

Juliane Wenzl

Facettierungen

Bewegung, Raum, Zeit und Erzählung in David Hockneys *Joiner Photographs*

Facettierungen

Juliane Wenzl

Facettierungen

Bewegung, Raum, Zeit und Erzählung in David Hockneys *Joiner Photographs*

Dissertationsschrift, Institut für Kunstwissenschaft,
Hochschule für Bildende Künste Braunschweig 2020
Erstgutachten: Prof. Dr. Annette Tietenberg
Zweitgutachten: Prof. Dr. Stephan Berg

Juliane Wenzl arbeitet als Zeichnerin, Illustratorin und Bildwissenschaftlerin.
Vorrangig erforscht sie, wie sich narrationsindizierende Impulse auf die Rezeption
von bildlichen Darstellungen auswirken.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung
unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net>
dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1019-7

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1019>

Publiziert bei Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © Juliane Wenzl 2022

ISBN 978-3-98501-089-9 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-088-2 (PDF)

Danksagung

Diese Publikation wäre nicht möglich gewesen ohne die Impulse, das Verständnis und die Hilfestellungen sehr vieler Menschen. Ganz besonders danke ich Annette Tietenberg, die keine Berührungängste hatte, mich als diplomierte Illustratorin in den Kreis ihrer Promovierenden aufzunehmen. Ich danke Stephan Berg dafür, dass er ohne Zögern zugesagt hat, sich der Arbeitsbelastung des Zweitgutachtens zu stellen. Ein ganz dickes Danke geht an Friedrich Tietjen, der die Geburt meines Exposés mit mir durchlitten und das Wachstum meiner Arbeit begleitet hat. Jens R. Nielsen gebührt inniger Dank für lange Gespräche, bei denen es neben inhaltlichen Aspekten vor allem darum ging, meine Selbstzweifel produktiv zu wenden. Thomas Becker habe ich für die Inaugenscheinnahme des Kapitels zu danken, in dem Deleuzes *Kino*-Bücher zur Sprache kommen. Nicht genug danken kann ich all denjenigen, die sich trotz ihrer eigenen beruflichen Belastungen durch die Coronapandemie die Zeit genommen haben, meinen Text in Teilen oder ganz zu lesen und mir ihre Gedanken und Anmerkungen haben zukommen zu lassen: Mareike Herbstreit, Jens R. Nielsen, Jutta Penndorf, Ulrike Stoltz und Friedrich Tietjen. – Alles, was sich noch an Ungenauigkeiten finden lässt, habe ich zu verantworten.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie, die gezwungenermaßen und geduldig an meiner Promotion teilgenommen hat: meiner Mutter, Alexander und Leonard. Schuld an allem aber ist Ingo Schulze, der Alexander irgendwann in den 1990ern David Hockneys *Camera works* geschenkt hat ...

Inhalt

Vorwort	11
1 Einführung	17
1.1 David Hockneys <i>Joiner Photographs</i>	17
1.1.1 Text am Bild. Warum <i>Joiners</i> ?	27
1.1.2 What you read is what you see	29
1.2 Einbettung der <i>Joiners</i> in Hockneys Werk	32
1.3 Kontextualisierungen und Theoriebezüge	41
1.3.1 Einbindung von Theorien	52
2 Bewegungen. Zum Verhältnis von Fotograf, Motiv und Betrachter	57
2.1 <i>Composite Polaroids</i> (Februar— Juli 1982)	57
2.1.1 Myself & Peter Schlesinger, Paris, Dec. 1969 und My House, Montcalm Avenue, Los Angeles, Friday February 26th 1982	57
2.1.2 Patrick Procktor, Pembroke Studios London, 7th May 1982	62
2.1.3 Noya + Bill Brandt with self portrait (although they were watching this picture being made), Pembroke Studios London, 8th May 1982	65
2.1.4 Was zeichnet die <i>Composite Polaroids</i> aus?	68
2.2 <i>Photographic Collages</i> (Juli 1982— April 1986)	71
2.2.1 Auftakt: Celia making tea, New York, Dec. 1982	71
2.2.2 The Grand Canyon looking North, Arizona, September 1982/ Grand Canyon with my Shadow, Arizona, October 1982	73
2.2.3 Sitting in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto, Feb. 1983/ Walking In The Zen Garden, Ryoanji Temple Kyoto, 1983	76
2.2.4 The Scrabble Game, Jan. 1st 1983	80
2.2.5 Besonderheiten der <i>Photographic Collages</i>	83
2.3 Entwicklungen in den Polaroid- und Kleinbildzusammenstellungen	85
2.3.1 Bewegungen in den <i>Joiner Photographs</i> . Versuch einer Kategorisierung	9
3 Montierte Collagen. Wahrnehmung formen durch Bildformen	97
3.1 Kombinationen	97
3.1.1 Eine Sonderform der Collage	98
3.1.2 Konstruktionsprinzip Montage	102
3.1.3 Kompositverfahren bei den <i>Joiner Photographs</i>	106

Inhalt	3.2 Fragmente	108
	3.2.1 Am Rande der Repräsentation. Ränder und Rahmen	112
	3.2.2 Die Arbeit des Betrachters. Leerstellen	117
	3.2.3 Die Offenheit des Zusammengesetzten	121
	3.3 Fotografie als Fragment von Wirklichkeit	126
	3.4 Das Ganze und die Teile. Ein Bild aus Bildern	131
	3.4.1 Den fotografischen Raum erweitern	133
	4 Bilder und Betrachter in Bewegung	139
	4.1 Im Bild. Bewegung und Perspektive	139
	4.1.1 Bewegung festhalten – Bewegung darstellen	141
	4.1.2 Wahrnehmung von Raum und Zeit im Bild	144
	4.1.3 Perspektiven	148
	4.1.4 Futuristische Ansätze	151
4.1.5 Kubismus und <i>Joiner Photographs</i>	153	
4.2 Bewegte Betrachter	158	
4.2.1 Perspektive bewegt. Appellcharakter und kommunikative Funktion	161	
4.2.2 Der Fotograf weist ins Bild	163	
4.2.3 »... als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären.«	168	
4.2.4 Mit dem ganzen Körper erfahren. Bewegung, Bildraum und Leiblichkeit	173	
4.3 Ecce! Vollzug des Sehens	177	
5 Zwischen den Medien – zwischen Bewegungs- und Zeit-Bild	181	
5.1 Bewegung und Abläufe in statischen Bildern	181	
5.2 Medienwechsel, Transpositionen	187	
5.2.1 Malerei und Fotografie	188	
5.2.2 Über die Fotografie hinaus	194	
5.3 Filmische Bilder	200	
5.3.1 Bewegungsbild (Paech)	203	
5.3.2 Bewegungs-Bild (Deleuze)	206	
5.3.3 Zeit-Bild	211	
5.4 Hockneys Bewegungs-Zeit-Bildensembles	219	
5.4.1 Vom Film zu den <i>Joiners</i>	219	

5.4.2	Bewegungsbilder, Kristallbilder, Zeitbilder	222
5.4.3	Bewegte Zeitbilder	231
6	Ein anderes Erzählen?	
	Die <i>Joiners</i> als narrative Bilder, die nichts erzählen	235
6.1	Die <i>Joiner Photographs</i> als Bilderzählungen?	235
6.1.1	Bild, Betrachter und Narrativierung	235
6.1.2	Inter- und transmediale Ansätze	238
6.1.3	Narrativierung von Einzelbildern	242
6.2	Narrativität und Perspektivierungen der <i>Joiner Photographs</i>	250
6.2.1	Narreme in den <i>Joiners</i>	256
6.2.2	Bewegungen und Grade der Narrativität	260
6.2.3	<i>Joiner Photographs</i> : Bildfolgen in Fotoensembles?	265
6.3	Unzuverlässiges Erzählen, Broken Narratives und Cut-Up-Strategien	268
6.3.1	Broken Narratives	273
6.3.2	Cut-Up revisited	278
6.4	Die <i>Joiners</i> als »broken narratives without narration«	282
6.4.1	Narrativität ohne Narration	284
7	Schlussbetrachtung	293
	Ausblick	299
	Literatur	303
	Abbildungen	326

Zu den Abbildungen

Die *joiner photographs* sind nicht nur für die Wand des Ausstellungsraumes entstanden, sondern ihre Distribution in Druckmedien ist von David Hockney von Anfang an mitgedacht worden. Ihm scheint es – wie mir – weniger um die Authentizität der Objekte als um die Frage zu gehen, wie sie wahrgenommen werden. Dennoch machen die im Text erwähnten Abbildungen wissenschaftliche Untersuchung und Erkenntnisgewinn erst vollständig; sie sind dem Text vorgängig und als autonome Werke zum Verständnis der Sachlage mindestens ebenso notwendig wie der Text. Leider ist es mir aufgrund fehlender Nutzungsrechteinräumungen nicht möglich, die Werke Hockneys zu zeigen. Ich empfehle, sie im Internet ausfindig zu machen und sie parallel zum Text zu betrachten.

Abkürzungsverzeichnis der Bildtitel

Splash = A Bigger Splash (1967)
Early Morning = Early Morning, Sainte-Maxime (1968/9)
Myself & Peter = Myself & Peter Schlesinger, Paris, Dec. 1969
My House = My House, Montcalm Avenue, Los Angeles, Friday February 26th 1982
Gregory Swimming = Gregory Swimming, Los Angeles, March 3rd 1982
Don + Christopher = Don + Christopher, Los Angeles, 6th March 1982
Patrick Procktor = Patrick Procktor, Pembroke Studios, London, 7th May 1982
Noya + Bill Brandt = Noya + Bill Brandt with self portrait (although they were watching this picture being made), Pembroke Studios London, 8th May 1982
Grand Canyon looking North = The Grand Canyon looking North, Arizona, Sept. 1982
Grand Canyon with my Shadow = Grand Canyon Arizona with my Shadow, October 1982
Celia = Celia making tea, New York, Dec. 1982
Skater = The Skater York, New, Dec. 1982
Scrabble Game = The Scrabble Game, Jan. 1 1983
Crossword Puzzle = The Crossword Puzzle, Minneapolis, Jan. 1983
Gregory Walking = Gregory Walking, Venice California, Feb. 1983
Photographing Annie Leibovitz = Photographing Annie Leibovitz While She Is Photographing Me, Mojave Desert, Feb. 1983
Sitting in the Zen Garden = Sitting in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto, Feb. 1983
Walking In The Zen Garden = Walking In The Zen Garden, Ryoanji Temple, Kyoto 1983
Fredda = Fredda Bringing Ann and Me a Cup of Tea, April 16 1983
Hawaiian Wedding = The Wedding of David and Ann in Hawaii, 20 May 1983
Chair = Chair, Jardin du Luxembourg Paris, 10th August 1985
Pearblossom Hwy. =}Pearblossom Highway, 11th–18th April 1986

Im vorliegenden Text verwende ich das generische Maskulinum. Ein grammatisches Genus besagt nicht zwingend etwas über das Geschlecht der bezeichneten Personen; ich beziehe mich mit Bezeichnungen für Personengruppen auf alle Geschlechter, unabhängig von dem in der Formulierung verwendeten Genus. – Bei den *joiner photographs/joiners* schreibe ich im Singular »der *joiner*«, obwohl es »das Foto« und »die Fotografie« heißt. Englische Begriffe dekliniere ich englisch.

Vorwort

Wie kann man die sich stetig verändernde, dreidimensionale Welt, in der wir uns bewegen und von der wir selbst bewegt werden, bildlich wiedergeben? Und wie schafft man das in einem unbewegten Bild auf einer planen Oberfläche? (Hockney 2004 : 9)

Viele Fotografien, ein Bild: Ausschnitte fügen sich zu einer Situation, verbinden sich über die Grenzen des Einzelbildes hinweg, es bleiben Lücken, Teilansichten wiederholen, Perspektiven verschieben sich, die Aufmerksamkeit wird auf immer neue Aspekte im Bild gelenkt. Die *joiner photographs* zeigen jeweils eine alltägliche Situation: David Hockney porträtiert mit ihnen Bekannte, zeigt Landschaften, gibt Innen- wie Außenräume und gesellschaftliche Ereignisse wieder, ein Essen in der britischen Botschaft in Japan und ein Scrabble-Spiel unter Freunden. Er arbeitet zunächst mit Polaroid-, später mit Kleinbildfotografien, sechs bis 600 Fotos fügt er zu je einem Bild zusammen. Zwischen den Aufnahmen bestehen zeitliche und räumliche Abstände, Aufnahmewinkel und -distanz ändern sich von Bild zu Bild leicht, sodass die Fotografien im Zusammenspiel einen räumlichen und zeitlichen Eindruck des zu Sehenden entstehen lassen. Die *joiner photographs* erscheinen bewegt und belebt, einige der Bilder zeigen einen kurzen Ablauf oder deuten eine Erzählung an.

Im Mittelpunkt meines Forschungsinteresses steht die Frage, wie sich Bewegung und Zeit und damit letztlich Erzählung in statischen Bildern einfangen und wiedergeben lassen. Diese Problematik wird in der Kunstwissenschaft meist anhand von Bildern und Bildformen diskutiert, die Phasen eines Ablaufes chronologisch ordnen und sie nebeneinander oder aufeinander folgend wiedergeben. Bei monoszenischen Einzelbildern hingegen stellt sich die Frage, ob sie überhaupt Abläufe wiedergeben können, und wenn ja, wie. Einvernehmen scheint dahingehend zu bestehen, dass in einem Bild unterschiedliche Zeiten gleichzeitig dargestellt und so aufeinander folgende Ereignisse wiedergegeben werden können, doch vorherrschend wird eine Einheit von Bild und Zeit angenommen. Die *joiner photographs* nun sind Bilder ›dazwischen‹, zwischen Einzelbild und Bildfolge, zwischen Simultaneität und Sukzessivität. In ihnen werden Abläufe des Sehens wie des zu Sehenden und der Bildproduktion in einem Bild aus Bildern festgehalten. Eine zeitliche oder logische Ordnung der Abfolge der Einzelfotografien lässt sich oft nicht bestimmen, innerhalb des ›einen Zeitraumes‹ der Darstellung liegen Brüche und Verschiebungen. Mit welchen Mitteln schreiben sich Bewegungen und Zeit und damit rudimentäre Erzählung in diese Bilder ein? Werden Darstellung, Bewegung, Zeit und Erzählung in den Schnitten, Leerstellen, Facetten und Montagen dieser eine Szene, aber mehrere Zeitlichkeiten umfassenden Fotokopplungen diskontinuierlich?

Die *joiner photographs* stehen prototypisch für ein Dazwischen: zwischen Einzelbild und Bildern, zwischen Bild und Sequenz. Fotografische Aufnahmen dienen als Material, mit dem David Hockney aus einem zeichnerischen beziehungsweise malerischen Habitus heraus umgeht, was zu einem filmisch zu nennenden Wahrnehmungserlebnis führt. Ich untersuche, welche Methoden er anwendet, wie sich diese auf Produktion und Betrachtung seiner Fotoarbeiten auswirken, welche Phänomene aus ihnen resultieren und inwiefern er der im eingangs stehenden Zitat indirekt formulierten Absicht nahekommt, »die sich stetig verändernde, dreidimensionale Welt, in der wir uns bewegen und von der wir selbst bewegt werden, bildlich wieder[zugeben]«.

Die Frage, wie sich Bewegung und Zeit in statischen Bildern aufheben, komprimieren und freisetzen lassen, begleitet mich auch in meiner zeichnerischen und gestalterischen Arbeit. Bewusst vollziehe ich mit dieser Untersuchung den Rollenwechsel von der Zeichnerin zur Wissenschaftlerin. Dennoch weist dieser Text eine Struktur auf, die aus meiner künstlerischen Arbeit resultiert: Ich arbeite nicht linear entlang einer Fragestellung über eine Beweisführung auf ein klar definiertes Ziel hin, sondern durchwandere Schritt für Schritt eine *terra incognita*. Dieses Vorgehen erlaubt Um- und Abwege, im Lauf der Arbeit erschließe ich mir so einen Baukasten an Methoden und Zugängen. Die *joiner photographs* sind Ausgangspunkt und stehen im Zentrum, zu dem ich stets zurückkehre, auch wenn mich meine Expeditionen in immer weiter entfernte Gebiete führen. Die Bilder sind dabei Anlass und Stichwortgeber, ich umkreise sie, wobei sich meine Perspektive nach und nach erweitert. Es ist der wiederholte Blick auf einzelne Aspekte und Phänomene, der jeweils eine andere Facette des Gegenstandes aufdeckt und eine neue Formulierung erfordert, die zum Verstehen beiträgt. Zwangsläufig führt das zu Wiederholungen – einige Phänomene kommen bei jeder Fragestellung erneut und aus einer anderen Perspektive in den Blick. Gerade in den kleinen Verschiebungen und Differenzen aber liegt ein Erkenntnisgewinn.

Wie Hockney seine Motive durchmisst, mit Blicken und Schritten, seinen Standpunkt verändert, aus unterschiedlichen Winkeln auf sie blickt, so schaue ich auf Hockneys *joiner photographs*. Kapitel und Unterkapitel entsprechen einzelnen Fotografien, sie haben eine gewisse Eigenständigkeit – einige könnten weggelassen, weitere hinzugefügt werden. Elemente eines Kapitels wiederholen sich in anderen Kontexten, so werden Zusammenhänge und Bewegungen erst nachvollziehbar. Was für die *joiners* gilt, trifft auch auf diese Arbeit zu: Es ergibt sich ein facettiertes Gesamtbild, das kontingent bleibt und durch das jeweilige Untersuchungsinteresse geprägt ist.

Die Entscheidung, die *joiner photographs* zum Ausgangspunkt meiner Untersuchung zu machen, profitiert vom Stand der Forschung: Einerseits sind Hockneys Arbeiten durch etliche Kataloge und Artikel gut dokumentiert und zugänglich. Andererseits öffnet sich eine Lücke in der Auseinandersetzung mit ihnen, da es

vor allem Hockney selbst ist, oft in Interviews oder in enger Zusammenarbeit mit den Autoren seiner Monografien, der die Werke und ihre Entstehungsprozesse vorstellt und kontextualisiert. Ein distanzierter, unabhängiger Blick ist nicht oft zu finden, Überlegungen über die von Hockney vorgegebenen Stichworte hinaus sind selten. Das lässt reichlich Raum für eigene Ansätze; dabei geht es mir weniger um das einzelne Werk, sondern um Produktionsprozesse und die aus ihnen resultierenden Formen der Werke sowie um deren Rezeption.

Die Untersuchungen finden in einem steten Abgleich von Bildbetrachtung und Textarbeit statt. Die *joiner photographs* werden sowohl innerhalb der Werkreihen der Polaroidkompositbilder und der Fotocollagen untereinander verglichen als auch die beiden Reihen miteinander. Weiter beziehe ich unterschiedlicher Diskurse und Disziplinen ein, um den Bildern und ihrem Status des ›Dazwischen‹ gerecht zu werden und einen umfassenden Blick auf die in ihnen zur Entfaltung kommenden Phänomene zu werfen. Geht es zunächst um Material- und Literaturanalyse, Produktionskontexte und Bildbeschreibung, um den Gegenstand der Arbeit genau zu fassen (Kapitel 1 und 2), so treten mit der Frage nach der Bildwahrnehmung phänomenologische und rezeptionsästhetische Ansätze hinzu (Kapitel 3 und 4). Mit der Betrachtung der *joiners* als mögliches Bewegungs- und Zeitbilder stelle ich einen Bezug zu Filmtheorie und Philosophie her (Kapitel 5). Die Frage nach einer möglichen Erzählung im Bild schließlich diskutiere ich vor einem literaturwissenschaftlichen Hintergrund im Rahmen der transmedialen Erzähltheorie (Kapitel 6) – auch in der Hoffnung, das aus der Literaturwissenschaft stammende Instrumentarium für die Kunstwissenschaft weiter fruchtbar zu machen. Ein Reiz dieser Herangehensweise liegt in der interdisziplinären Verflechtung der Methoden, die es mir erlaubt, bestehende Rezeptionsmodelle auf meinen Kontext anzuwenden und in diesem weiterzudenken.

Ich schließe mich also Hockneys Fragestellung an: Wie kann es gelingen, Bewegung, Zeit und Raum im statischen zweidimensionalen Medium des Bildes darzustellen? Welche Rollen spielen das Fragmentarische, Leerstellen und Störungen, wenn es darum geht, die aus einem Bild herauszulesenden Bewegungen in emotionale Bewegungen oder imaginierte Erzählungen zu überführen? Wie kann Zeit sicht- und erfahrbar werden?

Zunächst bereite ich den Grund für meine Untersuchungen, indem ich die *joiner photographs* in Hockneys Gesamtwerk einordne und einen Überblick gebe, wie sie bisher kontextualisiert wurden (Kapitel 1). Mit den Bildanalysen in Kapitel 2 werfe ich einen genauen Blick auf meinen Gegenstand und untersuche mögliche Entwicklungslinien innerhalb des Werkkomplexes. Aufgrund der verwendeten Kameras und der Art der Zusammenstellung der Fotografien sowie des jeweiligen Motivs schlagen sich unterschiedliche Bewegungen in den Bildern nieder. Diese sind wesentlich: Sie sind notwendig, um unterschiedliche Ausschnitte und Perspektiven aufnehmen zu können, sie machen es möglich, einen Bildraum zu konstruieren, als Teil des Motivs signalisieren sie Handlung und verstreichende

Zeit. Über die im Bild auszumachenden Bewegungen lässt sich das Verhältnis von Bildautor, Bild und Betrachter reflektieren und die Frage stellen, inwiefern es zu einer leiblichen Erfahrung vor dem Bild kommen kann.

Das Besondere der *joiner photographs* ist ihre Form, sie sind Bilder aus Bildern. Und so gilt mein Interesse in Kapitel 3 dem Verhältnis von Einzel- und Gesamtbild und Außerhalb. Ich untersuche, inwiefern sich Merkmale von Collage und Montage finden lassen und wie Hockney diese Verfahren nutzt, um die Wahrnehmung von Raum und Zeit zu formen. Dafür denke ich über Leerstellen und Fragmente nach und hinterfrage den Status der Fotografie als Ausschnitt der Wirklichkeit. Die Form der *joiners* verweist auf die Rolle der Rezipienten im Wechselspiel von Bild, Produktion und Interpretation; die Betrachtung wird Teil der Herstellung des Bildes. Die *joiner photographs* zeigen sich als aufgebrochene Ensembles, deren Synthese während ihrer Betrachtung in der Wahrnehmung stattfindet. Aus der Verwendung vieler Fotografien und der zwischen den Aufnahmen stattfindenden Bewegungen ergeben sich räumliche wie zeitliche Verschiebungen innerhalb der Bildzusammenstellungen. Raum- und Zeitfragmente erzeugen multiple Perspektiven und polychrone Teilansichten, die wiederum als Bewegungen und als aus der Bewegung entstandene wahrgenommen werden können. Und so setzte ich mich in Kapitel 4 damit auseinander, wie Bildwahrnehmung und Perspektiven Betrachter in Bewegung versetzen, wie aus visueller Wahrnehmung eine leibliche Empfindung resultieren kann. Ich zeige, dass die *joiner photographs* als Untersuchungsanordnungen verstanden werden können, die ›Bildersehen‹ thematisieren und dabei auf die Diskrepanz zwischen leiblich-ganzheitlicher und visueller Wahrnehmung hinweisen.

