiative in 2020, which made it its mission to bring high-caliber contemporary art to atypical locations. Aside from teaching at the University of Vienna and the University of Applied Arts Vienna, Lisa Ortner-Kreil regularly publishes texts on modern and contemporary art with a special focus on photography and sits on several art juries.

Impressum / Publication Details

Dieser Katalog erscheint zur Ausstellung / This catalog is published to accompany the exhibition

Anton Corbijn: Favourite Darkness
15. Februar bis 29. Juni 2025
/ February 15 to June 29, 2025

Ausstellung / Exhibition

Bank Austria Kunstforum Wien
Freyung 8, 1010 Wien / Vienna,
Österreich / Austria
www.kunstforumwien.at

Direktorin / Director: **Ingried Brugger**
Kuratorin / Curator: **Lisa Ortner-Kreil**
mit / with **Anton Corbijn**
Künstlerische Assistenz von / Artistic assistant to Anton Corbijn: **Yaël Temminck, Antonymous BV**
Kuratorische Assistenz / Assistants to the curator: **Christina Panholzer, Natalie Würnitzer**
Ausstellungsmanagement / Exhibition management: **Veronika Chambas-Wolf, Barbara Gilly**
Marketing und Kommunikation / Marketing and communication: **Wolfgang Lamprecht, Alexander Khaelss-Khaelssberg, Stefanie Willerth, Emilia Sheikhestani**
Konservatorische Betreuung / Conservatorial supervision: **Jael Singer, Catherine Bouvier**
Ausstellungsaufbau / Exhibition installation: **Remo Cocco und Team / and team**
Ausstellungsgrafik / Exhibition graphics: **Philipp Roller**
Kunstvermittlung / Art education: **Sophie De la Fuente und Team / and team**
Besucherservice / Visitor services: **Corinna Glatzer, Barbara Gilly, Corinna Ladurner**
Shop: **Christian Szaal-Paul und Team / and team**

Kunstforum Wien

Katalog / Catalog

Herausgeberin und Redaktion / Editor: **Lisa Ortner-Kreil**
Assistenz / Assistant: **Natalie Würnitzer**
Künstlerische Assistenz von / Artistic assistant to Anton Corbijn: **Yaël Temminck, Antonymous BV**
Texte / Texts: **Ingried Brugger, Taous Dahmani, Sebastian Fasthuber, Lisa Ortner-Kreil**
Lektorat / Copy editors: **Michael Strand, Birgit Trinker**
Übersetzung / Translation: **Michael Strand**
Gestaltung / Graphic design: **Christian Schienerl, Marianne Stålhös (SCHIENERL D/AD, Wien / Vienna)**
Projektmanagement / Project management Hannibal Books: **Sara Colson**
Bildbearbeitung / Lithography: **pixelstorm, Wien / Vienna**
Herstellung / Printing and binding: **Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf im Weinviertel**
Verleger / Publisher: **Gautier Platteau**

HANNIBAL BOOKS

www.hannibalbooks.be

ISBN 978 94 6494 162 3
D/2025/11922/07
NUR 653

© 2025 Hannibal Books, Veurne, Bank Austria Kunstforum Wien und Autor:innen / and the authors

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. / All rights reserved, in particular the right of reproduction, distribution and translation. No part of this work may be reproduced in any form (by photocopy, microfilm or any other process) or stored, processed, duplicated or distributed using electronic systems without the written permission of the publisher.

Wir haben uns bemüht, sämtliche Rechteinhaber:innen ausfindig zu machen. Sollte es uns in Einzelfällen nicht gelungen sein, so bitten wir, sich beim Verlag zu melden. / We have made every effort to identify all rights holders. If we have not been able to do so in every case, please contact the publisher.

Bildnachweis / Photo credits
Für alle Arbeiten von / For all works by Anton Corbijn: © Anton Corbijn
© Jeff Koons (Foto / photo: Ben Blackwell): S. / p. 105
© Gerhard Richter 2025 (0135): S. / p. 116
© Paul David Hewson (Bono): S. / p. 119
© Anja Grabert: S. / p. 160
© Jay Jopling: S. / p. 225

Umschlagabbildung / Cover:
Philip Seymour Hoffman, New York, 2011 (Ausschnitt / detail)

Bank Austria
Member of UniCredit

ERGO

Amundi
Investment Solutions

Anton Corbijn
Favourite Darkness

„Ich habe schon immer gerne Menschen fotografiert, die im Blickpunkt der Öffentlichkeit stehen. Ich habe das Gefühl, man ist dadurch einen Schritt voraus ... Man kann mit dem Image spielen, das sie bereits haben.“ (Anton Corbijn)

Anton Corbijns Bilder sind Nahaufnahmen von ikonischen Kulturschaffenden, die sie in ihrer unverstellten Menschlichkeit zeigen. Dieses Buch – und ebenso die Ausstellung des Bank Austria Kunstforum Wien, auf der es beruht – stellt seinen unverwechselbaren Ansatz des Bildermachens, seine Verwendung von Komposition, Licht und Perspektive, in einen kunstgeschichtlichen Zusammenhang. Corbijns Modelle – oftmals in unerwarteten Settings fotografiert – erscheinen mit einer Natürlichkeit vor der Kamera, die in reizvollem Kontrast zu ihrer öffentlichen Persona steht.

“I’ve always liked to photograph people who are in the public eye. I feel it gives you one step ahead ... you can play with whatever image they already have.” (Anton Corbijn)

Anton Corbijn’s photographs are intimate portraits of iconic cultural figures that reveal their raw humanity. This book—as well as the exhibition shown by Bank Austria Kunstforum Wien that it is based upon—explores his distinctive take on image-making, his use of composition, lighting, and perspective, in a wider art-history context. Corbijn’s subjects—often captured in unexpected settings—appear in front of the camera with a natural ease that is in striking contrast to their public personas.

Kunstforum Wien

9 789464 941623 >

www.hannibalbooks.be