Obwohl die *joiners* aus fotografischen Aufnahmen bestehen, sind sie nicht allein aus einem Nachdenken über Fotografie zu erfassen, und so nehme ich in Kapitel 5 zunächst die Medienwechsel in den Blick, die einerseits Hockneys Praxis begleiten und sich andererseits in der Analyse der Fotokopplungen als Überschreitungen der Grenzen zum Zeichnerischen, Malerischen und Filmischen als notwendig erweisen. Die *joiner photographs* sind Bewegungsbilder: Bilder, denen Bewegung – und mit ihr Zeit – innewohnt, ohne dass sie sich bewegen. Und so lese ich sie mit Deleuzes Konzepten des Bewegungs- und Zeit-Bildes, um Verhältnisse von Raum, Bewegungsdarstellung und Zeitlichkeiten in ihnen zu ergründen. Die ihnen simultan eingeschriebenen differenten Zeitlichkeiten erschweren eine Versprachlichung des zu Sehenden, die Koexistenz verschiedener Modulationen von Zeitlichkeit betonen den Status des Bildlichen.

Wo Bewegung und Zeit dargestellt werden, stellt sich die Frage nach kausalen und teleologischen Zusammenhängen, mithin danach, ob etwas erzählt wird. Und so betrachte ich im abschließenden Kapitel 6 die Arbeiten aus einer erzähltheoretischen Perspektive, identifiziere Narreme¹ in ihnen und untersuche, inwiefern verschiedene *joiners* unterschiedliche Grade an Narrativität aufweisen. Schließ-

1 Narreme sind Basiseinheiten einer Erzählung, vgl. Kapitel 6.1.2.

lich diskutiere ich sie vor dem Hintergrund unzuverlässiger und unterbrochener Erzählungen. Ein weiteres Mal rückt hier ihre Form in den Vordergrund der Betrachtung. Sie ist es, die sie sowohl von Bildsequenzen als auch von erzählenden Einzelbildern unterscheidet, sie lässt ein Feld aus Verweisen und Referenzen entstehen, das nicht linear aufzulösen ist.

Ich komme zu dem Schluss, dass die *joiners* aufgrund ihrer formalen Aufbereitung zur Narrativierung auffordern, ohne jedoch die in ihnen enthaltenen raumzeitlichen Brüche und Instabilitäten zu verbergen, und so offene, bewegte, erzählerische Werke entstehen lassen, die aktive Rezipienten benötigen und sich einer endgültigen Festschreibung entziehen. Indem die Struktur der *joiner photographs* unsere Struktur des Sprechens und Denkens über sie beeinflusst und jenseits linearer Muster führt, stellen sie letztlich die Frage, wie sich Denkformen aus Bildern entwickeln und für den Umgang mit ihnen nutzen lassen.

Die *joiner photographs* sind im Kontext ähnlicher Werke zu betrachten: David Hockney ist weder der erste noch der einzige Künstler, der mit Polaroidsequenzen und Fotozusammenstellungen experimentiert (ein kurzer Einblick findet sich im Anhang). Umfassende Untersuchungen zu Gemeinsamkeiten und Besonderheiten der verschiedenen Fotokopplungen stehen aus und bieten ein reiches Betätigungsfeld für zukünftige Forschungen.² Ich hoffe, mit meiner Arbeit einen Grundstein dafür legen zu können.

2 So diskutiert Steffen Siegel (Siegel 2009) anhand von Bildern von Hockney, Jan Wenzel und Peter Hendricks das Verhältnis von Teil und Ganzem und fragt nach dem »potenziellen photographischen Bild«. Ich untersuche Hockneys, Joyce Neimanas' und Robert Franks Fotozusammenstellungen in dem Artikel »Painting, Sewing, Directing—Creating Spaces and Narratives with Photographs«, in: *International Journal of Cultural Research*, # 4 (37) 2019: *After Post-Photography*: 99–114, <https://old.culturalresearch.ru/en/archives-eng/164> [20.04.2022].

1 Einführung

1.1 David Hockneys *Joiner Photographs*

Throughout the 1980's Hockney's prime concern was to investigate how our eyes collect visual data over a period of time and how this is then interpreted by the brain in terms of distance and three-dimensional form. His primary tool in this research has been the camera ... (Livingstone 1996 : 235)

Der britische Maler, Grafiker und Fotograf David Hockney³ hat in einem Zeitraum von wenigen Jahren, zwischen Februar 1982 und April 1986, in zwei größeren Werkkomplexen aus fotografischen Einzelbildern zusammengesetzte Bilder geschaffen,⁴ die er als *joiner photographs*, kurz *joiners*, oder auch Fotokopplungen bezeichnet.⁵ Es handelt sich um Kompositbilder, bei denen jedes Bild aus einer Vielzahl einzelner Fotografien besteht. Die Werkreihe der *composite polaroids*⁶ ist aus Polaroidfotos zusammengesetzt, die in einem strengen rechtwinkligen Raster angeordnet sind. Die der *photographic collages* nutzt handelsübliche Kleinbild-

-
- 3 Biografische Eckdaten finden sich im Anhang. Für weitere Informationen lohnt sich ein Blick auf die offizielle Website <http://hockney.com>, wo sich im Zusammenspiel mit der Website der *David Hockney Foundation* <https://thedavidhockneyfoundation.org> [beide 25.02.2020] die wichtigsten biografischen Daten, Werkreihen, Publikationen, eine bebilderte Chronologie und auch neuere Artikel zu Hockney und seinen Arbeiten finden lassen.
 - 4 Ich konzentriere mich auf die zwischen Februar 1982 und Mai 1983 entstandenen Arbeiten. Im Allgemeinen werden die bis April 1986 entstandenen Fotocollagen den von mir untersuchten Reihen der *joiners* zugeschrieben. Die nach Mai 1983 entstanden Bilder zeigen vor allem eine vermeintlich umgekehrte Perspektive, eine *reverse perspective*. Sie sind für Hockneys Auseinandersetzung mit den in den *joiner photographs* untersuchten Phänomenen wichtig, spielen für meine spezifischen Betrachtungen aber nur eine untergeordnete Rolle. Die Arbeiten für die *Vogue* (1985) sowie *Pearlblossom Highway, 11–18th April, 1986* bilden für Hockney laut eigener Aussage den (vorläufigen) Abschluss dieser Art zu arbeiten, da er die Möglichkeiten der Darstellungsform als ausgereizt empfindet (vgl. Hockney 1988 : 55). – Hockney arbeitet bereits vor 1982 und nach 1986 fotografisch, und er arbeitet auch mit anderen zusammengesetzten Bildformen, in der Malerei, bei seiner Arbeit mit dem Faxgerät und dem Farblaserkopierer und in den letzten Jahren auch filmisch.
 - 5 Die Verwendung der Begriffe *joiners* und *joiner photographs* ist in der verwendeten Literatur nicht einheitlich. Es ist mir nicht bekannt, ob er von Hockney ausschließlich für die Fotocollagen von 1982 bis 1986 verwendet wird oder ob er ihn für alle zusammengesetzten fotografischen Bilder benutzt. (Auf der offiziellen Website fungiert mittlerweile die Bezeichnung *photographs* als Oberkategorie.) Wenn ich im Rahmen dieser Arbeit von *joiners* spreche, meine ich die Gesamtheit der *composite polaroids* und *photographic collages*, die im Zeitraum von Februar 1982 bis April 1986 entstanden sind.
 - 6 Im Katalog *Retrospektive Photoworks* (Hockney 1998) findet sich die Bezeichnung *composite polaroid project*, es wird dort aber nicht zwischen diesem und *polaroid collages* differenziert. Auf Hockneys offizieller Website <http://www.hockney.com> [25.02.2020] werden diese Bilder als *composite polaroids* bezeichnet. Ich verwende im Folgenden diesen Begriff, um im Vergleich mit den Kleinbildcollagen die Differenz in der Montage des Bildmaterials zu betonen.

fotografieabzüge, welche überlappend montiert sind. Die Ausschnitte der fotografischen Aufnahmen schließen jeweils nicht passgenau aneinander an, die Position der Kamera variiert von Aufnahme zu Aufnahme in unterschiedlichem Ausmaß, abhängig von den technischen Gegebenheiten, dem Bildmotiv und dem jeweiligen Untersuchungsinteresse Hockneys. Die Werke beider Reihen bilden unterschiedliche Themen ab, Einzel-, Doppel- und Gruppenporträts, Landschaften, Innenräume und Stillleben. Zuletzt entstehen Zusammenstellungen, die Situationen aufzeichnen und die von Hockney in die Nähe von Erzählungen gerückt werden.⁷

David Hockney fotografiert seit Anfang der 1960er Jahre. Zunächst handelt es sich bei den Aufnahmen um Schnappschüsse seiner Umgebung⁸, später verwendet er Fotografien als Gedächtnisstützen für seine malerischen Arbeiten⁹. Er entschließt sich, kein Weitwinkelobjektiv zu verwenden, da er die daraus resultierenden Verzerrungen als störend und nicht dem menschlichen Sehen gemäß erachtet, und entwickelt stattdessen Fotokopplungen, »[...] as a means of recording more information but without the distortion of a wide-angle lens« (Hoy, in: Hockney 1988 : 56).¹⁰

-
- 7 Auf die unterschiedlichen Inhalte, ihre Darstellungsformen und darauf, inwiefern sie die Betrachtung beeinflussen, gehe ich in den Bildbetrachtungen in Kapitel 2 ein. Inwiefern diese Bilder narrativ genannt werden können, wird in Kapitel 6 behandelt. Hockney sagt dazu: »... *what I was doing became clearer: I was using narrative for the first time, using a new dimension of time.*« (Hockney 1993 : 97)
- 8 Im Interview sagt Hockney, es handele sich um »Schnappschüsse von Freunden und Orten, die wir besucht haben. So ab 1965 sind jedes Jahr einige dazugekommen.« (Hockney 1984 : 8) Anne Hoy spricht von »Urlaubsbildern«, die Hockney seit 1963 gemacht habe (Hockney 1988 : 55).
- 9 Beispielsweise findet sich ein früher *joiner* aus fünf Fotografien, **Peter Schlesinger, London, 1972** in dem Gemälde **Portrait of an Artist (Pool with two figures)** von 1972 (vgl. Hockney 1998 : 69, Hockney 2001 : 22–23, Livingstone 1996 : 95 und : 141). Hoy schreibt, Hockney habe seit 1968 Fotografien als Studien für Gemälde verwendet, seit 1970 in zusammengesetzter Form (Hockney 1988 : 55 f.). Laut David Hockney entsteht sein erstes »gekoppeltes« Foto als Doppelporträt mit Peter Schlesinger 1967 in Paris, **Myself & Peter Schlesinger, Paris. Dec 1967**: »Im September 1967 fuhren wir nach Paris, um uns einige Ausstellungen anzusehen. Dort, in einem Park auf einer Bank, haben wir uns gegenseitig photographiert; ich photographierte ihn, er mich. Es war mein erstes gekoppeltes Photo, entstanden durch die Verbindung zweier Bilder zu einem einzigen.« (Hockney 1982 : 7, vgl. auch Kapitel 2.1.1) An anderer Stelle ist dieses Bild mit 1969 datiert und **Myself & Peter Schlesinger, Paris Dec. 1969** betitelt (Hockney 1998, Abb. : 68 u. a.). Seit 1969 finden sich immer wieder Arbeiten, bei denen Hockney mehrere Aufnahmen zu einem Bild zusammenfügt. »Für ein Portrait seines Vaters 1969, für ein weiteres von Rudolf Nurejew im darauffolgenden Jahr, für das Portrait von Peter Schlesinger 1972 und das von Henry Geldzahler 1981 hatte er bereits mehrere Aufnahmen neben- oder übereinandergestellt.« (Hockney 2001 : 16, vgl. Hockney 1982 : Abb. 22, **Rudolf Nureyev, Richmond, England 1970** (3 Fotos), : Abb. 91, **I thought I would photograph Henry and then found another subject he liked as, Badenweiler, Germany 1981**).
- 10 Bei Livingstone (1981 : 145 f.) wird diese Entscheidung ausführlicher zitiert: »*I did try using a wide-angle lens but I didn't like it much. Its distortions were extremely unnatural, I think. I thought 'Why don't you just take many and glue them together?' It would be more like the real thing than a wide-angle lens which makes the verticals go this way and that way. There's too much distortion in it, for me, and I don't like distortion in photography.*« (Vgl. Hockney 1982 : 8, vgl. Hockney : 8)

Das an mehreren Stellen als erstes *composite polaroid* zitierte Werk **My House, Montcalm Avenue, Los Angeles, Friday, February 26th 1982** (vgl. Hockney 1984 : 10, vgl. Hoy in: Hockney 1988 : 55, fig. 2)¹¹ stammt aus dem Jahr 1982, als Hockney bereits seit gut zwölf Jahren *joiner photographs* und seit mindestens einem Jahr Polaroid-zusammenstellungen gemacht hat. Obschon dieses Bild nicht seine erste Fotokopplung ist, scheint es doch ausschlaggebend dafür gewesen zu sein, wie sich im Folgenden Bewegung in seinen fotografischen Bildern niederschlägt, und dafür, dass sie verstärkt zum Ausdruck gebracht wird:

Als ich zum Beispiel eine große Polaroid-Collage von meinem Haus in Los Angeles zusammenstellte, kam ich plötzlich auf eine neue Möglichkeit der Fotokopplung. Die früheren gekoppelten Photos waren von einem einzigen Blickpunkt aus, sozusagen mit einem einzigen Auge aufgenommen; das tun normalerweise die meisten Photographen. Aber als ich diese Aufnahme meines Hauses machte, wurde mir klar, was ich – auf elementare Weise – getan hatte: ich hatte eine Photographie gemacht, die ein ziemlich treues Abbild meiner eigenen Seherfahrung darstellte. (Hockney 1982 : 29)

Hockney bewegt sich für die Aufnahmen durch die Räume, seine Seherfahrung schlägt sich in der Fotozusammenstellung nieder. Derart bindet er das Gesehene an seinen Körper und dessen Bewegungen zurück (vgl. Kapitel 2.1.1).

Um die Möglichkeiten des Mediums genauer zu erforschen – und wohl auch, weil er seit einiger Zeit mit den Ergebnissen seiner malerischen Arbeiten unzufrieden ist – stürzt sich Hockney in die Beschäftigung mit der Fotografie. In den folgenden

11 Als Auslöser für die Experimente mit der Polaroidkamera wird wiederholt die Vorbereitung der ersten Ausstellung mit Hockneys Fotografien im Centre Pompidou genannt. Der Fotokurator Alain Sayag besuchte Hockney und sie machten Polaroidaufnahmen von ausgesuchten Abzügen, damit Sayag vor Ort in Paris damit arbeiten konnte. Es blieben einige Schachteln Polaroid SX-70-Film in Hockneys Haus zurück. Angeregt durch die Gespräche mit Sayag entstand mit diesen Filmen angeblich Hockneys erstes aus Polaroids zusammengesetztes Bild (vgl. u. a. Hockney 2001 : 242, vgl. Hockney 1984 : 10). Die angeführten Textstellen lassen die Begegnung mit Sayag als Initiation, zumindest aber als Initialzündung erscheinen. In der Publikation zu o. g. Ausstellung (Hockney 1982) hingegen ist zu lesen, dass David Hockney bereits seit 1977 eine Polaroidkamera besaß (ebd. : 22), auf seiner Website steht, dass er seit 1964 Polaroidfotografien macht (vgl. http://www.hockney.com/resources/illust_chronology [15.04.2020]). In jenem Katalog findet sich auch eine *polaroid collage*, die vor **My House**, also vor dem 26. Februar 1982, entstanden ist: Acht Fotografien, die untereinander angeordnet sind (aufgrund des Buchformates werden sie in zwei Reihen nebeneinander wiedergegeben), zeigen Henry Geldzahler 1981 in Badenweiler. Die Bilder funktionieren ähnlich wie ein Daumenkino, d. h. sie zeigen einen kaum veränderten Bildausschnitt, die zu sehenden Personen bewegen sich leicht von Bild zu Bild.

Monaten, von Februar bis Juli 1982¹², entstehen etwa 150 *composite polaroids*.¹³ Die Anzahl der darin enthaltenen Einzelaufnahmen schwankt zwischen zwölf (u. a. **Maurice Payne reading the New York Times in Los Angeles, Feb 28th 1982**) und 187 Bildern (**The printers on Gemini, Los Angeles, April, 1982**). Die *composite polaroids* zeigen, neben einigen Landschaften und Innenräumen, Personen.¹⁴ Diese Motivwahl lässt sich einerseits auf die technischen Möglichkeiten der Kamera zurückführen, einer Sofortbild-Spiegelreflexkamera SX-70 von Polaroid¹⁵, andererseits bezeugt sie Hockneys andauerndes Interesse am Porträt, oder besser gesagt: an zwischenmenschlichen Verhältnissen, die er mit seinen Porträts auszuloten sucht, Beziehungen zwischen Künstler und Abgebildeten sowie zwischen diesen.¹⁶

-
- 12 In der Literatur wird meist der Zeitraum von Februar bis Mai 1982 angegeben, schaut man jedoch auf die Datierung der veröffentlichten *composite polaroids*, ist die letzte Datumsangabe 30.7.1982 (**Imogen + Hermiane Pembroke Studios, London, 30th July 1982**). Im Mai 1982 macht Hockney die erste aus neun Kleinbildfotografien bestehende Fotocollage **First Expedition Yosemite, May 1982**, eventuell rührt daher die verschobene Datierung in der Literatur.
- 13 Melia und Luckhardt (Melia 1994 : 122) sprechen von 150 Arbeiten, in *Cameraworks* (vgl. Hockney 1984 : 11 und : 19) ist von »mehr als 140 Aufnahmen« die Rede, ebenso bei Anne Hoy (vgl. Hockney 1988 : 55). Livingstone schreibt von »*more than 140 composite Polaroid pictures*« (Livingstone 1996 : 235). »Zwischen Februar und Juli 1982 arbeitete Hockney an einer Serie von über 140 Polaroidmontagen, die anfangs nur aus 10 bis 30 Photos bestanden, aber schnell immer komplexer wurden, bis sie sich schließlich aus bis zu 200 einzelnen Aufnahmen zusammensetzten.« (Schumacher 2003 : 99) Auch Thomas Dreher (Dreher 1989 : 95) stützt die Zahl 140, er schreibt, Hockney habe zwischen Februar und Juli 1982 über 140 Polaroidcollagen mit bis zu 187 Einzelaufnahmen geschaffen. Blaser/Girardin (Hockney 1998 : 36) erwähnen »140 Fotocollagen« und teilen diese in 110 Fotocollagen und 30 Komposit-Polaroidbilder, was nicht stimmen kann, da allein in *Cameraworks* (Hockney 1984) schon 49 *composite polaroids* abgebildet sind. Melia schreibt, zwischen 1984 und 1986 habe Hockney über 400 »Fotocollagen« geschaffen, er bezieht sich auf die Gesamtzahl der *joiner photographs* (Melia 1995 : 7). Zwar weichen die Zahlen etwas voneinander ab, es wird jedoch deutlich, dass Hockney sich in die Arbeit stürzt und wie besessen experimentiert und Fotozusammenstellungen schafft.
- 14 In *Cameraworks* (Hockney : 1984) finden sich 117 Arbeiten aus beiden Werkreihen, auf etwa zwei Dritteln der 49 abgebildeten Polaroidarbeiten sind Personen oder Personengruppen zu sehen.
- 15 Die SX-70, die erste faltbare Sofortbild-Spiegelreflexkamera, wurde von 1972 bis 1981 von Polaroid hergestellt. Sie arbeitet mit dem gleichnamigen Filmtyp, einem Integralfilm, d. h. der Film umfasst alle Bestandteile, die zur Entwicklung des Bildes notwendig sind. Eine Filmkassette enthält zehn Farbbilder mit einem Bildbereich von 7,8 × 7,9 cm, um die ein weißer Rahmen läuft, das Gesamtformat beträgt 8,8 cm × 10,7 cm. Der untere Teil des Rahmens enthält die Chemikalien für die Entwicklung und ist deshalb breiter. Der Belichtungsspielraum des Films ist gering (ISO 150), dafür entwickelte sich das Bild sehr schnell, innerhalb einer Minute. Das Kameraobjektiv der SX-70 hat eine Brennweite von 116 mm, eine maximale Blendenöffnung von f/8, es besteht aus vier Glaslinsen und kann auf Motive fokussiert werden, die sehr dicht sind (etwa 26 cm). Es handelt sich also um eine Kamera, die mit einem Teleobjektiv mit Festbrennweite ausgestattet ist. Sie ist nicht sehr lichtempfindlich, hat dafür aber eine recht große Schärfentiefe. Die Belichtungszeit erfolgt mittels einer Fotodiode über eine Automatik und beträgt zwischen 1/175 und mehr als 10 Sekunden.
- 16 Hockney fragt im Interview: »[...] was kann sich schon mit dem Bild eines menschlichen Wesens messen?« (Hockney 1984 : 12) Lawrence Weschler (in: VQR 2013, o. S.) erinnert sich an seine erste Begegnung mit Hockney, bei der dieser Audens »Letter to Byron« zitierte: »*To me Art's subject is the human clay, / And landscape but a background to a torso; / All Cézanne's apples I would give away / For one small Goya or a Daumier.*« (Für Weschler sind Hockneys Landschaftsbilder »Porträts der Landschaft, er sieht sie gleich behandelt wie Personenporträts, mit demselben Willen, die

Neben der Darstellung von und dem Verweis auf konkrete Personen¹⁷ geht es dem Künstler immer auch um die Art der Darstellung und darum, wie diese die Betrachtung beeinflusst. »*Yet Hockney gives us to understand that these two works do not really portray people but modes of depiction*« (Hockney 1988 : 51), fasst Gert Schiff Hockneys Erläuterungen zu zwei Lithographien (**An Image of Gregory, An Image of Celia**) aus dem Jahr 1985 zusammen. Dass sich dies verallgemeinernd auch für das fotografische Werk sagen lässt, ist aufgrund der Verschränkung aller Arbeiten Hockneys anzunehmen. So schreibt Alan Woods: »*His favourite motifs and models are constantly reappraised, rediscovered in different modes and techniques; the subject is always as much the means of representation chosen as it is the object or person represented.*« (Woods, in: Melia 1995 : 112) Darstellung und Sehen sind die zentralen Themen eigentlich aller Bilder Hockneys, in der Arbeit an den Fotocollagen treten sie in den Vordergrund:

Normalerweise sind Fotografen so versessen auf ihr Motiv, daß sie dabei den Betrachter aus den Augen verlieren. Ich glaube, ich habe noch nie so viel über das Sehen nachgedacht, wie während der letzten Monate. (Hockney 1984 : 16)

VON COMPOSITE POLAROIDS ZU PHOTOGRAPHIC COLLAGES

Nach drei Monaten der intensiven Auseinandersetzung scheinen Hockney die Möglichkeiten der *composite polaroids* an ihren Grenzen angekommen zu sein. Ihre Farben verblassen ihm zu schnell (vgl. Hockney 2001 : 242). Das weiße Gitter, das aufgrund des für den Entwicklungsvorgang notwendigen Randes um die Bildflächen herum entsteht und das nicht abgeschnitten werden kann, ohne die Bilder zu zerstören, rückt zu aufdringlich in den Vordergrund. Es scheint ihm wie Fenster, welche die Blicke in den Bildraum leiten, den Betrachter aber außen halten. So sucht Hockney eine Möglichkeit, diese Vorgaben zu überwinden. Er ist bestrebt, eine Form der Darstellung zu finden, die es den Betrachtern erlaubt, im Bild zu sein.

Mitte Mai 1982 macht David Hockney im Yosemite Valley neun Aufnahmen eines Wasserfalls (**First expedition Yosemite, May 1982**), die er allerdings erst im Herbst entwickeln lässt (vgl. Hockney 1984 : 20). Diese Fotokopplung sowie ein Ausflug zum Grand Canyon, bei dem die Fotocollage eines Blickes über die Schlucht entsteht, **The Grand Canyon looking North, Arizona, September 1982** (vgl. Kapitel 2.2.2),

Landschaft in ihrem Wesen zu erfassen.) Aus dieser Haltung heraus erklärt sich, dass Hockney Personenstudien oft ins Zentrum seines Interesses rückt. Wahrscheinlich lässt sich aus dem intensiven Interesse am Menschen heraus auch erklären, dass es sich bei den porträtierten Personen fast ausschließlich um gute Bekannte und Freunde Hockneys handelt, sowohl in seinen Malereien und Zeichnungen als auch in den fotografischen Arbeiten.

17 In den frühen Gemälden der 1960er Jahre verwendet Hockney einen Zahlencode, um auf die Identität der Dargestellten hinzuweisen, später sind ihre Namen oft Teil des Bildtitels.

werden zum Auftakt für einen neuen Abschnitt im Schaffensprozess. Im Laufe des nächsten Jahres widmet sich Hockney den *photographic collages* ebenso besessen, wie zuvor den Polaroidaufnahmen. Bis Mai 1983 entsteht eine große Anzahl an Werken, schätzungsweise ebenso viele wie *composite polaroids*, die aus Kleinbildfotografien zusammengesetzt sind.¹⁸ Die Anzahl der für sie verwendeten Abzüge ist sehr unterschiedlich. Die kleinsten mir bekannten Fotocollagen bestehen aus sechs Bildern (**Henry reading on his porch, Southampton N. Y., August 1982** und **Henry in My Pool, L. A., 1982**), die größte Arbeit ist wahrscheinlich **Pearblossom Highway, 11th–18th April 1986**. Sie ist aus über 600 oder mehr Einzelbildern aufgebaut und misst nahezu zwei auf drei Meter.¹⁹ In dem von mir als zentral betrachteten Zeitraum vom Frühjahr 1982 bis zum Frühjahr 1983²⁰ umfassen die Bilder im Durchschnitt zwischen 50 und 100 Einzelaufnahmen, die unterschiedlich angeordnet sind, von nahezu geschlossenen rechteckigen Gesamtformaten bis hin zu offenen, mit Lücken durchsetzten fragmentarischen Gebilden.

Hockney verwendet eine Nikon 35 mm²¹ mit unterschiedlichen Objektiven und eine Pentax 110 Spiegelreflexkamera.²² Die meisten Fotos entstehen mit der

-
- 18 Anne Hoy spricht von 231 Fotocollagen im Zeitraum von September 1982 bis August 1986 (vgl. Hockney 1988 : 55), im Zeitraum bis Mai 1983 müssen mindestens die 68 in *Cameraworks* abgebildeten Werke entstanden sein. Thomas Dreher (1989 : 95) übernimmt diese Zahl. Weschler schreibt, im September/Okttober 1982 seien tausende von Aufnahmen entstanden, aus denen Hockney 25 Collagen zusammengestellt habe (vgl. Hockney 1984 : 22). Aufgrund der variierenden Angaben in der Literatur ist es nicht ohne weiteres möglich, den konkreten Umfang der Fotokopplungen und die jeweils verwendete Anzahl von Fotografien festzustellen. Ich belasse es bei den ungefähren Zahlen, da für meine Fragestellung eine quantitative Analyse nicht zielführend ist. Mir geht es hier nur darum, eine Vorstellung vom Umfang der Werkreihen und von den für einzelne *joiner* verwendeten Einzelaufnahmen zu geben.
- 19 Vgl. Hoy, Anne, »Hockneys Photocollages« (in: Hockney 1988 : 55); Isenberg behauptet sogar, die Arbeit bestehe aus 700 Fotos (Isenberg 2015 : o. S.). Hockney selbst sagt in dem Video »David Hockney's Pearblossom Hwy« (0:50–0:53 Min.), dass es sich um ungefähr 800 Einzelbilder handeln müsse.
- 20 Dieser Zeitraum entspricht demjenigen, der die Kompositfotografien umfasst, die auf Hockneys Webseite zu sehen waren. (Im Laufe des Jahres 2019 wurde die Seite aktualisiert, unter dem Titel *photographic drawings* sind dort nun auch neuere Arbeiten von 2014–2018 zu sehen.) Er umspannt die für meine Untersuchung zentralen Arbeiten. In den weiteren Arbeiten zwischen 1983 und 1986, als deren Endpunkt **Pearblossom Hwy**. gesehen werden kann, zeigt sich verstärkt eine Auseinandersetzung mit Räumlichkeit im Sinne des Kubismus, während mich zeitliche und narrative Interpretationen interessieren, welche die *photographic collages* transportieren und auslösen, und die in den früheren Werken stärker in den Vordergrund treten.
- 21 35 mm ist eine gängige Brennweite, ein dezentes Weitwinkelobjektiv. Es bildet die Welt annähernd so ab, wie unsere Augen sie sehen. Bei einer Festbrennweite ist die Lichtempfindlichkeit groß, damit ist Hockneys Nikon der Gegenpart zu seiner Polaroid SX-70. Der Fotograf muss etwas näher an das zu Fotografierende herantreten, um es ähnlich groß im Bild zu haben wie bei den Polaroidaufnahmen.
- 22 Bei der Pentax 110 handelt es sich um die kleinste und leichteste Spiegelreflexkamera, die je gebaut wurde. Sie wurde 1979 entwickelt und arbeitet mit 110er Kassettenfilm von Kodak. Dieser weist ein Negativformat von 13 × 17 mm auf. Die Belichtungsmessung erfolgt durch das Objektiv über eine Silizium-Fotodiode, die Verschlusszeiten liegen zwischen 1/4 Sekunde und bis zu einer vollen Sekunde. Für die Kamera gibt es drei (ab 1981 sechs) Wechselobjektive, die gebräuchlichen haben eine Brennweite von f/2,8. Die Pentax ist also um einiges lichtstärker als die Polaroid-

kleinen Pentax, die in eine Hosentasche passt (Hockney 1984 : 21). Beide Kameras kommen mit weniger Licht aus als die Polaroid SX-70, und durch die verwendeten Objektive wirken ihre Bilder, als sei das Aufgenommene weiter vom Fotografen entfernt gewesen. Hockney montiert die unbeschnittenen Abzüge neben- und übereinander:

Sobald ich die Abzüge habe, fange ich an, die Collage zusammenzusetzen. Dabei halte ich mich an eine strikte Regel: Ich beschneide die Fotos nie. Wenn ich an den Abzügen herumschnippelte, würde damit auch die darin enthaltene Zeit beschnitten, und alles geriete durcheinander. Dieses Prinzip zwingt mich andererseits, während des Fotografierens genau auf den Ausschnitt einer bestimmten Aufnahme zu achten; das endet manchmal damit, daß ich die Kamera nehme und alles nochmal vom vorne anfangen.
(Hockney 1984 : 21)

Die ersten *photographic collages* weisen noch nahezu rechteckige Umrisse auf, ihre Fotos überdecken sich nur geringfügig. Erst im Laufe der Arbeit werden die Überlappungen größer, Hockney lässt die regelmäßige Form aufbrechen und auch innerhalb der Kompositionen finden sich Lücken in Form von Leerstellen. Bildobjekte²³ oder Teile eines Bildobjektes können sich, wie auch schon bei den *composite polaroids*, im Bild doppeln. Rückstände des Arbeitsprozesses bleiben sichtbar, die gedankliche Fertigstellung beziehungsweise Homogenisierung des Bildes wird den Betrachtern überlassen (vgl. Melia 1994 : 124, vgl. Hockney 2001 : 243). Etwa zur gleichen Zeit beginnt der Künstler damit, die Spitzen seiner Schuhe oder seine Hände ins Bild zu bringen. Auf diese Weise legt er einerseits die Position des Fotografen vermeintlich offen bzw. fest – allerdings: sein Blickwinkel bei der Aufnahme des Schuhs muss nicht mit seinem Standpunkt während des Aufnehmens der anderen Bilder übereinstimmen –, andererseits scheint ihm dies ein Weg zu sein, die Lücke zwischen Bild und Körpern der Betrachter zu minimieren. Derart will er eine Rückbindung der Fotocollagen an die körperliche Gegenwart schaffen, seine Füße sollen stellvertretend sowohl für den Bildautor als auch für

kamera, hat aber einen kleineren Schärfentiefebereich. Hockney besitzt für diese Kamera mindestens ein Normalobjektiv (Hockney 1982 : 18) und ein Zoomobjektiv (Hockney 1982 : 26).

23 Ich folge mit der Verwendung der Begriffe »Bildvehikel« und »Bildobjekt« Wolfram Pichler und Ralph Ubl (Pichler/Ubl 2014). Pichler definiert sie in seinem Text »Vom Wiedererkennen in Bildern« (ebd.) wie folgt: Als Bildvehikel bezeichnet er sowohl den Malgrund (Bildträger), mit oder ohne Malschicht, oder auch die der Wahrnehmung »zugrunde liegende Sache« (ebd. : 22 f.), »dasjenige, was im Bildvehikel als ein davon Verschiedenes zu erkennen ist« dagegen wird als Bildinhalt benannt, der sich, wenn notwendig, nochmal in Bildobjekt und Bildraum scheiden lässt (ebd. : 25). Der Einfachheit halber spricht Pichler dort, wo es keine Notwendigkeit zur Unterscheidung gibt, von »Bildobjekt«.

den Betrachter stehen (vgl. Hockney 1984 : 23).²⁴ Die Inhalte der Darstellung verschieben sich merklich zur Wiedergabe von Räumen und Landschaften.²⁵

Die Bewegung innerhalb der Motive nimmt zu. Waren die anfänglichen Bilder noch nahezu statisch und bildeten, wenn überhaupt, nur sehr geringe und langsame Bewegungen ab, so experimentiert Hockney ab Mitte Dezember 1982 mit der Darstellung schnellerer Bewegungen. Diese werden auf einzelnen Fotografien fast ohne Unschärfen festgehalten (**The Skater, New York, Dec. 1982**, vgl. Kapitel 2.3.1 : 90 f.), was nach Hockneys Aussage dem menschlichen Sehen entspricht.

Ich sah ihm [dem Eisläufer, jw] eine Zeitlang zu, und mir fiel etwas Seltsames auf: Mit dem bloßen Auge erfaßt man kein Verwischen der Bewegung. Dieser Effekt entsteht erst beim Fotografieren. Wir haben allerdings so viele Fotos davon gesehen, dass wir inzwischen glauben, Verwischungen auch in der Wirklichkeit wahrzunehmen. Aber das stimmt nicht. Selbst bei einer schnellen Drehung ist der Eisläufer immer genau zu erkennen. Und irgendwie wollte ich diese Mischung aus Schnelligkeit und Klarheit vermitteln. (Hockney 1984 : 27)

Auch Bewegungen des Fotografen kommen nun sichtbar ins Bild, wenn Hockney beispielsweise durch die Aufnahme seiner Füße, abwechselnd links und rechts, sein Schreiten entlang der Längsseite eines Zengartens und damit des Bildrandes in das Bild einschreibt (**Walking In The Zen Garden, Ryoanji Temple, Kyoto 1983**). Darüber hinaus entwickeln sich die in den Bildern erfassten Inhalte hin zu einem bewegten, nahezu erzählerischen Gesamteindruck. Waren zuerst noch vor allem einzelne Personen, Objekte oder Personengruppen im Fokus²⁶, so bestimmen nun zunehmend die Bewegungen der Personen im Raum und ihre Handlungen die einzelnen Aufnahmen; das Gesamtbild regt dazu an, eine verhaltene Narration aus

24 Siehe zu dieser Thematik ausführlicher Kapitel 4.2.2.

25 Vgl. Melia 1994 : 122, vgl. Hockney 1984 : 35. Auf nur ungefähr der Hälfte der in *Camera-works* zu sehenden Kleinbildfotocollagen sind Personen abgebildet. Ein Grund für die Erweiterung der Themenpalette mag darin liegen, dass sich die Polaroidaufnahmen nicht für große Distanzen eignen. »Da die verwendete Kamera eine unveränderliche Brennweite hatte, mußte ich mich eben selbst verändern.« [Hockney 1982 : 29] Mit der Kleinbildkamera ist es technisch möglich, Landschaften und großflächige Bewegungen von einem festen Standpunkt aus einzufangen (vgl. Hockney 2003 : 148).

26 Der die Personen umgebende Raum ist dabei allerdings nie unwichtig. Hockney spricht in *Camera-works* davon, dass er mehr Zeit hinter dem Rücken von Stephen Spender verbracht habe, als vor ihm, um den Bildraum/-hintergrund angemessen ins Bild zu holen. »Die Linse einer Polaroid-Kamera kann nicht ausgetauscht werden: Man kann kein Tele- oder Zoom- oder Weitwinkelobjektiv vorsetzen. Also muss ich, wenn ich eine Nahaufnahme des Fußbodens haben will, auch nahe an den Boden herangehen. Bei diesem Portrait von Stephen Spender [...] verbrachte ich so viel Zeit hinter seinem Rücken, daß er schließlich ausrief: ›Bist du immer noch an *meinem* Bild, David?‹« (Hockney 1984 : 13, Herv. i. O.)

ihm herauszulesen (**Photographing Annie Leibovitz While She Is Photographing Me, Mojave Desert, Feb. 1983; Fredda Bringing Ann and Me a Cup of Tea, April 16, 1983**).

Auf diese Entwicklungen und die unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen, gerade in Bezug auf die Frage, wer sich bewegt und welche Formen der Bewegung aufgezeichnet werden, komme ich im Rahmen der Bildbetrachtungen in Kapitel 2 und genauer Kapitel 2.3.1 zurück sowie in Kapitel 6, wenn es um die Frage geht, inwiefern die *joiner photographs* erzählen.

Bei beiden Werkreihen wird das Material so verwendet, wie es die Möglichkeiten der jeweiligen Kamera vorgeben. Polaroidkamera und -fotomaterial erlauben Aufnahmen nur bei ausreichendem Licht, die Fotografien suggerieren eine relative Nähe des Bildinhaltes. Die Arbeit entsteht direkt vor dem Motiv im Prozess des Fotografierens, Entwickelns und Auslegens. Der Fotograf muss sich bewegen, um diese Bilder zu erhalten (Hockney 1984 : 13).²⁷ Die Kleinbildkameras hingegen erlauben eine größere Distanz zum Motiv. Hockney lässt die Abzüge beim Fotoservice um die Ecke entwickeln.²⁸ Das führt dazu, dass er keinen Einfluss auf den Entwicklungsvorgang, die verwendete Chemie und Temperatur hat, und damit keinen Einfluss auf die Farben der Abzüge und den konkreten Bildausschnitt.²⁹ Pentax sowie Nikon erlauben Hockney, an einer Stelle stehend oder sitzend Aufnahmen zu machen, ohne seine Position wechseln zu müssen. Erst in einem zweiten Schritt fängt er an, sich zu bewegen, um auch hier die Bildobjekte aus der Bewegung heraus zu fotografieren.³⁰ Als Endpunkt dieser Versuche sind die Aufnahmen von 1985/86 anzusehen bei denen sich der Künstler um die Bildobjekte herum bewegt. Diese Fotokopplungen rückt Hockney explizit in die Nähe des Kubismus.³¹

-
- 27 Dort wird auch eine Vorstellung von der Dauer dieses Arbeitsprozesses gegeben: Die Aufnahmen für **Don + Christopher, Los Angeles, 6th March 1982** zu machen, das aus 62 Polaroids zusammengesetzt ist, hat etwa zwei Stunden gedauert (Hockney 1984 : 13, vgl. ebd. : Pl. 8). Für **Kasim Smoking, Los Angeles, 27th March 1982** sind zehn Zigaretten und 50 Polaroids notwendig gewesen, von denen 25 Verwendung gefunden haben (ebd. : Abb. 17).
- 28 »... und dann bringe ich die belichteten Filme zu Benny's Foto-Schnelldienst.« (Hockney 1984 : 21, vgl. Featherstone 1983, *Joiner Photographs*, 9:29 – 11:53 Min.) Dass Hockney auf einen ordinären Entwicklungsdienst zurückgreift, lässt sich möglicherweise damit erklären, dass er sich weniger als Fotograf begreift, als vielmehr als Künstler, der Fotos lediglich als Material für ein Werk versteht (vgl. Kapitel 5.2.2 : 196 ff.).
- 29 Weschler zitiert ein Gespräch zwischen Hockney und seinem Labortechniker, in dem es darum geht, dass es keine »wirkliche Farbe« gibt (vgl. Hockney 1984 : 37, vgl. Hockney 1982 : 10). Bei Weschler findet sich auch der Hinweis darauf, dass bei gängigen Massen-Filmentwicklungsverfahren die Bilder standardmäßig meist so abgezogen werden, dass jede ihrer Seiten um etwa 20 % beschnitten wird. Dessen wird Hockney gewahr, als er sich ein eigenes Entwicklungsstudio einrichtet, um selbst Abzüge produzieren und einige *photographic collages* in einer kleinen Auflage auf den Markt bringen zu können (vgl. Hockney 1984 : 36).
- 30 Diese unterschiedlichen Vorgehensweisen lassen sich anhand der Fotokopplungen **Sitting in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto, Feb. 1983** und **Walking In The Zen Garden, Ryoanji Temple, Kyoto 1983** gut nachvollziehen. Ich komme unter anderem in Kapitel 2.2.3 darauf zurück.
- 31 »Als mein Polaroid-Collagen letztes Jahr in England ausgestellt wurden, hat mir ein Kritiker vorgeworfen, ich würde den Kubismus total mißverstehen. [...] Aber ich bin mir absolut sicher, dass

Die Collage der von verschiedenen, ungefähr in einem Halbkreis um das Objekt liegenden Standpunkten aus aufgenommenen Fotos verkehrt die perspektivische Ansicht der abgebildeten Gegenstände. Das ist es, was Hockney *reverse perspective* nennt; manchmal wird auch *inversive perspective* verwendet. Sie erlaubt im Bild eine gleichzeitige Betrachtung dessen, was wir als Betrachter der Gegenstände in der Wirklichkeit sonst nur im Nacheinander der Bewegung erfahren können. Ein Beispiel für ein solches Bild ist **Chair, Jardin du Luxembourg, Paris, 10th August, 1985**, das einen aus mehreren Aufnahmen zusammengesetzten Stuhl so zeigt, als würden wir simultan von unterschiedlichen Standpunkten aus auf ihn blicken.

ZWISCHEN BILD UND BILDERN

Die Fotokopplungen beider Werkreihen fassen verschiedene Momente der Darstellung von Figuren und Räumen in einem Bild und erlauben so ein Spiel mit räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen. Bewegungen werden in Körperfragmente und Raumsegmente überführt – sowohl die Bewegung der Kamera als auch der Personen und/oder Gegenstände im Bild³² –, die dergestalt montiert werden, dass aus Einzelteilen und Bildganzem in ihren Wechselbeziehungen ein Bild entsteht, das über seine physischen Grenzen sowie über die Grenzen des Dargestellten hinausweist. Aufeinanderfolgende Momente sind in Form arretierter Bewegungsausschnitte festgehalten. Die monoperspektivische Darstellung wird aufgebrochen, das Bildganze wie auch die in ihm abgebildeten Körper und Räume werden fragmentiert. Durch die Auswahl der Ausschnitte und die Anordnung der Fotografien erlauben und erfordern diese Bilder eine Betrachtung, die sich von der einer einzelnen Fotografie oder eines traditionellen Tafelbildes ebenso unterscheidet wie von der sequenziellen Betrachtung einer Bilderzählung oder von Bewegtbildmedien. Das statische Bild wirkt über seine materiellen Grenzen hinaus und lässt den Eindruck eines räumlichen und zeitlichen Sehens und Erlebens entstehen,³³ das spürbar zwischen simultan und sukzessiv oszilliert. Der transitorische Moment wird in der Zersplitterung gleichermaßen eingefangen und aufgehoben, an seine Stelle tritt eine dauernde Gegenwart aus fixierten Facetten, die in der Schwebelage gehalten werden. Hockneys Fotokopplungen sind Bilder zwischen Stillstand und Bewegung, sie hinterfragen unsere Sehgewohnheiten ebenso wie unsere Bildwahrnehmung.

ich den Kubismus nicht fehlinterpretiere.« (Hockney 1984 : 17) – Hockneys Werke werden mit dem Kubismus (vgl. Hockney 1993 : 89 und 102, vgl. Hockney 1998 : 42 ff.) ebenso wie mit dem Futurismus (vgl. Hockney 1984 : 32, vgl. Hockney 1988 : 57 und 85 f., vgl. Hockney 1998 : 39 und 33–40) und sogar mit der Phasenfotografie (vgl. Hockney 1984 : 11 [Muybridge], vgl. Hockney 1993 : 39 [Marey]) und dem Simultanbild (vgl. Hockney 1984 : 34) in Verbindung gebracht (vgl. Kapitel 4.1.1, 4.1.4 und 4.1.5).

32 Hier ist je nach Bild zu differenzieren (vgl. Kapitel 2).

33 Mit diesem Phänomen sind die Begriffe des ›Bewegungsbildes‹ und des ›Zeitbildes‹ verbunden, auf die ich in Kapitel 5 zurückkomme (vgl. Deleuze 1997a und 1997b, vgl. Paech, in: Honold/Simon 2012 : 163 f.).

1.1.1 Text am Bild. Warum *Joiners*?³⁴

David Hockney nennt seine Fotozusammenstellungen *joiner photographs* oder kurz *joiners*.³⁵ Der Begriff *photograph*, Fotografie, verweist darauf, mit welcher Technik die Bilder hergestellt werden. Was für eine Kamera verwendet wird, ist ausschlaggebend für das Resultat, bei Polaroid- wie bei Kleinbildfotografie sind die technischen Spezifikationen des jeweiligen Apparates im Zusammenspiel mit handelsüblichen Entwicklungsprozessen maßgeblich für das Material, aus dem Hockney seine Bilder zusammensetzt. Warum aber nennt er diese *joiners*? Auch wenn *composite pictures*³⁶ ihm zu allgemein gewesen sein mag, hätte Hockney doch ebenso gut *composite photographs* zu seinen Arbeiten sagen können. Und er tut dies an der einen oder anderen Stelle auch, da er die Begriffe nicht einheitlich und konsequent verwendet. Doch meist kombiniert er einen Teil des zusammengesetzten Begriffs mit einem weiteren Wort und benennt damit je eine seiner fotografischen Werkreihen.

Den Kompositbegriff greift David Hockney auf, wenn er von der Werkreihe der Polaroidbilder als *composite polaroids* spricht. Die Benennung weist auf das verwendete Material und die eingesetzte Technik hin, die Polaroidfotografie, sowie darauf, dass eine Arbeit aus mehreren Einzelbildern zusammengefügt ist. Das Moment des Zusammensetzens wird nicht nur durch den Titel betont, sondern tritt auch dadurch in den Vordergrund, wie die Bilder zusammengestellt sind. Sie sind an zwei Seiten überlappend montiert, sodass sich ein gleichmäßiges weißes Raster aus Bildrändern über das Bildganze zieht. Es dominiert diese Werkreihe der *joiners* und gibt ihr eine formal einheitliche Struktur, auch wenn es keinen expliziten Eingang in die Benennung findet.

Die Kleinbilddaufnahmen bezeichnet Hockney als *photographic collages* und nimmt hier die Art der Zusammenführung des Materials und damit den Begriff der Collage³⁷ in den Fokus. Er entspricht zunächst ganz pragmatisch dem, was wir sehen, denn es handelt es sich um Fotografien, die auf einer Grundfläche, meist Karton, zusammengestellt und aufgeklebt sind. Eine Collage wirkt auf die Betrachter als *ein* Werk, bei dem die einzelnen Segmente, aus denen es zusammengesetzt ist, identifizierbar bleiben und gemeinsam zum Bildsujet³⁸ beitragen.

34 Zur Frage, wie Werk und Titel zusammenhängen, vgl. Genette, Gérard, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993, vgl. ders., *Paratexte*, Frankfurt a. M. 2001, vgl. Vogt 2016.

35 Ich beziehe mich hier auf den in der Literatur am häufigsten verwendeten Begriff *joiner* (vgl. Kapitel 1.1 : 17, Fn. 5).

36 *Composite*, im Deutschen Kompositum, von lat. *componere*, zusammensetzen, und *picture*, das sich im deutschen am ehesten mit ›materielles Bild‹ übersetzen lässt.

37 Collage, von frz. *coller*, leimen, kleben und *colle*, Leim, wiederum vom griech. *kólla* abstammend. In Kapitel 3 setze ich mich mit den Begriffen Collage und Montage auseinander und untersuche, inwiefern sie sich auf die *joiners* anwenden lassen.

38 ›Bildsujet‹ meint das Repräsentierte, das »intendierte Objekt«, vgl. Bonnemann, Jens, »Das bildphilosophische Stichwort 14. Bildbewusstsein«, in: *IMAGE*, Ausgabe 25, 01/2017, <http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/pdf/IMAGE%2025.pdf> [09.04.2020].

(Das trifft allerdings auf alle *joiners* zu, Polaroids wie Kleinbildfotografien.) Die *photographic collages* lassen sich als Sonderform der Fotocollage bezeichnen (vgl. Kapitel 3.1.1), die zwar grundsätzliche Eigenschaften einer Collage zitiert – das ›Geklebtsein‹ und die Zusammenstellung von Einzelteilen zu etwas, dem trotz ihrer Eigenständigkeit ein übergeordneter Sinn zugeschrieben wird – jedoch unter anderen Rahmenbedingungen operiert, da das Material innerhalb des Kontextes, für den es gedacht ist, entsteht, nicht an anderer Stelle entnommen wird³⁹ und außerdem materiell wie formal gleichförmig ist.

Inhaltliche Hinweise auf Bildmotive oder Intentionen des Bildurhebers geben beide Reihentitel nicht, weder *composite polaroids* noch *photographic collages*, sondern weisen auf die verwendeten Medien sowie die Art des Umgangs mit ihnen hin. Wie – das zumindest hätte ich mich an Hockneys Stelle gefragt – lassen sich nun diese beiden vom Material (Polaroid und Kleinbild) und formal (strenges Raster und zunehmendes Aufbrechen aller rechteckigen Formen) sehr verschiedenen Reihen, die aber dennoch in einen größeren Untersuchungs- und Werkzusammenhang gehören, zusammenfassend bezeichnen? Auswahl und Zusammenstellung des Aufgenommenen spielen sowohl während des Fotografierens als auch in der Kompilation der Bilder die maßgebliche Rolle für den jeweiligen *joiner*. Bei aller Wichtigkeit des Einzelbildes und dessen, worauf es verweist: Von Belang ist am Ende das Bild, das aufgrund der Handlungen des Künstlers als ›Werk‹ entsteht, die Einzelbilder in ein Zusammenspiel bringt und den Betrachter in dieses Spiel einzubeziehen trachtet. *To join* bedeutet ›beitreten, verbinden, sich anschließen, sich beteiligen‹, und bringt derart das Zusammenspiel der Einzelteile zum Ausdruck, die nur gemeinsam zu einem Werk werden. Ich gehe so weit, in der Bezeichnung eine Aufforderung des Bildautors an die Betrachter zu sehen, sich als aktive Beteiligte zu verstehen und die Handlungsanweisungen⁴⁰ der Bilder nachzuvollziehen. Die Zielrichtung des englische Substantivs ist eine andere, aber nicht weniger treffend: *Joiner* bezeichnet einen Tischler oder Schreiner. Hier rückt die Betonung des Handwerkes in den Vordergrund. Das könnte Hockney entgegen gekommen sein, der immer wieder betont, dass er als Maler und wie ein Maler mit dem fotografischen Material umgehe und so die Betonung von den technischen Voraussetzungen der Bilder in den Bereich des Herstellungsprozesses verschiebt, wo die Entscheidungen und die Handarbeit des Künstlers die maßgebliche Rolle spielen. Hockney baut seine *joiners*, er komponiert aus den einzelnen Fotografien die Bilder, wie ich in Kapitel 2.1.2 anhand des Porträts von Patrick Procktor zeige.

39 Auch wenn Collagen in der Regel den Eindruck erwecken, mit Fundstücken zu arbeiten, ist das keineswegs immer der Fall, John Heartfield beispielsweise hat mit eigens für diesen Zweck hergestellten Fotos gearbeitet.

40 Den von mir angenommenen Appellcharakter der *joiners* erläuterte ich in Kapitel 4.2.1, ausgehend von Frank Büttners Text »Perspektive als rhetorische Form«. Weiter vgl. hierzu Sachs-Hombach (›Bildakttheorie«, 2011) und Bredekamp (*Theorie des Bildakts*, 2012); beide Autoren legen dar, dass Bilder eine Nähe zur Sprache aufweisen und zur Kommunikation verwendet werden.

Die Welt, die wir in Hockneys Bildern sehen, zeigt sich in der Form von Ausschnitten der Realität, sie zeigt sie als Wirklichkeit des Künstlers, der sie auf die ihm angemessen scheinende Weise zusammenstellt und uns zur Rezeption anbietet.

1.1.2 What you read is what you see

Enger mit dem einzelnen *joiner* verbunden als der Oberbegriff oder der jeweilige Reihentitel ist der Titel des einzelnen Bildes. Wir nehmen heute an, dass ein Titel den tatsächlichen oder intendierten Bildinhalt in sprachlicher Form wiedergibt. Viele historische Werke haben allerdings ihre Bezeichnungen erst im 19. Jahrhundert erhalten, einige haben sich im Laufe der Rezeption und des Umgangs mit dem Bild geändert.⁴¹ Nicht eher als in der Moderne wird die Bildbezeichnung zu einem Bildtitel und wichtig dafür, wie ein Bild gesehen und verstanden wird. Der Titel eines Bildes wird in dessen Rezeption integriert und kann dessen Wahrnehmung beeinflussen, bis zu dem Punkt, an dem er integraler Bestandteil des Kunstwerkes wird und Bild und Titel nur noch im Zusammenspiel die vom Künstler intendierte Bedeutung aufrufen können.⁴² Bildtitel werden heutzutage von den Bildurhebern vergeben, sie werden als Paratexte⁴³ und zum Bild zugehörig aufgefasst und sind Teil von Selbstermächtigungsstrategien: Der Künstler definiert sein Werk, indem er eine Vorgabe macht, wie oder von welchem Standpunkt aus es betrachtet werden sollte. Vogt schreibt hierzu, die Titelgebung würde die »[...] Vollendung des Werks besiegeln und erfolgt zumeist am Übergang zwischen privater und öffentlicher Rezeption« (Vogt 2016 : 83).

Die Titel von David Hockneys *joiner photographs* sind fast ausschließlich beschreibend,⁴⁴ nur selten geht ihr Informationsgehalt über konkrete Personen- und Orts-

41 Vgl. hierzu die aktuelle Debatte um die Umbenennung von Bildern, deren Titel als diskriminierend empfunden werden könnten: <http://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/651271/rassistische-bildtitel-kontroverse-um-meisterwerke#gallery&0&2&651271> [31.01.2017]. – Eine Ausnahme scheinen Drucke gewesen zu sein (vgl. Büttner, Frank, »Das Bild und seine Paratexte. Bemerkungen zur Entwicklung der Bildbeschriftung in der Druckgrafik der Frühen Neuzeit«, in: Ammon, Frieder von/Vögel, Herfried (Hg.), *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2008 : 99–132).

42 Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3781> und <http://www.verlagdrkovac.de/978-3-8300-8663-5.htm> [25.01.2017].

43 Vgl. Genette 1998. Im Sinne Genettes sind die konkreten Bildtitel bei Hockney Peritexte, Texte, die materiell mit dem Basismaterial, den Bildern, verbunden sind und die Intention des Autors stützen. Der zusammenfassende Oberbegriff *joiners* ließe sich unter die Kategorie des Epitextes fassen, die sich auf örtlich vom Bezeichneten getrennte Äußerungen bezieht, wie sie sich beispielsweise in Katalogen und anderen Publikationen finden.

44 John Welchmann (*Invisible Colors. A Visual History of Titles*, Hong Kong 1997 : 8) nennt solche Titel denotative Titel, »deren Worte in direktem, unkompliziertem Verhältnis zum Repräsentierten stehen«, bei Genette (1998 : 90) findet sich der Begriff des thematischen (= inhaltlichen) Titels.

bezeichnungen hinaus.⁴⁵ Ihre Syntax ist mehr oder weniger einheitlich, Personen und/oder Ort sowie Aufnahmedatum werden in ihnen festgehalten. Hockney verfährt mit seinen Bildtiteln auf immer ähnliche Weise, dabei ist unerheblich in welchem Medium er arbeitet.⁴⁶ Damit haben die Titel dokumentierenden Charakter, sie korrespondieren mit dem jeweiligen Bildgegenstand und bestätigen das zu Sehende sprachlich, das Verhältnis von Titel und Bildinhalt lässt sich als redundant bezeichnen. Die deskriptiven Titel haben etwas Handfestes, Bodenständiges, das sich auch im Bild des Handwerkers (*joiner*) finden lässt und die Nähe der Bilder zu Versuchsanordnungen bestätigt (deutlich erkennbar beispielsweise bei den Canyon-Bildern, siehe Kapitel 2.2.2). Die Titel helfen uns, das zu Sehende zu identifizieren und machen gleichermaßen Rezeptionsvorgaben, sie sind ein »schriftliche Zusammenfassung des Sichtbaren« (Vogt 2016 : 84). Diese Art der Titelvergabe vereinfacht außerdem eine Zuordnung von Titel und Bild.⁴⁷

Bei den *joiners* stehen die Titelangaben mit Ort und Datum oft mit der Signatur zusammen und fast immer in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Bild, entweder indem sie handschriftlich auf den Rand der Fotografien (bei den Polaroids) oder auf das Trägermedium (bei den aufgeklebten Kleinbildfotografien) geschrieben werden. Damit halten sie den Blick der Betrachter auf der faktischen Bildoberfläche, machen diese wahrnehmbar und reduzieren so die Illusion einer Raamtiefe.⁴⁸ Sie finden sich auf den Randflächen, die als Teil des Bildes wahrgenommen werden und doch außerhalb desselben liegen. Die Handschrift authentifiziert die Informationen, sie verbindet Titel und Signatur und verweist darauf, dass der Autor der Titel und der Bilder ein- und derselbe ist. Hockneys Titel sind im Sinne Vogts »Text am Bild«, der Titel ist Teil des Bildes, er ist in einem anderen Medium auf demselben Trägermaterial aufgebracht, ihm werden andere Funktionen zugewiesen, als dem Bild selbst. Diese sind verwandt mit denen des Bilder-

45 Bei Roland Barthes (2015 : 93–111) finden sich folgende Unterscheidungen in Hinblick auf die Funktion von Bildunterschriften: *Ancrage*: Der Verbaltext hat die Aufgabe, die visuellen Zeichen in ihrer Bedeutung festzuschreiben – das ist bei den *joiners* in der Regel der Fall. *Relais*: Verbalanteil und Bild ergänzen einander, so bei den in der folgenden Fußnote (Fn. 46) genannten Bildern. *Suture*: Der Text zielt darauf, eine Brücke zwischen zwei getrennten Bildern herzustellen (vgl. Schüwer 2008 : 456).

46 In wenigen Fällen verlassen die Titel den Bereich des Inhaltlichen und enthalten Hinweise auf Referenzen oder Interpretationsansätze, als Beispiele lassen sich anführen: **Picture Emphasizing Stillness** (1962), **Kerby (After Hogarth) Useful Knowledge** (1975), **You make the picture, Zion Canyon Utah, Oct. 1982**, **Perspective Should be Reversed** (2014).

47 Exemplarisch zeigt sich dies an **Grand Canyon with my shadow, Arizona, October 1982**, die Collage unterscheidet sich von den anderen Collagen des Grand Canyon durch den Schattenwurf Hockneys.

48 »Wo diese Schrift [Druckschrift in den kubistischen Collagen, jw] erscheint, hält sie den Blick auf der faktischen Bildfläche fest, so wie es auch die Signatur des Künstlers tun würde. Allein durch den Kontrast – denn wo die tatsächliche Bildfläche nicht explizit geltend gemacht wird, scheint sie implizit negiert – wird alles andere zumindest in eine Erinnerung an plastische oder räumliche Tiefe zurückgedrängt.« (Greenberg 1997 : 293f.)

rahmens (vgl. Vogt 2016 : 74), der Bildinhalt und Umgebung gleichermaßen verbindet und trennt, ebenso wie der Bildtitel es tut.⁴⁹ Beide stellen einen Bezug zum Außen her, sie sind Teil des Bildes und auch wieder nicht; sie grenzen den Bildinhalt von der Umgebung ab und machen so eine »ikonische Differenz« (Boehm) erst möglich.⁵⁰ Der Titel tritt bei Hockney, auch durch den Ort seiner Anbringung, an die Stelle des Rahmens, der bei den *joiners* wegfällt oder auf den Bildgrund reduziert wird, oder vielmehr: Er doppelt die Rahmung, die durch den Rand der Polaroids oder den Karton des Hintergrundes gegeben ist.

Die Bildtitel der *joiner photographs* machen gewisse Betrachtungsvorgaben und antizipieren Bildinhalte. Oft helfen sie, das zu Sehende zu identifizieren und liefern über Personen- und Ortsnamen Detailinformationen. Unabhängig davon, ob wir die *joiners* entlang ihrer Titel »lesen« oder diese aufgrund der Größe der Bildensembles und der Oszillation zwischen Einzelbildern und Bildganzem erst hinzutreten, wenn wir uns den Bildern nähern, nachdem wir bereits das erste Mal versucht haben, das Bildganzes in den Blick zu nehmen – die Titel helfen uns, den Bildinhalt zu ordnen und zu strukturieren.

Die *joiners* fallen weder durch inhaltlich oder sprachlich exaltierte Bildtitel auf noch dadurch, wo sich diese befinden. Doch gerade die schlichten Titel nehmen die Betrachter an die Hand, weisen sie in das ein, was auf dem Bild zu sehen ist und erleichtern möglicherweise ein Erkennen trotz der fragmentierten Zurschau-stellung des Bildganzes. Sie scheinen zu sagen: »Auf diesem Bild ist etwas Alltägliches zu sehen, ein Freund, der Zeitung liest; der Grand Canyon, wie er auf tausenden von Postkarten zu sehen ist.« Das, worum es geht, sind nicht die Motive der *joiner photographs*, sondern es geht darum, wie diese ins Bild gesetzt werden und welche Haltung die Betrachter einnehmen und welche Anstrengungen sie unternehmen müssen, um *sehen* zu können. Die Titel der Bilder bieten bei aller inhaltlichen Zurückhaltung Hilfestellungen für die Wahrnehmung und Interpretation, sie bilden ein Gelenk nicht nur zwischen Bild und gewesener beziehungsweise umgebender Wirklichkeit, sondern auch zwischen Bildautor, Bild und Betrachtern.

49 Die Beziehung von Bild und Rahmen ist ähnlich verschränkt wie diejenige von Bild und Titel; Rahmen wie Titel fassen das Bild, umgeben es und richten derart die Betrachtung zu. Stoichita formuliert es so: »Para/ergon (praeter/opus) ist das, was zum Werk hinzukommt und sich ihm zugleich entgegenstellt.« (Stoichita 1998 : 39) Er bezieht sich hierbei auf die Definition Jaques Derridas: »Ein *paraergon* steht gegen das, steht neben dem *ergon* und kommt zu ihm hinzu, zur getanen Arbeit, zum Faktum, zum Werk, aber es bleibt nicht abseits; vielmehr berührt und kooperiert es, von einem gewissen Außen her, innerhalb der Operation. Weder einfach draußen, noch einfach drinnen. Wie eine Nebensache, die man am Rande gelten lassen muß, an Bord nehmen muß. [J. Derrida, *La Verité en peinture*, Paris 1978, S. 63].« (ebd., Fn. 22)

50 Zur ikonischen Differenz vgl. Boehm 1987 : 10, vgl. Boehm 2011 : 173f., vgl. Kapitel 3.4.1.

1.2 Einbettung der *Joiners* in Hockneys Werk

I also pointed out that as an artist I saw all my work—theatre, photography, faxes, etc.—as one. And that I used whatever technique I thought the best for a situation, as each was a means to an end, regardless of market requirements, which do not influence me. (Hockney 1993 : 199)

David Hockney hat seit den frühen 1960er Jahren fotografiert und schnell zu der Form der aus mehreren Einzelaufnahmen zusammengesetzten Kompositbilder gefunden, auch wenn seine Fotokopplungen zunächst nur aus wenigen Fotografien, zwei bis fünf Stück, bestanden. Auch nach dem von mir untersuchten Zeitraum fotografiert Hockney weiter. Entsprechend hat ihn die Fotografie vor den *joiner photographs* begleitet und begleitet seine Arbeit auch weiterhin, ob als Einzelaufnahme oder zusammengesetztes Bild. Die verschiedenen Anknüpfungspunkte zwischen Kompositfotografien und Hockneys zeichnerischen und male- rischen Arbeiten zeigen deutlich, dass die Fotozusammenstellungen als ein Bereich seines Gesamtwerkes zu verstehen und von diesem nicht zu entkoppeln sind. Daher lohnt es sich, einen Blick auf die zeitliche Abfolge der genutzten Medien und auf ihre Verflechtungen zu werfen.

Ein grundlegendes Interesse Hockneys liegt darin, inwiefern und wie Raum (*space*) und zeitliche Vorgänge in den unterschiedlichen Medien repräsentiert werden können (vgl. u. a. Hockney 1993). Er führt aus:

I mean, they're all [alle seine Arbeiten, jw] tending toward the same set of issues—the clear depiction of space in time, the widening of perspective, and so forth—just in different media is all. And they all influence each other. [...] I'm not so much interested in the mere objects I'm creating as in where they're taking me, and all the work in all the different media is part of that inquiry and part of that search. (Hockney 1988 : 83)

Die Auseinandersetzung mit Raum, Zeit und Perspektive und die Suche nach Darstellungsmöglichkeiten schlägt sich in allen seinen Arbeiten nieder, in Fotografien und Bühnenausstattungen, Zeichnungen und Gemälden.

Hockney kennt keinerlei Berührungsängste, wenn es um technische Experimente und künstlerische Verfahren jedweder Art geht. Er beharrt nicht auf dem auratischen Status des einzigartigen Kunstwerkes, sondern agiert als »Pop-Künstler«,⁵¹

51 Als solcher wird er oft tituliert. Hockney selbst verweigert sich dieser Bezeichnung (Melia 1995 : 26), wie er auch sonst versucht, sich Kategorisierungen zu entziehen. Gleichwohl trägt sein Verhalten in den 1960er Jahren dazu bei, dass er *pop* ist, populär, der *golden boy* der britischen Malerei. – Es finden sich auffallende Parallelen zwischen Hockney und dem etwas älteren Richard Hamilton, der ebenso der Pop Art zugerechnet wird (und zeitweilig als deren

in dem Sinn, dass er Kunst für eine breite Masse an Menschen schafft – durch seine Themenwahl und dadurch, dass er populäre Quellen nutzt, wenn er z. B. am Anfang seiner Karriere Zitate aus Popsongs und Bilder aus (homoerotischen) Magazinen heranzieht, um seine Gemälde zu schaffen, sowie durch seine Zustimmung dazu, dass seine Bilder in Form von Postern als bezahlbare Reproduktionen verbreitet werden. Weiterhin zieht er keine Grenze zwischen bildender und angewandter Kunst, wenn er beispielsweise Opern ausstattet und Plakate entwirft. Hockney stellt überdies Bilder in druckgrafischen Techniken wie der Radierung her, die keine Unikate sind oder sein können, und Bilder, die erst in der Reproduktion respektive durch die Reproduktion überhaupt ausformuliert werden, wie die Arbeiten mit dem Farblaserkopierer und dem Faxgerät.⁵² Diese sind auch als Teile eines Spiels mit künstlerischem Original und Vervielfältigung zu verstehen, das die Üblichkeiten des Kunstmarktes hinterfragt. So schickt Hockney Faxe mit Zeichnungen 1988 unter anderem an Freunde:

Hockney was thrilled to have found such a direct way of communicating with his friends through his art, and of democratizing further the dissemination of his work through channels that were by definition uncommercial, since the image received at the other end had no financial value and could be preserved only by being photocopied. (Livingstone 1996 : 247)

Das Verfahren ist auf mehreren Ebenen subversiv: Nicht nur geht Hockney freigiebig mit seinen Zeichnungen um, die sich als Fax dem Status des Originals knapp entziehen, sondern er spielt auch mit ihrer ephemeren Erscheinung, denn damals wurden Faxe auf Thermopapier ausgegeben und verblassten garantiert. Damit entzieht sich diese Produktion dem Kunstmarkt in zweifacher Weise: indem die Kunst frei verteilt wird und indem ihre Produktion ins Zentrum des Geschehens gestellt wird und sich mehr oder weniger selbst zu genügen scheint.⁵³

›Erfinder‹ galt). Hamilton beginnt mit einer Auseinandersetzung mit Kubismus und Futurismus und folgt der Theorie, dass der ›zentralperspektivisch fixierte Augapfel‹ nicht der menschlichen Wahrnehmung entspricht. Ebenso wie Hockney verwendet er diverse Materialien und unterschiedlichen Medien, seine Arbeitsbereiche umfassen Kunst ebenso wie Design, Werbung, Lehre und Ausstellungstätigkeiten. Für eine erste Einordnung Hockneys in popkulturelle Zusammenhänge, sein Verhältnis zum Abstrakten Expressionismus und zu Richard Hamilton vgl. Schuhmacher (2003) und vor allem Kim (2009).

52 So kauft Hockney 1986 eines der ersten auf den Markt erhältlichen Farbfotokopiergeräte, um damit zu experimentieren und Bilder herzustellen. 1988 erstet er ein Faxgerät und faxt 1989 und 1990 eine gesamte Ausstellung an den jeweiligen Ausstellungsort (*São Paolo Biennale*, Okt. – Dez. 1989 und *Centro Cultural de Arte Contemporaneo*, Mexico D. F., Okt. 1990 – Jan. 1991). Bereits 1991 entstehen erste Bilder in einem Zeichenprogramm am Computer. Hockney verwendet ab 2008 ein iPhone und seit 2010 ein iPad zum Zeichnen. Er ist meines Wissens der erste namhafte Künstler, dessen iPhone- und iPad-Zeichnungen in renommierten Ausstellungshäusern gezeigt werden.

53 Entsprechend verfährt Hockney mit seinen iPhone- und iPad-Zeichnungen: Er versendet sie nach ihrer Fertigstellung an Freunde als Geschenke, ohne sich weiter Gedanken über ihren Status zu

Generell entspricht Hockneys Verhältnis zum Produktionsprozess einem modernen, industrialisierten beziehungsweise postmodernen Vorgehen. Er arbeitet mit Assistenten ebenso zusammen wie mit Druckern, sein Team ermöglicht ihm das Arbeiten oft überhaupt erst.⁵⁴ Er lässt arbeitsteilige Produktionsprozesse zu – wobei er als Autor aber immer die impulsgebende, entscheidende und signierende Instanz bleibt. Wie Werke der *Minimal Art*⁵⁵ hinterfragen Hockneys Werke – gerade zu Beginn seines Schaffens, in den ersten Jahren in Amerika – den Status von Bildern. Sie weisen darauf hin, dass sie genau das sind, was sie sind: Nicht Darstellungen von Realität, sondern eben Bilder; etwas, das seine eigene Wirklichkeit besitzt (vgl. Kapitel 3.2.1). Und wie die Künstler der *Minimal Art* nimmt Hockney sich als Autor seiner Kunstwerke zurück, in Abgrenzung zu diesen allerdings nur partiell. Die Fertigungsmethode seiner Arbeiten mag arbeitsteilig und temporär seiner Kontrolle entzogen sein, wenn er seine Kleinbildabzüge durch kommerzielle Labors entwickeln oder Auflagen seiner *photographic collages* herstellen lässt, Faxe versendet, die andernorts zu Bildern montiert werden, und mit dem Farblaserdrucker ein technisches Gerät die Ergebnisse seiner Produktion zumindest teilweise beeinflussen lässt. Nie jedoch gibt er die Kontrolle ganz ab, nie gibt er alle Fäden aus der Hand. Immer bleibt er als Autor präsent, ob im Strich der Zeichnung, darin, wie die Bilder zusammengestellt werden oder als Kontrollinstanz, wenn es um Bildausschnitte, Farben und Montage der Auflagen seiner Kleinbildfotografien geht.

Ab Mitte der 1970er Jahre versucht Hockney zunächst in seinen Gemälden, eine naturalistische Darstellungsweise hinter sich zu lassen.⁵⁶ Er fühlt sich eingengt

machen (vgl. u. a. »iPhone Finger-painter David Hockney in Studio Q«, <https://www.youtube.com/watch?v=bHH1oz3DFNs> [11.01.2017]).

- 54 Hockney führt nicht alle Umsetzungen vollständig selbst aus. Er teilt Produktionsprozesse auf, indem er bestimmte Arbeiten an Assistenten delegiert. Er nutzt vorhandene Strukturen wie Benny's Foto-Schnelldienst (vgl. Kapitel 1.1 : 25, Fn. 28) und bezieht neue Technologien frühzeitig in seine Arbeit ein.
- 55 Der Rezeptionsrahmen dessen, was als Kunst begriffen wird, ist durch die *Minimal Art* erweitert worden; nicht zuletzt durch die Formate, in denen seitdem Kunst publiziert wird, wie in Zeitschriften und Künstlerbüchern. Auch diese Distributionserweiterungen greift Hockney auf, wenn er ebendiese Medien bespielt (z. B. indem er 1985 die *Vogue* mit seinen Fotografien gestaltet), und darüber hinaus neue Medien in den Reigen der Distribution holt, beispielsweise indem er seine iPhone-Zeichnungen privat an Freunde versendet, aber auch in Galerien ausstellt. Auch auf der textlichen Ebene findet diese Erweiterung statt, wenn Hockney Künstlerbücher veröffentlicht, seine Interview-Biografien und das *Geheime Wissen (Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, New York: 2001). »... die traditionellen Grenzen zwischen Werk und Text, zwischen Ausstellung und Katalog, zwischen Präsentation und Dokumentation wurden verschoben.« (Bippus 2003 : 114) Hockney ist sich bewusst, dass die meisten Menschen seine Werke über Reproduktionen erfahren (vgl. Hockney 1993 : 9 f.) und greift daher diese Verfahren von vornherein als Vervielfältigungen auf.
- 56 »By around 1978 I felt increasingly constrained by and impatient with the limitations and wider adverse implications of naturalistic representation in art.« (Hockney 1993 : 8, vgl. Hockney 1993 : 31 f. und : 47–53) Anzumerken ist, dass Hockney einer gegenständlichen Darstellungsweise verhaftet ist und bleibt; nur wenige Bilder aus seiner Studienzeit Anfang der 1960er

und ist unzufrieden mit seiner Art, Bilder zu gestalten, die ihm konventionell erscheint und die er unter anderem als zusammenhängend mit einer perspektivischen Wiedergabe begreift. Einige Möglichkeiten, Regeln der Perspektive zu unterlaufen, erprobt Hockney bereits 1975 in dem Bild **Kerby (After Hogarth) Useful Knowledge**, das nach William Hogarths **The Importance of Knowing Perspective** von 1753 entsteht.⁵⁷ Im Gegensatz zu Hogarth, der laut Bildunterschrift zeigen wollte, welche garstigen Irrtümer entstehen können, wenn perspektivische Gesetze missachtet werden, faszinieren Hockney ebendiese Irrtümer und wie sie Blickkonventionen unterlaufen: »... *and I thought I also saw that they created space just as well, if not better, than the correct perspective he was praising.*« (Hockney 1993 : 30f.) Die perspektivischen und optischen Irrtümer sind in der Lage, einen ›anderen‹ Raum entstehen zu lassen. Einen weiteren Ansatz für diesen andersartigen Umgang mit Raum im Bild sieht Hockney in Picassos kubistischen und nachkubistischen Gemälden. Zur Verdeutlichung vergleicht er die Arbeitsweisen von Francis Bacon (1909–1992) und Pablo Picasso (1881–1973) miteinander. Bacon setzt, laut Hockney, seine verzerrten, verschobenen Figuren in konventionelle Räume, Picasso hingegen behandelt Raum und Figuren ähnlich und verzerrt beide. Dies führe dazu, dass die Figuren bei Bacon verstörend wirkten – Figuren und Raum arbeiten gegeneinander –, während bei Picasso Raum und Figur gemeinsam den Eindruck eines sich bewegenden, bewegten Raumes und eine neue Vorstellung dessen, was ›wirklich‹ zu nennen sein könnte, entwickeln würden (vgl. Hockney 1993 : 164).⁵⁸

It is moving the space about that deeply interests me, and how to do it, and I have a feeling there is a way you can do it now, starting from Picasso's achievement but pushing it further so that eventually it doesn't look like

Jahre zeigen eine Annäherung an den abstrakten Expressionismus. Sie scheinen zum Ziel zu haben, die Spaltung von Abstraktion und Figuration aufzuheben (vgl. Melia, in: Melia 1995 : 5). Darstellungen zwischen Repräsentation und Formalismus ziehen sich wie ein roter Faden durch Hockneys Arbeiten und finden sich deutlich in Bildern wie **A Lawn Sprinkler**, 1967, oder **A Bigger Splash** aus demselben Jahr (vgl. ebd. : 6). Die Suche nach dem ›Stil‹ begründet Hockneys Auseinandersetzung mit Fragen der Darstellung und führt zu Aneignungen und Zitaten aus unterschiedlichen Bereichen und Stilen, sichtbar z. B. in **A Grand Procession of Dignities in the Semi-Egyptian Style**, 1961, und **The First Marriage (A Marriage of Styles)**, 1962. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten Bilder, die mit der Flächigkeit der Leinwand und der Darstellung von Bewegung auf dem statischen Bildträger spielen. Exemplarisch führt dies **Picture Emphasizing Stillness** von 1962 vor: Das Bild zeigt zwei Männer, auf die ein Leopard zuspringt. Zwischen Tier und Figuren läuft ein Schriftzug durch das Bild, der beide voneinander trennt: *They are perfectly safe. This is a still.* (vgl. Melia 1995 : 32f., Plate I, vgl. Livingstone 1981 : 45f., vgl. Kapitel 5.2.1 : 189).

- 57 Im Zuge der Bühnenbild- und Kostümgestaltung für die Oper *The Rake's Progress* hat Hockney zu Hogarth recherchiert. So ist dieses Bild direkt aus seiner Arbeit für die Oper hervorgegangen. Ähnliche Synergien treten später häufiger auf: »*Later on I was to do more and more paintings which derived from my work in the theatre, but from ›The Rake's Progress‹, Kerby was the only one.*« (Hockney 1993 : 29f.)
- 58 Ergänzend bleibt zu sagen, dass Bacon – der Hockney zeitlebens als größten Rivalen begriff – von Hockney durchaus wertgeschätzt wurde. Ihr grundsätzliches Nachdenken über die Möglichkeiten von Bildern fokussiert auf ähnliche Ideen.

Picasso, but will look incredibly real. What I want to do, in short, is to make a new kind of illusion. (ebd.)⁵⁹

Auch wenn Hockney also eine Vorstellung davon hat, was er zu überwinden sucht und wo er hin will, führen seine Bemühungen, konventionell und naturalistisch dargestellten Raum hinter sich zu lassen, zunächst nicht zu zufriedenstellenden Ergebnissen. So bleibt das Bild **Santa Monica Blvd.** (1979) unvollendet, das die Idee einer Autofahrt entlang des Boulevards transportieren soll und das Hockney als Beginn einer neuen Phase beschreibt (vgl. Hockney 1993 : 50). Dieses Bild wirkt ihm zu statisch, es setzt die Augen nicht in Bewegung (ebd. : 52). Seine Vorstellungen umzusetzen gelingt ihm erst in den folgenden Versuchen, **Mulholland Drive: The Road to the Studio** (1980) und **Nichols Canyon** (1980) (vgl. ebd. : 66 ff.). Diese Bilder lassen sich als Fahrten durch die Landschaft Kaliforniens lesen, sie folgen den topologischen Gegebenheiten aus der Bewegung heraus, ohne dass diese in eine perspektivische Relation zueinander gesetzt wären. Wir betrachten die Bilder nicht mehr von einem ›gefühlten‹ festen Standpunkt aus, sondern bewegen uns auf Hockneys Fährte beziehungsweise mit ihm durch die Landschaft. Mit diesen Gemälden ist der Anfang einer aperspektivischen Darstellungsform gemacht, die sich in späteren Arbeiten fortsetzen wird, nachdem David Hockney sie mit seinen Fotokopplungen untersucht und intensiviert hat. Denn im Gegensatz zu diesen Bildern, die sich von der Perspektive lösen, ist Fotografie für Hockney diejenige Bildform, welche die Fluchtpunktperspektive inkorporiert. Sie bildet durch ein statisches Objektiv einen Ausschnitt des zu Sehenden perspektivisch auf der zweidimensionalen Fläche des Fotos ab.⁶⁰ Das Zusammenfügen mehrerer Fotos, die *joiner photographs*, sind als logischer Schritt anzusehen, um die im einzelnen Foto eingefangene Perspektive zu überwinden und eine multiple Perspektive in fotografische Bilder einzubringen.

Ein weiterer Impuls für die Auseinandersetzung mit fotografischen Bildern ist für Hockney die 1981 in London stattfindende Ausstellung *The Artist's Eye* (National Gallery of Art London, 01.07. – 31.08.1981), die er kuratorisch betreut. Mit der Ausstellung einher geht eine Publikation, *The Artist's Eye: David Hockney. Looking at Pictures*

59 Hockney zielt in dieser Aussage auf ein Bild, das ›unglaublich real aussehen‹ soll, es soll ›eine neue Art von Illusion‹ sein. Damit gibt er zu erkennen, dass es ihm nicht um die Abbildung einer wie auch immer gearteten Realität geht, sondern um die Bildwirkung. Es geht nicht darum, etwas wiederzugeben, wie es ist, sondern darum, es so darzustellen, dass es entsprechend auf die Betrachter wirkt.

60 »We tend to think of the photograph as a perfect record of life. But in fact the photograph is the ultimate Renaissance picture. It is the mechanical formulation of the theories of perspective of the Renaissance, of the invention in fifteenth-century Italy of the vanishing point ...« (Hockney 1993 : 124) Hockney bezieht sich auf das Paradigma einer zentralperspektivischen Wiedergabe, das in der Renaissance wesentlich wird. Zu dieser Zeit kommt ein Modell des Auges auf, das es aus dem System des Körpers entfernt und als autonomes Instrument der Wahrnehmung definiert, welches eine objektive Betrachtung der Welt ermöglicht. Der binokularen Optik des menschlichen Sehens wird dabei keinerlei Rechnung getragen (vgl. Crary 1996 : 56 f).

in a Book (abgebildet in: Hockney 1993 : 89–95). In seinem Text »Looking at Pictures«, der in dem 26-seitigen Büchlein enthalten ist, schreibt Hockney seine Überlegungen vor allem zu Reproduktionen nieder. Er proklamiert, die beste Verwendung der Fotografie sei, ein Gemälde abzufotografieren, weil man so eine plane Oberfläche reproduziere und eine »starke Illusion von Realität« (ebd. : 91, Reproduktion Seite 8) erreiche.⁶¹ Von hier gelangt er zu einem Nachdenken über Oberflächen und die verschiedenen in einem Bild abbildbaren und repräsentierbaren Schichten, welche veranlassen, dass das Auge auf sie wechselnd fokussiert und so in Bewegung versetzt wird.⁶² Damit hat Hockney einerseits die Fotografie als Medium der Reproduktion und realitätsgetreuen Abbildung für sich identifiziert, andererseits ist ihm bewusst, dass es trotz der einheitlichen, geschlossenen Oberfläche des Fotos möglich ist, Tiefenschichten mit ihm und in ihm offenzulegen. In diesem Spannungsverhältnis von planer Abbildung und tiefenräumlicher Wahrnehmung bewegen sich die *joiners*. Durch die in ihnen zutage tretenden Raum- und Zeitschichten werden ihre Betrachter angeregt, ihre Blicke, ihre Aufmerksamkeit und ihre Wahrnehmung schweifen zu lassen und immer wieder neu zu fokussieren.

Anhand der Arbeit mit den Fotokopplungen gelingt es David Hockney, seine gedankliche Auseinandersetzung mit der Darstellung von Raum und Zeit in einem zweidimensionalen Medium in seiner künstlerischen Praxis so weit auszuführen, dass er seine Erkenntnisse wiederum in die Arbeit mit anderen Materialien einfließen lassen kann. Dies zeigt sich in den farbenprächtigen nichtperspektivischen respektive multiperspektivischen Landschaftsmalereien der späten 1980er Jahre (**The Road to Malibu**, 1988, **Large Interior**, 1989, u. a.) ebenso wie in den mehrteiligen Personen- und Landschaftsbildern, die seit Ende der 1990er Jahre entstehen (z. B. **A Bigger Grand Canyon**, 1998, **Arcadia Fletcher and Robin Katz**, 2002, **Woldgate Woods**, 2006). Auch in den gemusterten, flächigen Arbeiten der 1990er Jahre, den **V. N. Paintings**, 1992 (»V. N.« steht für *very new*)⁶³, die sowohl als nicht gegenständliche wie auch als gegenständliche gelesen werden können, bringt Hockney die Themen Zeit und Raum und die Möglichkeiten eines ständigen Perspektivwechsels ein. Die farbintensiven Bilder wirken flächig, zugleich bewirkt ihre Gestaltung, dass sich unsere Augen auf eine Reise durch das Bild begeben.

61 Zu definieren wäre der Begriff »Realität«, auch in Abgrenzung zu »Wirklichkeit«. Ich werde, Gernot Böhme folgend, zwischen der »leiblich erfahrenen Realität« (Böhme 1999 : 123) als dem Faktischen und ihrer Erscheinung, der Wirklichkeit, differenzieren. – Wer jemals gemalte Bilder abfotografiert hat, weiß, dass sie im Foto »wirklicher« erscheinen, ganz- und einheitlicher, als im Original. Dennoch und gerade deshalb empfinde ich persönlich die fotografische Reproduktion eines Gemäldes als weniger real: Die Fotografie eliminiert die Faktur des Bildes, sie macht es »flacher«, zieht die Farbflächen zusammen und bereinigt die Unebenheiten der Oberfläche.

62 Als Beispiel führt er die zerknitterte Reproduktion eines älteren Gemäldes an, dessen Oberfläche bereits Risse aufweist: Die Knicke des Papiers und die »Knicke« der fotografisch festgehaltenen Oberfläche würden auf verschiedenen Ebenen verhandelt, das Auge fokussiere unterschiedlich auf sie und sei in beständiger Bewegung, um zu erfassen, was es sähe (vgl. Hockney 1993 : 91 ff.).

63 Diese Bilder können als Vorläufer der Installation **Snails Space** gelten, vgl. folgende Seite.

People said that the new paintings had a three-dimensional look. I feel that is true, in the sense that they have two spatial dimensions—vertical and horizontal—and that the third dimension is of course time, the time you give a picture when you look at it and it pulls you in and moves you around and you therefore become aware of taking time. Time does become another dimension and, again, that has to do with the awareness of the surface: only when you see the surface can you then play around with it, but you have to see everything on the surface, the marks clearly made on it. Then it is quite easy to see what the paint is doing, that it is doing different things, put on in different ways. (Hockney 1993 : 236)

Das Phänomen der Bildoberfläche, das Hockney bereits in »Looking at Pictures« thematisiert hat, wird in all diesen Arbeiten nicht nur mit der Bewegung des wandernden Auges verknüpft, sondern ebenso mit dem Raum des Bildes sowie der Zeitlichkeit seiner Betrachtung.

Raum und Zeit stehen auch im Zentrum der Überlegungen, wenn es darum geht, Bühnenbilder zu entwerfen. Hier muss nicht nur der dreidimensionale Raum der Bühne bedacht werden, sondern ebenso seine Ansicht aus unterschiedlichen Betrachtungsperspektiven und der Umgang mit dem zeitlichen Ablauf der Aufführung. Seit 1977 hat David Hockney für unterschiedliche Theater- und Opernproduktionen an Bühnenbildern und Kostümen mitgewirkt. Er nutzt die Erfahrungen und Erkenntnisse aus seiner zweidimensionalen Arbeit, unter anderem die Bewegungserfahrungen, die er auch in den *joiner photographs* festgehalten hat, und überträgt sie auf die Arbeit in einem dreidimensionalen und für ein dreidimensionales Medium.

I started using my ideas about perspective, which I had developed in photography, from the complexity of Pearblossom Hwy., which although it has actually got hundreds of perspectives, looks as though it's got a normal one as well. I realized one could maybe do this in space. (Hockney 1993 : 172, zu Tristan and Isolde, 1987)

Auch verwendet er zerteilte Ansichten, um Bühnenbilder lebendiger zu gestalten, zum Beispiel fragmentierte Tierfiguren für die Ausstattung der *Zauberflöte*. Diese wirken durch ihre Stückelung bewegt und arbeiten so gegen den statischen Bühnenraum:

I decided I would cut out the figures from Styrofoam board and break them up to show them moving, and I started fragmenting. This too came from photography, and it turned out to be an interesting solution [...]. As you walked past them they all seemed to move—you, the viewer, were, in a sense, making them move. (Hockney 1993 : 139)

Umgekehrt wirken die Erfahrungen aus dem gestaltenden Umgang mit dreidimensionalem Räumen und Flächen im Raum, mit Betrachtungsperspektiven und Lichtatmosphären des Theaters in Hockneys andere Arbeiten hinein und befruchten diese. Am deutlichsten wird dies vielleicht bei der Installation **Snails Space with Vari-Lites**, »**Painting as Performance**«, 1995/96, einem dreidimensionalen Objekt aus zwei bunt bemalten Leinwänden und Bodenstück, das mit farbigem Licht über neun Minuten hinweg wechselnd so beleuchtet wird, dass die gemalten Formen zum Leben zu erwachen scheinen.⁶⁴ Das Werk entfaltet sich erst im zeitlichen Verlauf.

Ein ebensolcher Ablauf lässt sich im Medium des Films festhalten, und so setzt Hockney sich auch mit filmischen Möglichkeiten, *joiners* zu erstellen, auseinander. 1983 unternimmt er einen ersten Versuch der filmischen Umsetzung seiner Fotokopplungen (zu sehen am Ende des Films *Joiner Photographs*, Regie: Don Featherstone, 1983, ab 46:30 Min.). Er arbeitet mit nur einer Kamera, die er fast wie einen Fotoapparat einsetzt. Von einem festen Standpunkt aus filmt er neun Ausschnitte eines Raumes, es gibt keinen Kameraschwenk oder Zoom. Sein Protagonist muss den gleichen Bewegungsablauf eine Treppe hinab neunmal wiederholen. Die Raumausschnitte werden in einem quadratischen Raster projiziert, wie bei den *joiners* ist die Perspektive von Bild zu Bild leicht verschoben. Dennoch wirkt der Raum einheitlich, er erscheint dreidimensional und geschlossen, weil die Bewegung der Figur durch ihn hindurchführt und so in der zeitlichen Abfolge die Bildausschnitte verbindet. Die Figur des Protagonisten wirkt nicht facettiert, lediglich durch die Bildübergänge sind Körperteile gegeneinander verschoben. Die sichtbaren Bewegungen, die vor der Kamera stattfinden, und die den Bildern inhärenten unsichtbaren Bewegungen, die durch die Verschiebungen der Bildausschnitte entstehen, gehen nicht ineinander auf.

Dass es zunächst bei einem einmaligen Experiment bleibt, liegt, wie Hockney freimütig bekennt, in erster Linie an der notwendigen Technik und den damit verbundenen Kosten (vgl. Gayford 2012 : 157). 2010 unternimmt er einen erneuten Versuch mit der mittlerweile zur Verfügung stehenden kostengünstigen Aufnahmetechnik, die außerdem recht klein und leicht ist. Das andere Argument, das ihn in den 1980er und -90er Jahren davon abhält, filmische Experimente durchzuführen, scheint vergessen: Er bezeichnete Film als »Zeit-Kunst«, die den Betrachtern die Zeitspanne der Betrachtung diktiert und einen dreidimensionalen Raum hinter der Projektionsfläche nur suggerieren könne (vgl. Interview in: art 2/1998, vgl. Hockney 1993 : 199, vgl. Mißelbeck 1998 : 17). Nun bringt er mehrere Kameras in einem festen Raster an einem Auto an und fährt die ländliche Gegend von Yorkshire ab, während sie simultan filmen. Die so entstehenden Videos (**Woldgate Woods**, 2010 u. a.) werden auf Monitorwänden präsentiert, die neun

64 Vgl. <https://americanart.si.edu/artwork/snails-space-vari-lites-painting-performance-71863>, <https://www.youtube.com/watch?v=MSEyCsQOpoo> [27.02.2020].

oder 18 bewegte Bilder mit je leicht versetztem Ausschnitt und Winkel gleichzeitig zeigen und gemeinsam ein Werk bilden. Es entsteht der Eindruck des schweifenden Blicks eines sich bewegenden (oder besser: bewegt werdenden) Spaziergängers, der von der Natur umgeben ist. Ein späterer Versuch entsteht mit 18 feststehenden Kameras in Hockneys Studio (*The Jugglers, June 24th 2012*). Hockney sagt, diese Art der Produktion und Präsentation zwingt das Auge dazu, die Bilder zu »scannen«; da es unmöglich sei, alles auf einmal zu sehen, müssten die Betrachter wählen, welche Objekte sie in welcher Reihenfolge anschauen.⁶⁵ Anders als die *joiner photographs*, die simultan multiple Augenblicke präsentieren, zeigen die Videos in räumlich leicht verschobenen Ausschnitten simultane Augenblicke einer ablaufenden Zeit. Die Größe der Monitorwände beeinflusst die Wahrnehmung dieser Arbeiten.⁶⁶

Im Anschluss an die filmischen Experimente greift Hockney erneut zur Fotokamera und wiederholt gewissermaßen die Untersuchungen der *joiner photographs* mit digitalen Mitteln. Für seine *photographic drawings* lässt er Teile digitaler Aufnahmen am Computer zu einem neuen Bild zusammensetzen. Entsprechend anders fällt das Ergebnis im Vergleich mit den *joiners* der 1980er aus: Alle Brüche sind verschleiert, Schnittkanten bleiben unsichtbar, das Bild gibt einen ganzheitlichen Raumeindruck, der dennoch nicht unserer Wahrnehmungserfahrung entspricht. Bei der Betrachtung der Bilder beschleicht uns ein unheimliches Gefühl, sie schicken uns in ein *uncanny valley*⁶⁷. Leah Ollman nennt sie »*revisitations of sorts, higher-minded and higher-tech, but a lot less fresh*« (Ollman 2019: o. S.), ihnen fehlt das Spielerische und die Offenheit der *joiner photographs*.

65 »As Hockney said, this ›forces the eye to scan, and it is impossible to see everything at once. [...] as in the real world you choose which objects to look at and in which order to do so‹, <http://www.annelyjudafineart.co.uk/exhibitions/video-brings-its-time-to-you-you-bring-your-time-to-paintings-and-drawings-> [25.2.2020].

66 Am heimischen Monitor lassen sich die neun bzw. 18 Filmbilder mehr oder weniger als ein Film aus Versatzstücken betrachten – wir können den Bildschirm überblicken, ohne die Augen oder den Kopf bewegen zu müssen. Vor der Monitorwand muss der Überwältigungseffekt ein ganz anderer sein: Das Filmbild füllt das Blickfeld bis an die Peripherie und geht darüber hinaus. Es ist nur zu überblicken, wenn wir uns bewegen und den Kopf drehen, es scheint uns zu umfassen. Neun oder 18 Monitore mit jeweils 140 cm Bildschirmdiagonale bilden wahrhaftig eine »Wand«, bei neun Monitoren entsteht eine Fläche von ca. 2,50 × 3,75 m, bei achtzehn von ca. 2,50 × 7,50 m. »In those works, Hockney denies us a direct dialogue with the subject, offering instead a multi-lingual conversation with a stack of fragments.« (Budick 2013, <http://www.ft.com/cms/s/2/2d1bd5cadc9-11e2-a13e-00144feab7de.html> [01.02.2017], jetzt hinter Bezahlschranke)

67 Das *uncanny valley* bezeichnet eine Akzeptanzlücke, die bei Rezipienten auftritt, wenn künstliche Figuren eine bestimmte Menschenähnlichkeit erreichen und daher weder zur Identifikation einladen, noch als ein eindeutig »anderes« wahrgenommen werden. Ich beziehe den Begriff hier auf die gesamte Darstellung (vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Uncanny_Valley, Mori, Masahiro, »Bukimi no tani the uncanny valley«, 1970, Wiederveröffentlichung als »Das unheimliche Tal« (Übersetzung aus dem Japanischen von MacDorman, Karl F./Schwind, Valentin), in: Haensch, Konstantin Daniel/Nelke, Lara/Planitzer, Matthias [Hg.], *Uncanny Interfaces*, Hamburg 2019 : 212–219, doi:10.5281/zenodo.3226987 [25.02.2020]).

Wie von Hockney betont und wiederholt von anderen Autoren festgestellt, sind seine Werke thematisch verzahnt und an vielen Stellen kaum voneinander und ebenso wenig von seiner Person zu trennen. Das macht eine Analyse einzelner Arbeiten vor dem Hintergrund ihrer Einbindung in Hockneys generelle Interessen und in Kenntnis der ihnen vorausgegangenen und nachfolgenden Werke besonders ergiebig. Seine Experimente in unterschiedlichen Medien befruchten einander und treiben wechselseitig sowohl die künstlerische Entwicklung und als auch die Reflexion von Themen voran. Ebenso wichtig wie die praktische Arbeit und mit dieser untrennbar verbunden ist die gedankliche Auseinandersetzung, die Hockney fortlaufend mit kunstgeschichtlichen Fragestellungen und Diskursen führt und bei der er auch vor anderen Wissensbereichen, die ihm für seine Arbeit fruchtbar scheinen, nicht halt macht.

1.3 Kontextualisierungen und Theoriebezüge

There is possibly a great connection between the way we depict space and the way we behave in it. [...] I think it's time that makes the space.
(»David Hockney. *Painting and Photography*«, 22:20 und 37:00 Min.)

David Hockney zeigt großes Interesse an jeder Art von Technik und Medien und nutzt diese für seine künstlerischen Arbeiten. Er experimentiert mit Reproduktionsverfahren und technischen Neuerungen, um in einem experimentellen und konzeptuellen Zugriff herauszufinden, welche Art der Bildproduktion und -erfahrung diese erlauben (vgl. Kapitel 1.2. : 32f.). Auf diesem Weg versucht er, technische und gesellschaftliche Entwicklungen mitzuvollziehen, zu hinterfragen und für die eigene künstlerische Entwicklung und Produktion zu nutzen. Ähnlich neugierig setzt er sich mit Theorien und Diskursen in unterschiedlichen Gebieten auseinander, in Kunstgeschichte, Optik und Physik und (Rezeptions-)Ästhetik.⁶⁸ Diese bieten ihm Anreize für die künstlerische Auseinandersetzung und erlauben eine Anbindung seiner künstlerischen Experimente an bestimmte Diskurse. Lawrence Weschler merkt in seiner Einführung zu *Camera works* an: »Hockneys Einschätzung des Kubismus [aber auch anderer kunsthistorischer Strömungen, Diskurse und Theorien, jw] ist nicht wegen ihrer historischen Genauigkeit von Bedeutung, sondern weil sie einen Einblick in seine eigene Arbeit erlaubt [...]«

68 Hockney begibt sich mit seinen Äußerungen und Publikationen in den Bereich der Wissenschaft, z. B. wenn er *Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der alten Meister (Secret Knowledge)*, wiederentdeckt von David Hockney, München 2001) publiziert. Seinen Überlegungen haben oft einen stark populärwissenschaftlichen Anklang, wenn er beispielsweise dieses »geheime Wissen« in einer BBC-Filmproduktion (2003) verbreitet und in anderen Filmen (wie *Joiner Photographs*, 1983) und Vorträgen (z. B. »David Hockney. *Painting and Photography*«, 2015) seine Arbeiten mit von ihm ausgesuchten Theorien zu rahmen versucht.

(Hockney 1984 : 41, Fn. 14) Das bestätigt auch Roy Forward in seinem Aufsatz »Hockney's Californian Sublime«, indem er Hockneys Gemälde **A Bigger Grand Canyon** von 1998 mit Arbeiten von Ken Done vergleicht:⁶⁹

One difference, however is that a knowledge of Hockney's ideas can lead to a more positive appreciation of his art, whereas in the case of Done, whose paintings do bear many surface similarities to some of Hockney's but lack any supporting intellectual or art history or experimental rationale, a knowledge of Done's ideas in my experience does not. (The logical outcome of that view is that even were Hockney and Done to paint visually identical paintings, the former's would be so much more meaningful than the latter's that they would not be identical works of art.) (Forward o. J. : 16)

Die Ideen, die Hockney entwickelt, wenn er ausgewählte Theorien auf seine Bilder bezieht, sind nicht unbedingt neu, noch scheinen sie von ihm immer umfassend durchdacht worden zu sein. Ihre Anbindung an und Anwendung auf seine Arbeiten lassen sich hinterfragen – sie liefern dennoch wertvolle Hinweise auf seine Herangehensweise und für die Rezeption, sie bieten Denkanstöße für Betrachtung und Interpretation seiner Werke.

PERSPEKTIVEN

Der Raum im Bild bestimme unseren Blick auf die Welt, sagt Hockney, und dabei spiele die Fotografie heutzutage eine – wenn nicht die – wesentliche Rolle: »*In the materialist age, the epitome of the picture is the photograph, which assures us that that is how the world is, that's how we see it, that's what things will look like. And to me, that disenchants the world.*« (Hockney 1993 : 14) Er gesteht, dass diese »visuelle Magie« sich in seinen Augen verliere, wenn das Gezeigte »unräumlich« werde, indem ihm eine fotografische Konzeption zugrunde liege, die den Betrachter immobilisiere und so eine unnatürliche Distanz zum zu Sehenden aufbaue. »*Visual magic tends to wear out when it is based on the photographic conception of space which immobilizes the viewer, distancing him from the view.*« (Hockney 1993 : 12) Kunst zu machen aber bedeutet für ihn, mit dem Werk diese Distanz zum Betrachter zu vermindern und bestenfalls zu beseitigen.

Die Wieder-Verzauberung der Welt, nach der es ihm verlangt, findet er in chinesischen Bildrollen. Sie geben in einer kontinuierenden⁷⁰ Darstellung einen zeitlichen Ablauf wieder und machen aufgrund ihrer Länge eine raumzeitliche Wahr-

69 Siehe bei Interesse <http://kendone.com.au>. Der Vergleich mit dem australischen Künstler Done scheint der Herkunft von Forward – er ist ebenfalls Australier – geschuldet zu sein. Eine Vergleichbarkeit der Bilder lässt sich anzweifeln; wichtig ist mir die Feststellung, die ich durchaus teile, dass Hockney durch seine Theorien seinen Arbeiten eine größere Tiefe verleiht.

70 Zur kontinuierenden Darstellungsweise vgl. Kapitel 5.1 : 184, Fn. 355.

nehmung des Dargestellten im Nachvollzug erforderlich. Die Betrachter müssen sich bewegen beziehungsweise die Rollen müssen bewegt werden, um erfahren werden zu können. Dabei sind die Zeichnungen nicht auf einen oder mehrere Fluchtpunkte ausgerichtet, sondern arbeiten mit ›wandernden Blickpunkten‹, die eine Anmutung von Raumtiefe erzeugen, ohne dass ein Fluchtpunkt (re-)konstruierbar wäre. Hockney beschreibt sein Erleben der Bildrollen, indem er sie mit westlichen Panoramen vergleicht – welche dieser Formen er favorisiert, wird ersichtlich, wenn er in Hinblick auf die Panoramen beginnt:

I was not moving, I was not connected with it, it only worked if I actually stood rigidly. To make it work, I had to be a tiny immobile point. In short, my body seemed to be have taken away, whereas in the Chinese scroll I still had my body. I was wandering through it, which was much more real to me. That's what exited me. (Hockney 1993 : 128)

Und ausführlicher zu den Bildrollen an anderer Stelle:

There is a principle in Chinese painting called ›moving focus‹. It acknowledges the spectator's moving eye and body. For this reason the Chinese would not have needed Cubism ... Most of these prints try to utilize this idea in some form. When the body is felt to move, the depiction of a space is changed from a static ›hollowing out‹ to a more dynamic, restless one—closer, I think to our experience of it. (zitiert nach Forward o. J. : 6)⁷¹

Indem Bewegungen des Zeichners und der Betrachter in die Darstellung einfließen und durch diese animiert werden, wird das Bewusstsein von Körperlichkeit während des Malens und der Rezeption in den Fokus geholt, anstatt es, wie in westlichen Darstellungsmethoden üblich, zu negieren beziehungsweise auf einen unbewegten Augpunkt zu reduzieren. Die vorrangige westliche Verfahrensweise finden wir in Dürers Holzschnitt **Der Zeichner des liegenden Weibes** (1512–1525) visuell auf den Punkt gebracht. Dort überträgt der Zeichner mittels Fadengitter

71 »David Hockney, ›Moving Focus Prints,‹ exhibition catalogue, Tate Gallery, London, 1986; cited in Webb, 1988, p. 228, and Webb, 1990, p. 309.« (ebd. : Fn. 42) Eine weitere Einführung in sein Denken in Hinblick auf Bildrollen gibt Hockney in der Aufzeichnung seines Vortrags »David Hockney. Painting and Photography« (2015). Er hat mit der dort vorgestellten Bildrolle allerdings ein Beispiel ausgesucht, bei dem die Bewegungsrichtung der Betrachter und die Bildperspektive gegenläufig scheinen. Während die Bildrolle von links nach rechts bewegt wird, und wir damit vermeinen, uns in ihr von rechts nach links zu bewegen, suggerieren die Darstellungen, dass wir von leicht links auf die Häuser schauen. So unterstützt das Bild seine These vom »moving focus« für die Betrachter visuell. – Der Unterschied zwischen asiatischen Bildrollen und abendländischen kontinuierenden Darstellungen wie der Trajanssäule und dem Teppich von Bayeux besteht meines Erachtens darin, dass die westlichen Bildstrecken auf die Figuren fokussieren und es keine Bildtiefe gibt (und wenn, dann als gestaffelten Bühnenraum), während die Bildrollen Blicke in und über eine Landschaft zeigen, die eine perspektivische Anmutung haben. Der gezeichnete Bildraum führt in die Tiefe, ohne jedoch auf einen perspektivisch konstruierbaren Fluchtpunkt zuzulaufen.

und mit Hilfe eines seinen Kopf fixierenden Haltestocks, ergo mit festgestelltem Blickpunkt, den Umriss des Körpers einer Frau auf sein Blatt (mehr zur Perspektive in Kapitel 4). Eben diesem Stock verweigert sich Hockney im übertragenen Sinne, er bricht aus der üblicherweise als statisch angenommenen Position des Malers bzw. Fotografen aus und dynamisiert das Bild, indem er die Bewegung auch des Körpers des Zeichners respektive Fotografen aufzeichnet, sie ins Bild holt und damit in die Bildbetrachtung einbringt (vgl. Kapitel 2). Mit einem Einbezug des Körpers begründet er nicht zuletzt seine Motivwahl.

Some people have observed that, since about 1980, the human figure is absent from my work.⁷² The main reason for that is that I have wanted the viewer to become the figure. The figure is still there but in another way entirely: not depicted, it is meant to be felt: [...] What happens when artists use space with their imagination is an attempt to pull you, the spectator, in, to make you the figure in the picture. (Hockney 1993 : 154f.)

Im Gegensatz dazu kann die Einführung der Fluchtpunktperspektive in der Renaissance, die den Betrachterstandpunkt auf einen fixierten Punkt außerhalb des Bildes festlegt, als eine Distanzierungsbewegung gesehen werden.⁷³ So kommt es auch, dass Hockney die Entwicklungen Mitte des 19. Jahrhunderts, die sich von der religiös beeinflussten Idee eines notwendig zentralperspektivischen Blicks lösen, als erfreuliche begreift. Sie hätten zu einem Umdenken geführt: »Then a point was reached, perhaps in the nineteenth century, when the Renaissance depiction of space was seen as not all that real. Perspective people began to realize that space could be rendered in a different way.« (Hockney 1993 : 11) Genau diesen »different way« verfolgt er mit seinen a- und multiperspektivischen Bildern, auch mit den Fotokopplungen.

72 Diese Aussage zeigt einmal mehr, dass Hockneys Äußerungen immer im Kontext dessen zu sehen sind, worauf er einen Fokus setzen möchte. Wohl sind in den 80er und frühen 90er Jahren weniger Porträts unter seinen malerischen Arbeiten, aber Zeichnungen von Menschen begleiten seine Arbeit fortwährend. Seit den 2010er Jahren lassen sich auch wieder gemalte Porträtserien finden.

73 Ich beziehe mich auf die – auch von Hockney wiederholt geäußerte – These, dass die Fluchtpunktperspektive den Standpunkt des Betrachters außerhalb des Bildes festlegt. Dies ist allerdings, abhängig von der Bildkomposition, durchaus nicht zwingend der Fall. Panofsky schreibt in seinem Aufsatz »Die Perspektive als symbolische Form«: »Bisher [...] war die Räumlichkeit so dargestellt, daß sie [...] ihren vorderen Abschluß mit der Bildebene erreichte; in Jan van Eycks Kirchenmadonna aber fällt der Beginn des Raumes nicht mehr mit der Grenze des Bildes zusammen, sondern die Bildebene ist mitten durch ihn hindurch gelegt, so daß er dieselbe nach vorn zu überschreiten, ja bei der Kürze der Distanz den vor der Tafel stehenden Beschauer mitzuumfassen scheint.« (Panofsky 1980 : 119) Er schlussfolgert: »So läßt sich die Geschichte der Perspektive mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns, und als Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens, ebensowohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt, wie als Erweiterung der Ichsphäre begreifen [...]« (ebd. : 123) Derart läßt sich Perspektive »im Sinne der Ratio und des Objektivismus, oder mehr im Sinne der Zufälligkeit und des Subjektivismus« (ebd. : 126) auswerten.

Neben der Vorstellung, das auf dem Foto dargestellte Geschehen wie durch ein Fenster zu betrachten, stört Hockney die zeitliche Begrenztheit der einzelnen Fotografie. Eine eingefrorene Realität sei, stellt er fest, eben keine Realität, sondern eine Interpretation der Realität (vgl. Hockney 1993 : 13 f.). Die Perspektive ist innerhalb eines fotografischen Einzelbildes nicht veränderbar, ebenso wenig wie Dauer in ihm abbildbar ist:⁷⁴ »*I mean, photography is all right if you don't mind looking at the world from the point of view of a paralyzed cyclops—for a split second.*« (Hockney, in: Weschler 1984 : 61, vgl. Hockney 1984 : 9)⁷⁵ Hockney treibt die Frage um, wie eine Repräsentation der mehrdimensionalen, aus unterschiedlichen Perspektiven wahrnehmbaren Welt auf der zweidimensionalen Oberfläche eines Bildes der menschlichen Wahrnehmung gemäß geschehen kann. Perspektive(n) in Fotografien zu verändern, mit ihnen zu spielen, bedeutet, gegen ihren alltäglichen Gebrauch zu arbeiten. In der Verwendung mehrerer Bilder sieht Hockney eine Möglichkeit eines solchen Eingriffs:

that this was what you could alter in photography. [...] To do it in photography was, in a sense, quite an achievement because photography is the picture-making process totally dominated by perspective.
(Hockney 1993 : 100)⁷⁶

Das Foto bietet einen gerahmten Blick auf die Welt durch eine unbewegte Linse. Damit scheint es wie geschaffen dafür, die Idee fortzuschreiben, dass wir wie durch ein Fenster auf die Welt blicken, und sie im Alltagsgebrauch als ›normale‹ Sicht auf die Welt (im Bild) zu etablieren. Hockney versucht, sich von einem fixier-

74 Natürlich kann das Foto etwas abbilden oder festhalten, beispielsweise einen gebauten Raum, welcher der perspektivischen Wahrnehmung entgegenzulaufen scheint. Die Perspektive der Einzelaufnahme wird aber immer die des verwendeten Objektivs von einem einzelnen, festen Standpunkt aus sein. Ebenso gut kann eine Fotografie, in Form von Mehrfachbelichtungen oder Bewegungsunschärfen, Hinweise auf Zeitlichkeit enthalten oder anhand ihres Motivs Dauer aufrufen. Die konkrete Dauer eines Ablaufs aber wird kaum in ihr festzuhalten sein. Auch gilt für den Regelfall, dass die Zeitdauer der Bildentstehung äußerst gering ist. Und nur um den Regelfall, das ›normale‹ Foto, das jeder mit einer handelsüblichen Kamera machen kann, soll es an dieser Stelle gehen.

75 Dieser gern zitierte Ausspruch Hockneys scheint auf ältere Quellen zurückzugehen; ob er diese kennt, weiß ich nicht. So zitiert Aaron Scharf in einer Kritik der Präraffaeliten Charles Kingsley: »[...] ... what I mean is this: [the daguerrotype] tries to represent as still what never was still for the thousandth part of a second; that is, a human face; and as seen by a spectator who is perfectly still, which no man ever yet was. Claude reinforces his argument by describing the beauties and the optical logic of the softened wrinkle and the blended shadow. The only way, he continues, of realizing the Pre-Raphaelite ideal, would be ›to set a petrified Cyclops to paint his petrified brother.« (Scharf 1988 : 106) Um noch das Ausgangszitat mitzugeben: »... if it is a face which you love and have lingered over, a dozen other expressions equally belonging to it are hanging in your memory, and blending themselves with the actual picture on your retina: [...] and the only possible method of fulfilling the pre-Raphaelite ideal would be, to set a petrified Cyclops to paint his petrified brother.« (Kingsley, Charles, *Two Years Ago*, o. O. 1857 : 238)

76 Als gelungenes Beispiel führt Hockney seinen *joiner* *Walking in the Zen Garden at the Ryonanji Temple*, Feb. 21, 1983 an (vgl. Kapitel 2.2.3).

ten Blickpunkt zu lösen und der Umklammerung der Perspektive zu entkommen. Er will das Bild nicht als Darstellung von ›Raum in einer Kiste‹ begreifen, und so versucht er, andere Zugänge und Möglichkeiten der Übersetzung zu finden. Dabei sind für ihn Sehen und Fühlen eng mit einander verbunden, ebenso wie Raum und Zeit.

In art, new ways of seeing mean new ways of feeling; you can't divorce the two, as, we are now aware, you cannot have time without space and space without time. [...] Now, everybody who thinks about it automatically connects space with movement itself, which is time. Movement means moving through space and therefore through time. It is this relationship between space and time that obsesses us. (Hockney 1993 : 165)

Zu der Kategorie des Raumes, die ich mit Hockney bisher vor allem in Hinblick auf ihre perspektivische Umsetzung durchdacht habe, tritt an dieser Stelle die Kategorie der Zeit. Beide bedingen sich gegenseitig und spielen für Hockneys Reflexionen eine jeweils eigene Rolle. Zeit- und Raumerfahrung sind eng miteinander verknüpft, sie können seit den Theorien der Moderne⁷⁷ nicht getrennt voneinander gedacht werden. Beide Kategorien sind nicht absolut und außerdem in großen Teilen davon abhängig, dass sie durch einen Betrachter erfahren werden. – Wirklichkeit ist ohne Betrachter nicht zu denken (vgl. Hockney 1993 : 125 f.), somit gibt es keine gemeinsame, kollektiv erfahrbare Wirklichkeit der Realität.⁷⁸

BILD UND BETRACHTER

Kunstwerke positionieren ihre Rezipienten in verschiedenen Relationen zum Bild und lassen sie es auf unterschiedliche Weise erleben. Hockney vergleicht zur Veranschaulichung ein Werk von Watteau mit einem von Picasso: Während im ersteren der Betrachter wie ein Voyeur von außen auf das gerahmte Geschehen blicke, stelle sich bei dem Bild Picassos die Frage eines Standpunktes gar nicht, da der Betrachter sich durch die multiperspektivische Ansicht im Bild befinde.

[...] in the Watteau [Jean-Antoine Watteau, The intimate Toilet, 1715, jw], if you thought about it, you wondered where you, the onlooker, were looking at it from. It was as though you were in another room, looking through a little

77 Theorien, die Zeit und Raum auf unterschiedliche Weise als miteinander verschränkt begreifen, gibt es in allen Wissensbereichen, beispielsweise in der Philosophie, Physik, Mathematik und Soziologie (bei Bergson, Kant, Einstein, Minkowski u. a.). Das Thema ist zu groß, um es hier ausführlicher zu diskutieren.

78 Ich verwende die Begriffe »Wirklichkeit« und »Realität« im Sinne Böhmes, vgl. Kapitel 1.2 : 37, Fn. 61. Der Zugang zur Wirklichkeit ist immer abhängig vom Rezipienten, von einem rezeptions-ästhetischen Standpunkt aus ist es unmöglich, den Rezipienten in die (Bild-)Erfahrung nicht einzubeziehen.

doorway at a lady being powdered by a servant. But in the Picasso painting [Pablo Picasso, Femme Couchée, 1932, jw], because you could see the back and the front at the same time, you would not ask yourself where am I? You were inside the picture; you had to be, because you couldn't be simply outside it and move round it. In the Watteau picture you are a voyeur, you look at the scene through a keyhole; in the Picasso you don't. (Hockney 1993 : 101 f.)

Die Art der Darstellung bedingt, wo wir als Betrachter uns zum oder im Bild verorten und inwiefern wir dessen Ränder oder seinen Rahmen als Begrenzungen erfahren. Ränder – im Bild enthaltene ebenso wie Ränder und Rahmen des Bildes – definieren das ›Schlüsselloch‹, durch das der Blick des Betrachters auf das dargestellte Geschehen fällt. Das gilt für Malerei ebenso wie für Fotografie und Film, doch hat der Maler die Möglichkeit, Ränder ›aufzuweichen‹ und zu erweitern, indem er auswählt, was auf der Fläche des Bildes sichtbar wird.

Der Maler sieht die Dinge nicht in der gleichen Art und Weise [wie der Fotograf, jw]. Er beschäftigt sich weniger mit der Bildbegrenzung. Er berücksichtigt vor allem die periphere Sicht, und verarbeitet sie im Bild. In der Malerei ist es möglich, alles ins Bildfeld einzubringen. Deshalb interessiert mich die Malerei mehr als die Fotografie. (Hockney 1982 : 12)

Der Maler kann entscheiden, was im Bildfeld zu sehen sein soll, außerdem kann er den Bildraum gestalten und so das Verhältnis vom Betrachter zum Bild beeinflussen. In der Verwendung der Zentralperspektive – und mehr noch bei Stereoskopien, wie Hockney zu betonen nicht müde wird – bleibt der Betrachter selbst außerhalb des Bildes.⁷⁹ »*Although it's true that you get a rather more vivid feeling of space, you are nevertheless outside it—you're even more outside it than in an ordinary photograph. [...] You're in a void, looking out of something into something—the world.*« (Hockney 1993 : 127)

Diese Trennung von Betrachter und Welt des Bildes versucht Hockney aufzuheben. Die Vorstellung eines möglichen andersartigen Umgangs mit dem Bildraum speist sich unter anderem aus seinen Erfahrungen mit der Gestaltung von Bühnenstücken im Theaterraum. So finden sich gedankliche Parallelen zwischen Hockneys Überlegungen zum Theater und zum Bildaufbau. Durch die jeweilige Zurichtung der Aufführungsorte respektive Bildgestaltungen, also durch das jeweilige Angebot an die Rezipienten, werden unterschiedliche Betrachterpositionen und -haltungen heraufbeschworen. Theater lässt sich im Allgemeinen nach zwei unterschiedlichen Prinzipien aufbauen: Entweder der Theaterraum wird als Guckkasten begriffen, bei dem das Proszenium als Fläche dient, die Bühne und Publikum voneinander trennt. In diesem Fall wird eine Raumillusion geschaffen,

79 Zu der These, dass die Perspektive den Betrachter gleichsam automatisch ›außerhalb des Bildraumes‹ positionieren würde, vgl. : 42, Fn. 73.

die im Bühnenraum hinter der gedachten Fläche auf Höhe des Vorhangs entsteht und sich quasi auf dessen Fläche abbildet. Diese Situation entspricht dem vielbeschworenen ›Blick durch ein Fenster‹ bei der zentralperspektivischen Konstruktion. Im Gegensatz dazu lässt sich im Sinne von Shakespeares Theater⁸⁰ (und ebenso im Sinne vieler aktueller Produktionen) Theater als ganzheitlicher Zugriff auf das Geschehen ›kubistisch‹ auffassen. Hier sind Bühne und Zuschauerraum ineinander verzahnt, die Zuschauer erfahren Theater als Erlebnis, das im Raum der Betrachtung stattfindet. Der Raum des Stücks entfaltet sich in den Raum des Publikums, die Distanz zwischen Stück und Zuschauer ist aufgehoben.

Hockney geht es um eine ebensolche Verringerung der Distanz von Bild und Betrachter, wenn er sich in der Weiterführung seiner Ideen mit dem Kubismus auseinandersetzt. Hier findet er eine Darstellungsweise, bei der Raum und Zeit untrennbar verknüpft scheinen. So empfindet Hockney die kubistischen Bilder Picassos nicht als Störung oder verstörend, sondern als Abbildung von Realität, bei der Zeit ins Bild einfließt. »*What he does may appear distorted only if you think of one particular way of seeing, which is always from a distance and always in a kind of stopped, frozen time.*« (Hockney 1993 : 102) Das erinnert an Hockneys Zyklusvergleich, in dem er die Verstörung eines immobilen einäugigen Betrachters der fotografischen, konventionellen perspektivischen Darstellungen zuschreibt (vgl. dieses Kapitel : 43). Entsprechend wichtig ist es ihm, den Realitätsanspruch der Fotografie zu negieren, deren Aufnahmen im Regelfall Bilder des von ihm kritisierten Festhaltens und Stillstellens entsprechen. Alle Abbildung sei, sagt Hockney, gleichermaßen eine Form der Abstraktion und Projektion und subjektiv gefärbt, insofern glichen sich Naturalismus, Abstraktion und Fotografie.⁸¹

These paintings raise again for me the problem of depiction and abstraction, that these are not—cannot be—two different things. [...] it's either all an abstraction or all representation. And I'm coming to believe that quite strongly, which is why, also, the photograph itself becomes a problem, because it too is of course an abstraction which we read as a record of reality, and a very real one; and it is the same with television, with all photographic images. (Hockney 1993 : 238 f.)

80 Ich beziehe mich auf den Aufbau des *Globe Theatre* in London, bei dem Bühne und Zuschauerraum miteinander verschränkt waren; die Bühne ragte in den Zuschauerraum hinein, die Logen gingen bis direkt neben die Bühne und setzen sich sogar hinter ihr fort. Entsprechend entstanden keine getrennten Räume von Aufführung und Betrachtung, sondern das eine fand im anderen statt.

81 »*Having always resisted the pat and foolish distinction between figurative and abstract art, he came to see that all art is abstract: in the sense that no representation is ever a duplication of the outside world and that all representation, regardless of stylistic variations, is based on perceptual and conceptual assumptions and conventions.*« (Hockney 1993 : 8)

Dass Fotografie ein objektives Abbild der Wirklichkeit gibt, wird mehr oder weniger schon seit ihrer Erfindung in Frage gestellt.⁸² Mit aktuellen Möglichkeiten der Bildmanipulation, beispielsweise in digitalen Bildbearbeitungsprogrammen, ist offensichtlich geworden, dass kein Bild nur abbildet, sondern dass es immer einen subjektiven Zugriff oder Eingriff wiedergibt.

MIT FOTOGRAFIEN ZEICHNEN UND MALEN

Hockney selbst begreift computergenerierte und -manipulierte Bilder und Fotografien als Zeichnung und Malerei, da hier gestaltend in das Bild eingegriffen oder es insgesamt entworfen wird. Diese Definition erlaubt es ihm, Fotografien als Teil seines malerischen Œuvres aufzufassen. Bei seinen neuesten fotografischen Arbeiten setzt er – wie bei den *joiners* – ein großes Bild aus einzelnen Fotografien zusammen, nur dass er diese jetzt zusätzlich digital bearbeitet, Teile ausschneidet, ineinander blendet und die Schnittkanten unsichtbar macht, sodass ein ganzheitlich wirkendes Bild aus der Umarbeitung resultiert, das aber aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommenen Einzelbildstücken zusammengesetzt ist (so beispielsweise **Perspective Should Be Reversed**, 2014, **The Card Players**, 2015, vgl. Kapitel 1.2 : 40 f.).⁸³ Dass Hockney einen zeichnerischen und malerischen Prozesses befürwortet, wird unterstrichen, wenn er 1993 behauptet, dass Zeichnung wieder verstärkt in den Fokus der öffentlichen Wahrnehmung rücken, während die Fotografie die Zuschreibung einbüßen werde, ein objektives Medium zu sein:

The photograph is going to lose its veracity and an other institution [und nicht die Royal Academy, jw] may be needed to deal with all the various forms of visual depictions, because all these forms will be put on an equal level again. When this happens a profound change will come about in such visual matters. I think that this will take place within the next fifty or sixty years.
(Hockney 1993 : 149)

Zeichnung und Malerei bleiben die bevorzugten Medien Hockneys, er denkt wie ein Maler, ganz gleich, mit welcher Technik er sich gerade auseinandersetzt. So nennt er seine Ausstellung mit Fotografien von 1982 *Drawing with a Camera* (L.A. Louver, Los Angeles, 10.06. – 03.07.1982), und zeigt derart auf, welche Vorstellung vom Umgang mit der Kamera seinen *joiners* zugrunde liegt: Durch die Zusammenstellung mehrerer Fotografien zu einem Bild bringt er die Herangehensweise des Zeichners mit fotografischen Aufnahmen zusammen. Hockney schaut auf die

82 Vgl. Scharf 1968 : 106, vgl. Kapitel 1.3 : 45, Fn. 75. Scharf weist auch darauf hin, dass es seit den 1850er Jahren üblich gewesen sei, eine Fotografie aus mehreren Aufnahmen zusammenzusetzen, die unter unterschiedlichen Bedingungen (z. B. Lichtsituationen) aufgenommen wurden (vgl. Scharf 1968 : 108 f.).

83 Wie diese Arbeiten entstehen, wird vorgeführt in »David Hockney. Painting and Photography«, 31:55–40:10 Min.

Fotos wie auf eine Collage, er sieht auf sein Material und nicht auf das ursprüngliche Motiv.⁸⁴ Jedes Foto entsteht von einem fixen Standpunkt aus, mit der Kombination verschiedener Fotos werden Verschiebungen von Fotograf und Kamera nicht nur in Kauf genommen, sondern es wird produktiv mit ihnen gearbeitet. So nähern sich Hockneys Fotocollagen der Zeichnung an, jenem Medium, dass durch Augen- und Positionsveränderungen des Zeichners und gegebenenfalls des Bildobjektes ebenso wie durch eine längere Dauer der Produktion die Bewegungen des Zeichners sowie des Gegenstandes der Zeichnung in sich aufnimmt.

Unsere Augen wandern ständig durch die verschiedenen Wahrnehmungsebenen. Um dieser Fähigkeit des Auges in meinen Polaroidphotos gerecht zu werden, mußte ich mich immer wieder anders hinstellen, meinen eigenen Standpunkt zum Gegenstand immer wieder neu überprüfen. Diese ständige Veränderung ahmt die Augenbewegung nach. (Hockney 1982 : 29)

Hockney benennt diese Art zu arbeiten als Mittel, eine ›kubistische Art der Wahrnehmung‹ zu erzeugen: »[...] *it was photography that got me into thinking again about the cubist way of seeing.*« (Hockney 1993 : 89) Die entsprechenden Bilder zeigen ihren Gegenstand aus leicht unterschiedlichen Perspektiven auf einem Bildvehikel und versuchen so über eine Standortveränderung des Fotografen die Augenbewegung ins Bild zu übersetzen. Raum und die Zeit seiner Durchmessung werden auf der planen Oberfläche der Leinwand beziehungsweise des Papiers zum Ausdruck gebracht. Es geht Hockney nicht mehr nur um die Darstellung einer Situation, sondern darum, Bewegung, und damit Abläufe und potenziell auch Handlungen, im Bild zu vermitteln. Dieser Vorgang rückt zwangsläufig eine zeitliche Dimension in den Vordergrund und somit die Frage nach Erzählung. »... *what I was doing became clearer: I was using narrative for the first time, using a new dimension of time.*« (Hockney 1993 : 97)⁸⁵

Wenn es um Zeit geht, um eine Umsetzung von Erzählung in Bilder, die Zeit transportieren und in der Zeit stattfinden, scheint ein logischer nächster Schritt, über zeitbasierte Medien wie Video und Film nachzudenken. Wenn es also Hockney darum geht, zu erzählen und Zeitlichkeit ins Bild zu bringen – und er bereits mit der Kamera arbeitet – wäre es naheliegend, seine Untersuchungen in ein filmisches Medium zu überführen. Diesen Versuch hat es gegeben, wenn er zunächst

84 »Many of the Polaroid portraits took ›four or five hours‹ to make (Hockney 1985: 16); a time scale closer to a drawing than a painting.« (Woods, in: Melia 1995 : 123) Da die Herstellungszeit der Polaroid-Fotokopplungen und die Relevanz der Linie in ihnen dichter an der Zeichnung als an der Malerei lägen, fährt Woods fort, sei die Bezeichnung *Drawing with a Camera* sehr treffend gewählt (ebd.).

85 Hockney bezieht sich auf sein Bild *The Scrabble Game, Jan. 1, 1983*. Die ›erzählenden‹ *joiners* markieren den Endpunkt des von mir schwerpunktmäßig betrachteten Untersuchungszeitraumes, die ›kubistischen‹ Fotocollagen entstehen erst im Anschluss, ab 1984.

auch einmalig blieb.⁸⁶ Allerdings: Kritisiert Hockney schon die ›Flachheit‹ des Fotos, so bemängelt er noch mehr die vermeintliche Illusion von Räumlichkeit, die sich im Film finden lässt. Filme verleugnen die Oberfläche der Projektionsfläche und machen uns glauben, wir sähen durch diese hindurch in einen dreidimensionalen Raum (vgl. Hockney 1993 : 199). Doch was wir sehen, spielt sich auf einer Fläche ab, auf der Leinwand, und wird uns durch den Ausschnitt und die Bewegung der Filmkamera vorgegeben, ebenso wie die Zeit der Betrachtung vorgegeben ist (vgl. Mißelbeck 1998 : 17). Und in genau diesen Vorgaben, welche die Wahrnehmung von Bewegungsbildern in großen Teilen lenken, sieht Hockney eine Schwachstelle des Films im Vergleich zu anderen bildnerischen Medien, bei denen es den Betrachtern möglich ist, die Betrachtungszeit (und ihren Standpunkt) selbst zu bestimmen. Um den Entscheidungsspielraum der Betrachter zu erhalten, entschließt sich Hockney also zunächst, im Medium des statischen Bildes zu verweilen.

Raum auf dem und im Bild entsteht dadurch, dass Markierungen auf eine Oberfläche gesetzt werden – durch den räumlichen und zeitlichen Abstand dieser Markierungen zueinander sowie durch die aus ihnen herauszulesenden Verhältnisse der Bildinhalte. Als Linien in der Zeichnung veranschaulichen Markierungen u. a. den zeitlichen Vollzug der Erstellung eines Bildes und implizieren eine Zeitlichkeit in der Bildbetrachtung.⁸⁷

The moment you make marks, they begin to play with the surface. The eye may see one at a different time from another and, therefore, space is made out of these marks. I think that's how space is made in pictures: each mark asks the eye to sense different time. I think that is why photographs came to feel flatter and flatter for me, because in a photograph the time is of course the same on every section of the surface. (Hockney 1993 : 103 f.)

Da es auf der Oberfläche der Fotografie diese Markierungen normalerweise nicht gibt, begegnet uns hier eine zeitbefreite bzw. zeiteinheitliche Fläche als ein Spezifikum des fotografischen Bildes.⁸⁸ Diese Flachheit und Gleichzeitigkeit des Bildganzen versucht Hockney aufzubrechen, indem er Collagen aus mehreren Fotografien zusammenstellt.

86 Vgl. Kapitel 1.2 : 39 f. 1983 hat Hockney einen filmischen *joiner* erstellt. Da er unzufrieden mit dem Ergebnis war und die Materialkosten enorm, blieb es zunächst bei diesem einen Versuch. Erst 2010 beginnt er, filmische Zusammenstellungen zu entwickeln, die ihren Weg auch in Ausstellungen finden.

87 Zur Rolle der Markierung in der Zeichnung siehe ausführlich Huber 1996. Zur Beziehung von Malgrund und Darstellung vgl. Boehm 1987.

88 Anders sieht es bei kombinierten (Doppelbelichtungen, ineinander kopierten), digital erstellten und manipulierten Bildern aus. Hier soll es aber zunächst um konventionelle Vorstellungen von ›normalen‹ Fotografien gehen, bei denen der Druck auf den Auslöser der Kamera einen meist sehr kurzen Moment in einem einzelnen Foto festhält.

Die ersten Versuche mit Polaroidfotos dienen Hockney vor allem dazu, ungleichzeitige und räumlich differente Momente der Aufnahme in einer Komposition zusammenzuführen. Bei der Arbeit mit den Kleinbildabzügen geht er einen Schritt weiter: Indem er diese überlappend montiert, löst er den rechteckigen Rahmen des Bildes auf, da Fotos unter bzw. hinter anderen Fotografien weiterlaufen, werden die Ränder des Einzelbildes ›unscharf‹. Die ungleichmäßigen, nicht mehr rechteckigen Bildaußenränder verunklaren die Fläche des Bildes und ›vernähnen‹ dieses mit seiner Umgebung.⁸⁹ Derart verschränkt Hockney Raum und Zeit der Einzelaufnahmen noch weiter miteinander und formt aus ihnen ein größeres Ganzes (vgl. Hockney 1993 : 127f.). Die in allen Bildern enthaltene Multiperspektivität zwingt durch leicht geänderte Blickwinkel zwischen den einzelnen Fotografien das Auge zu wandern. So wird Zeit in Raum umgesetzt und Raum in Zeit, Bewegungen kommen zurück ins Bild.⁹⁰

Because of the many viewpoints in these pictures, the eye is forced to move all the time. When the perspective moves, the eye moves, and as the eye moves through time, you begin to convert time into space. As you move, the shapes of the chairs change and the straight lines of the floor also seem to move in different ways. (Hockney 1993 : 120)⁹¹

1.3.1 Einbindung von Theorien

Wie am Anfang dieses Kapitels angedeutet, überlässt es David Hockney nicht der Kunstgeschichte, seine Arbeiten und ihre Entstehungsprozesse zu kontextualisieren, sondern übernimmt dies zu einem großen Teil selbst. Während der Arbeit reflektiert er sein Tun und bindet es in größere Zusammenhänge ein – unter anderem, indem er in Interviews Auskunft gibt über Anregungen und seine Vorgehensweise. Einen Schritt weitergeht er, wenn er seine Arbeiten theoretisiert, wobei seine Aussagen in der Regel eng mit dem Bild verbunden sind, das er von sich für die Öffentlichkeit entwirft. Hockney verortet seine Arbeit in autobiografischen wie kunsthistorischen Kontexten und schafft eigene, recht hermetische Theorien.⁹²

89 Dass dieses Verfahren durch die Art der Montage, nämlich durch die Fixierung auf einer rechteckigen Oberfläche beziehungsweise durch den rechtwinkligen Beschnitt für die Buchpublikation teilweise wieder unterlaufen wird, soll hier nicht weiterverfolgt werden.

90 Das gilt schon für die *composite polaroids*, während die ›Vernähung‹ mit einem Außen erst bei den *photographic collages* hinzutritt.

91 Hockney bezieht sich auf eine Reihe von Zeichnungen von 1985 (*Two Pembroke Studio Chairs; Pembroke Studio with Blue Chairs and Lamp; Tyler Dining Room* u. a.). Ich meine allerdings, dass sich Hockneys Aussage grundsätzlich auf alle seine Werke beziehen lässt, denen ähnliche Überlegungen zugrunde liegen, unabhängig davon, in welchem Medium sie ausgeführt sind.

92 Wie so eine Prozess aussehen kann, lässt sich anhand der Diskussion um Hockneys Publikation *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (2001) nachvollziehen.

Dabei findet eine distanzierte, kritische Betrachtung einzelner Arbeiten oft nicht statt, ebenso wenig ein Abgleich mit anderen Positionen in Form einer dialektischen Erörterung.⁹³ Sehr viele Kataloge, Biografien und Filme über Hockney und seine Arbeiten sind von engen Freunden oder Bekannten publiziert worden, die ihn direkt und indirekt zitieren.⁹⁴ Ein Großteil der sich im Umlauf befindlichen Äußerungen sind in irgendeiner Form von ihm autorisiert.⁹⁵ Es ist allzu leicht, sich von Hockneys intensiver Präsenz in Filmen und Texten sowie der Schlüssigkeit seiner Behauptungen überzeugen zu lassen, ohne dass die Beweisführung wissenschaftlich fundiert wäre oder einer genaueren Betrachtung standhielte.

KRITISCHE REFLEXIONEN

Einige wissenschaftliche Untersuchungen lösen sich von Hockneys Aussagen über sein Leben und Werk und nehmen dezidiert eigene Standpunkte ein. Sie haben es mir möglich gemacht, immer wieder eine kritische Distanz zu Hockneys Arbeiten und Aussagen zu finden. Denn auch, wenn ich auf David Hockneys Beschreibungen zurückgreife, um mir seine Sichtweise auf seine Arbeiten zu erschließen, dienen sie mir vor allem als Stichwortgeber und zum Abgleich mit anderen Positionen sowie als Ausgangspunkt für meine eigenen Schlussfolgerungen. Gerade

-
- 93 Es ist durchaus erhellend, dass Hockney seine Arbeitsweise und subjektive Sicht schildert. Dass sein Vorgehen affirmativ bleibt, mag damit zusammenhängen, das Bild- und Theorie-Produktion oft gleichzeitig stattfinden und so eine distanzierte Betrachtung des einen aus der Position des anderen nur bedingt möglich ist. Woods führt in Bezug auf die *joiners* aus, dass Hockney zwar gesagt habe, man solle Arbeiten nicht theoretisieren, ehe man sie gemacht habe, dennoch wären hier theoretische Gedanken und ›*trial and error*‹-Phasen, die Hockney als unvermeidlich für die Entwicklung von künstlerischen Arbeiten begreife, Hand in Hand gegangen (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 115f.). Einiges, was Hockney über traditionelle ›Kunst-Fotografie sage, sei nicht theoretisch fundiert. Er habe Fotografie erst vor allem als Hilfsmittel für seine Kunst verwendet, dann aber die Neugier und das Selbstbewusstsein des Malers in die Auseinandersetzung eingebracht und so die Fotografie zu einem Teil seiner Kunst gemacht (vgl. ebd. : 130f.).
- 94 Exemplarisch lässt sich dies an dem 2014 entstandenen Film *Hockney: A Life in Pictures* von Randall Wright nachvollziehen. Er fasst kurze Interviewsequenzen mit David Hockney und seiner Familie, seinen Freunden und Weggefährten zusammen, zeigt dokumentarisches Material von den 1960er Jahren bis zum Veröffentlichungsdatum des Films und gewährt einen Blick auf ausgewählte Arbeiten. Auffällig ist, dass nahezu alle der gezeigten Bilder bekannt sind, nicht nur die Werke, sondern auch die fotografischen und filmischen Aufnahmen von Hockneys Wohn- und Arbeitsräumen bereiten ein beständiges Déjà-vu. Wir erfahren ein bisschen über den Menschen und eigentlich nichts über den Künstler David Hockney, keine der im Film gebotenen Erzählungen ist kontinuierlich. Was wir sehen, ist vermeintlich biografisch und arbeitet doch nur am Mythos. Auf ähnliche Weise wird in einem Großteil der Publikation mit den Werken Hockneys umgegangen: Er baut sie als Teile in seine (jeweilige) große Erzählung ein.
- 95 Vgl. u. a. Schumacher 2003 : 11–13 und ausführlicher Kim 2009 : 13–20; dort finden sich weitere Verweise auf Autoren, die diese Behauptung bestätigen und ausführen. Woods weist zu Beginn seines Textbeitrags »*Photo-collage*« darauf hin, dass ein Großteil der ausführlicheren Literatur zu Hockney von ihm selbst als Autor oder Co-Autor verantwortet wird (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 31). – Hockneys Vorgehen, seine Arbeiten selbst zu kontextualisieren, ist faszinierend, wenn es darum geht, über Künstlermythen nachzudenken und darüber, wie diese ›gemacht werden – das ist aber nicht Thema dieser Arbeit. Für mich bedeutet es, Quellen und Aussagen besonders kritisch zu hinterfragen.

weil seine Thesen die Literatur über ihn und sein Werk dominieren, halte ich es für unerlässlich, sie immer wieder zu hinterfragen.

Lawrence Weschler gibt lesens- und sehenswerte Überblicke über Hockneys Arbeiten, u. a. in *Cameraworks* (1984) sowie online unter »LOVE LIFE: David Hockneys Timescapes. A Talk by Lawrence Weschler« anlässlich der Ausstellung *A Bigger Picture* (2012/2013). Seine Texte und Vorträge sind dennoch mit Vorsicht zu genießen, sie basieren auf Besuchen bei und Interviews mit Hockney und geben vor allem dessen eigene Haltung wieder. Weschlers Verdienst sehe ich in den Hinweisen auf ähnliche Arbeiten anderer Künstler und in den Versuchen, Hockneys Bilder in größere kunsthistorische Kontexte einzuordnen. So regen seine Äußerungen zu weiterführenden Gedanken und Fragen an.

Alan Woods Text »*Photo-collage*« zu Fotoarbeiten David Hockneys (Melia 1995 : 111–131) ist kritisch und reflektiert. Er erlaubt sich an einigen Stellen, die theoretischen Äußerungen Hockneys zu beurteilen und hinterfragt diese vor allem in Hinblick darauf, ob sie sich wirklich derart auf seine Werke anwenden lassen, wie Hockney es tut.⁹⁶

Anne Hoy stellt in »*Hockney's Photocollages*« (Hockney 1988 : 55–66) die Entstehung und Entwicklung seiner fotografischen Arbeiten in kompakter Form vor. Ihr verdanke ich den Hinweis auf einige andere Fotografen, die auf ähnliche Weise mit Polaroid-Bildern arbeiten bzw. gearbeitet haben. Bei Hoy findet sich auch der Vorschlag Hockneys, seine Fotocollagen nach der Art der in ihnen erfassten Bewegung zu kategorisieren (vgl. Hockney 1988 : 58, vgl. Kapitel 2.3.1).

Eine kritische Betrachtung einzelner Werke findet sich in der Dissertationsschrift von Alexandra Schumacher *Hockney. Zitate als Bildstrategie* (2003), die dezidiert drei zwischen 1961 und 1977 entstandene malerische Porträtwerke betrachtet und diese einerseits im Kontext des Bildzitats verortet, andererseits aus ihren Untersuchungen schließt, dass es Hockney in seinen Arbeiten immer auch (und vor allem) um den Wahrnehmungsprozess geht. Dies belegt sie u. a. im Ausblick anhand seiner fotografischen Arbeiten. Auch bei ihr findet sich der Hinweis auf weitere fotografische Positionen, deren Arbeiten Hockneys *joiners* ähneln.

Roy Forward hat einen kritischen Aufsatz verfasst, der für die Einordnung des Gemäldes *A Bigger Grand Canyon* (1998) unter anderem Hockneys fotografische Arbeiten und seine Aussagen zu chinesischen Bildrollen heranzieht. Auch wenn Forwards Fazit nicht nur hinsichtlich des Bildes, sondern auch in Bezug auf die theoretischen Zugänge, die Hockney selbst eröffnet, positiv ist – »*a knowledge of Hockney's ideas can lead to a more positive appreciation of his art*« (Forward o. J. : 16) –,

96 Woods macht sich beispielsweise über die Aussage Hockneys in *Looking at Pictures in a Book* lustig, Fotografien seien am besten geeignet, plane Oberflächen wiederzugeben. Er sagt, dies wäre, als würde man, wenn man eine überzeugende Illusion hervorrufen und seinem Medium treu bleiben wolle, Wasserfarben nur dafür verwenden, Wasser zu malen. Einige der Sachen, die Hockney über traditionelle Kunstfotografie sage, seien unbeholfen und schlecht recherchiert. Dies könne, meint Woods, daran liegen, dass es sich bei Hockneys Büchern um aufgezeichnete Gespräche handle, bei denen die Argumente selten über Behauptungen hinaus entwickelt würden (vgl. Woods, in: Melia : 130 f.).

so bieten seine Kritikpunkte, gerade hinsichtlich der Wertungen Hockneys seiner eigenen und anderer Arbeiten, doch Anreize zum Weiterdenken und -fragen.

Es gibt unter den Unmengen von Artikeln, Texten, Büchern, Filmen und Aufzeichnungen zu Leben und Werk David Hockneys durchaus nicht wenig reflektierte und einige fundiert kritische, die eigene Standpunkte formulieren. Verschafft man sich einen Überblick, findet sich eine recht umfassende Einordnung der *joiners* in Hinblick auf ihre Position in Hockneys Werk, ferner finden sich Verweise auf die Anleihen, die sie bei bestimmten Bildformen und Richtungen wie dem Kubismus machen, auf fototechnische und -theoretische Referenzen sowie auf Hockneys persönlichen Referenzrahmen. Diese Informationen bleiben jedoch verstreut und schlaglichtartig. Sie werden in dieser Arbeit gesammelt und weiterentwickelt, um neue Zugänge und Kontexte zu eröffnen.

Die Entdeckungen und Erkenntnisse, die Hockney bei seiner Arbeit macht, beziehungsweise die er aus ihr gewinnt, sind nicht neu, sie finden sich in anderen Formen bei anderen Künstlern ebenso wie in theoretischen Abhandlungen. Was seine Entdeckungen für Hockney so spannend macht, und damit für die Leser der Monografien und Kataloge und für die Betrachter seiner Werke, ist die Tatsache, dass er sie als praktische Erfahrung durch die Arbeit an seinen Bildern gewinnt und wir sie sehend nachvollziehen können. Es handelt sich nicht um erdachte Konstruktionen, sondern um unmittelbares Erleben, um Erfahrung, die sich im Leben und in den Arbeiten David Hockneys niederschlagen.

Mit diesem recht umfassenden Überblick über die Entstehung der Fotokopplungen, mit ihrer Einordnung in Hockneys Werk, einem ersten Nachdenken über seine Ansichten und begleitenden Untersuchungen ist der Grundstein für die weitere Diskussion gelegt.

2 Bewegungen. Zum Verhältnis von Fotograf, Motiv und Betrachter

Auf Basis der bisher erfolgten Kontextualisierung der *joiners* anhand textlicher Primär- und Sekundärquellen rücken nun einzelne *joiner photographs* in den Mittelpunkt der Untersuchung. Ich richte den Blick darauf, wie Hockney die Fotografien zusammenstellt, welche Unterschiede es zwischen Polaroid- und Kleinbildfotokopplungen gibt und ob sich Entwicklungslinien in den Werkreihen ausmachen lassen. Zentral ist die Frage danach, welche Rolle Bewegungen während der Aufnahmen spielen, wie sie sich im Bild niederschlagen und was das für die Bildwahrnehmung bedeutet. Was verändert sich, wenn Hockney die Kamera wechselt? Wie unterscheiden sich die Bilder innerhalb einer Werkreihe voneinander und bestätigen sich die Entwicklungslinien, die sich anhand der Beschreibungen im ersten Kapitel andeuten? Welche weiteren Phänomene offenbaren sich anhand einer genauen Bildbetrachtung?

Es gilt, Gelesenes mit dem zu Sehenden abzugleichen und zu diskutieren, inwiefern sich die von Hockney und anderen Autoren festgehaltenen Ideen und Theorien angesichts einer genauen Bildbetrachtung halten lassen, ehe ich in den Kapiteln 3 bis 6 den Blick auf die Produktion der Bilder, ihre bestimmenden Merkmale, die Herausforderungen an ihre Betrachter und weiter gefasste Kontextualisierungen ausweite. Die Auswahl der untersuchten Werke begrenze ich auf jeweils typische Motive der Werkreihen, auf Porträtaufnahmen bei den Polaroidbildern und auf Landschafts- und Gruppenbilder bei den Kleinbildfotografien. Anhand jedes dieser Werke lassen sich relevante Aspekte der Fotokopplungen diskutieren, die gewählte Reihenfolge der Arbeiten hilft, über Entwicklungsstränge nachzudenken.

2.1 *Composite Polaroids* (Februar – Juli 1982)

2.1.1 *Myself & Peter Schlesinger, Paris, Dec. 1969 und My House, Montcalm Avenue, Los Angeles, Friday February 26th 1982*

In art, new ways of seeing mean new ways of feeling; you can't divorce the two, as, we are now aware, you cannot have time without space and space without time. [...] Now, everybody who thinks about it automatically connects space with movement itself, which is time. Movement means moving through space and therefore through time. It is this relationship between space and time that obsesses us. (Hockney 1993: 165)

Der wahrscheinlich erste *joiner photograph* entsteht im Jahr 1969⁹⁷ gemeinsam mit David Hockneys damaligem Freund Peter Schlesinger, **Myself & Peter Schlesinger, Paris Dec. 1969**, zu einem Zeitpunkt, als Hockney seine Fotografien noch nicht als Teil seines künstlerischen Œuvres betrachtet. Zwei schwarzweiße Kleinbildfotografien zeigen je einen der jungen Männer auf einer Hälfte einer Parkbank sitzend. David Hockney, im Mantel, mit Hut und übergeschlagenen Beinen, den Blick nach rechts gerichtet, ist auf dem linken Foto zu sehen. Auf dem rechten Bild sitzt Peter Schlesinger, ebenfalls mit Hut und Kurzmantel, die Beine geöffnet, und äugt nach links, sodass die beiden sich anzublicken scheinen. Der Bezug stellt sich erst in der Montage der Bilder her. Auffällig sind die unterschiedlichen Körperhaltungen: Während Hockney selbstbewusst und etwas desinteressiert scheint, die Hände lässig neben sich auf der Bank, wirkt Peter steifer, leicht verkrampft, die Hände in den Manteltaschen, den Körper nach rechts geneigt, weg von der Bildmitte. Hockneys Blick wirkt direkt, Peters distanziert, möglicherweise zweifelnd.

Die Fotografien sind nicht passgenau aufeinander abgestimmt, die Winkel der Aufnahmen jeweils unterschiedlich und auch der Abstand des Fotografen zum Motiv muss jeweils ein anderer gewesen sein. Durch die Kombination der Bilder wird der Raum des Bildes über den in einer einzelnen Fotografie erfassbaren hinaus erweitert.⁹⁸ Der Park im Hintergrund dominiert das Bild, die abgebildeten Personen nehmen jeweils nur etwa ein Sechstel der Bildfläche ein und wirken etwas verloren. Hinzu kommt ihr großer Abstand zueinander, der auch daraus resultiert, wie die Fotografien montiert sind. Die Bank scheint seltsam langgestreckt, es bleibt offen, wie viele Füße sie hat oder ob es sich sogar um zwei Bänke handelt.⁹⁹

Im Nachhinein lässt sich nicht bestimmen, ob die Aufnahmen zufällig entstanden sind oder ob Bildausschnitte, Komposition und das, was sie nach außen tragen, schon während der Aufnahmen durchdacht und inszeniert wurden. Deut-

97 Es findet sich auch das Jahr 1967 als Angabe in der Literatur (vgl. Kapitel 1.1 : 18, Fn. 9). 1969 erscheint als Entstehungsjahr plausibler, da die anderen veröffentlichten Fotozusammenstellungen frühestens auf dieses Jahr datiert sind.

98 »*Cada uno fotografió al otro y luego se montaron las dos imágenes obteniendo como resultado una composición panorámica. Esta imagen no pasa de ser un juego fotográfico, pero en ella debemos destacar dos aspectos. Por un lado, la imagen está directamente emparentada con sus conocidísimos retratos dobles, tema recurrente en la obra pictórica de Hockney. Y por otro lado existe una intención, aunque sea tímida, casi lúdica, de expandir el espacio fotográfico, recurriendo a la fotografía múltiple.*« (Crespo 2012 : 263) Damit stellt Crespo das Bild einerseits in eine Reihe mit Hockneys Doppelporträts und weist andererseits darauf hin, dass es einen Bezug zur multiplen Fotografie gibt, nämlich die Intention, den Bildraum zu erweitern.

99 Es ist gut möglich, dass sich die Verstärkungsstrebe, die links neben Peter unter der Sitzfläche auszumachen ist, ebenfalls im anderen Bild findet und dort nur durch Hockneys Arm verdeckt wird. Das würde bedeuten, dass die Fotos mit wesentlich größerer Überlappung hätten montiert werden müssen, wenn sie die reale Länge der Bank hätten wiedergeben sollen. Der Abstand der Freunde wäre, hätten sie zum gleichen Zeitpunkt auf der Bank gesessen, weitaus geringer gewesen, als die Fotokopplung suggeriert. Eventuell deutet dieser große Abstand auf die bevorstehende Trennung des Paares hin – in jeden Fall ist diese Distanz für die Wirkung des Bildes bestimmend.

lich wird, dass sich schon bei zwei Fotografien, die ›gekoppelt‹ und so zueinander in Beziehung gesetzt werden, zeigt, wie sehr die Art der Montage eine Interpretation des Bildinhalts beeinflusst. Wie der dargestellte Raum erscheint, wie wir die Verhältnisse der in ihm wiedergegebenen Elemente auffassen und wie stark wir die Distanz der Einzelbilder zueinander und unseren Abstand zum Motiv empfinden, lässt sich bereits durch eine leichte Verschiebung eines Bildteils beziehungsweise -ausschnittes verändern. Das wiederum lässt den Rückschluss zu, dass, neben der Auswahl des Motivs sowie der einzelnen Bildausschnitte, die Art und Weise der Bildzusammenstellung bis in die sensibelsten Verschiebungen hinein eine Qualität der *joiner photographs* ausmacht und diese aus der Masse ähnlicher Fotokopplungen heraushebt.¹⁰⁰

Diese erste Bildzusammenstellung weicht von späteren dadurch ab, dass sie zwei Autoren besitzt, David und Peter, und in ihrer Reduktion auf zwei Fotografien sehr einfach gehalten ist. Ein Faktor, der die späteren *joiner photographs* bestimmen wird, fehlt hier noch: die sich im Bild niederschlagende Bewegung, sowohl des Fotografen als auch des Motivs. Diese tritt schrittweise ab 1982 in den Vordergrund, beginnend mit **My House, Montcalm Avenue** vom 26. Februar 1982.¹⁰¹

MY HOUSE

Ende 1981 malt Hockney sein Haus aus der Erinnerung, das Bild soll das Gefühl wiedergeben, sich durch die Räume des **Hollywood Hills House** zu bewegen. Eine Unterteilung auf drei Leinwände nimmt die Teilung in der Architektur auf (Innenraum, Terrasse und Außenraum).¹⁰² Mit den fotografischen Aufnahmen setzt Hockney das in der Malerei noch gedankliche Spiel in eine reale Bewegung um: »*In the photographs this movement was made actual, the whole architectural structure built up by means of fragments photographed in succession at different angles.*« (Livingstone 1996 : 235) Das *composite polaroid* umfasst 30 Aufnahmen, die in drei Reihen übereinander angeordnet sind. Sie wurden in Hockneys Wohnraum und auf der daran anschließenden Terrasse gemacht und unterscheiden sich durch drei

100 Dies zeigt sich, wenn wir die im Internet hundertfach zu findenden Panoramaaufnahmen und *joiners* anderer Bildautoren – die mittlerweile auch automatisch durch in die Aufnahmegerate integrierte Funktionen erstellt werden können – mit Hockneys Aufnahmen vergleichen. Auch wenn im Detail nicht einfach zu benennen ist, was die Unterschiede ausmacht, so scheint jenen meistens ein auf fotografische Einheit ausgerichtetes Bildverständnis innezuwohnen, während Hockney Verschiebungen und Lücken zulässt (vgl. Kapitel 3.4.1 : 135 ff.).

101 Dieses Bild habe ich zu Beginn der Arbeit (Kapitel 1.1 : 18) bereits kurz vorgestellt. Auffällig ist, dass dieser *joiner* teilweise schwarzweiß abgebildet wird (so auch in *Cameraworks*, Hockney : 1984), während fast alle anderen Fotokopplungen in Farbe wiedergegeben werden. Das gesamte Bild ist bei Joyce (1988 : 15) und Mißelbeck (1998 : 151) in Farbe reproduziert.

102 »*Three separate canvases defined the imagined movement first from interior to the porch—the narrow gap between the panels also functioning as the glass wall separating the two spaces—and then from the porch to the swimming pool and garden.*« (Livingstone 1996 : 235, vgl. Hockney 1988 : 40, Fn. 3)

verschiedene Standpunkte¹⁰³ sowie drei unterschiedliche Blickwinkel: Einmal fällt der Blick auf den Boden, einmal finden die Aufnahmen etwa auf Augenhöhe statt und die obere Reihe zeigt einen nach oben gerichteten Blick. Aus den daraus resultierenden Fotografien setzt sich ein Gesamtbild des Raumes zusammen, das zugleich fragmentarisch wie geschlossen wirkt und unterschiedliche Perspektiven in sich vereint.

Neun Fotografien bilden links ein durch einen größeren Abstand leicht von den restlichen Fotos abgesetztes Quadrat. Sie zeigen Hockneys Wohnraum, die Decke erscheint facettenartig gekippt, der Holzfußboden hat in jedem der sechs Polaroids, auf denen er zu sehen ist, einen anderen Fluchtpunkt. Die Flächen des Raumes, Boden, Wände und Decke, scheinen aufgrund der Bilderzusammenstellung nicht eben und durchgehend, die Sicherheit solider Raumbegrenzungen ist angegriffen. Der weiße Rand, der das Neunerquadrat von den restlichen Aufnahmen trennt, ist etwa dreimal so breit wie die weißen Rahmen um die einzelnen Polaroidfotografien, die jeweils mehr oder weniger gleich stark sind. Dieser größere Abstand markiert zugleich die Trennung von Innen- und Außenraum.

Die 21 Aufnahmen des Außenraumes lassen sich, denen des Innenraumes entsprechend, in zwei Quadrate à neun Aufnahmen gliedern, welche durch eine vertikale Reihe aus drei Fotografien getrennt werden. Links zeigen neun Polaroids den Blick auf Hockneys Terrasse, dabei ist in der linken Bildspalte dieses Quadrats die Glastür des Balkons von außen zu sehen, die in der rechten Bildspalte des ersten Quadrats aus dem Innenraum heraus fotografiert wurde. Insgesamt ist der Aufbau des Neunerquadrats mit der Terrasse dem des Innenraumes sehr ähnlich: Beide Ansichten suggerieren einen Sog in die Tiefe, während Boden, Wände und Decke das Raumgefühl soweit dominieren, dass die Räume jeweils in sich geschlossen wirken. Boden und Decke sind dunkel und kontrastreich, die seitlichen Begrenzungen wirken heller und zeigen so einen horizontalen Durchgang an. Der Blick aus dem Innenraum auf die Terrasse findet sein Gegenstück in dem Blick von der Terrasse ins Freie, die jeweiligen Wanddurchbrüche ›treffen‹ sich virtuell zwischen den entsprechenden Polaroids. Drei vertikal übereinander stehende Bilder im Anschluss an das zweite Bildquadrat zeigen Pflanzen sowie Stufen einer nach unten führenden Treppe. Der letzte Block aus wiederum neun Aufnahmen bietet einen Blick in den Garten, wir sehen eine Treppe – wahrscheinlich diejenige, die zuvor vom Balkon aus von oben zu sehen war, jetzt aus der entgegengesetzten Richtung¹⁰⁴ –, einige Fliesen, Rasen und einen Pool.

Das *composite polaroid* zeigt nicht nur die privaten Räume des Künstlers von unterschiedlichen Standpunkten aus, es setzt außerdem Innen-, Zwischen- und

103 Vgl. Fn. 106 zu der Frage, ob es sich um drei oder vier Standpunkte handelt. Hockney spricht im Film *Joiner Photographs* (Featherstone 1983) von »three different viewpoints« (13:12 Min.).

104 Genau lässt sich das Verhältnis der einzelnen Bildräume zueinander nicht aus dem *joiner* herauslesen, wenn die Situation vor Ort nicht bekannt ist. Anschlüsse und räumliche Relationen bleiben unklar, auch wenn sie einer innerbildlichen Logik folgen.

Außenraum in eine Beziehung, die durch die Übergänge zwischen ihnen strukturiert und rhythmisiert wird. Neben der Gliederung durch die sichtbaren Abgrenzungen der Einzelbilder zueinander markiert ein größerer Abstand die offensichtliche Leerstelle zwischen Innen- und Außenraum, die Spalte aus drei Fotos markiert den Übergang zwischen Terrasse und Garten.

Die Formulierung, die Hockney und seine Biografen verwenden, die Polaroids seien »aus der Bewegung heraus« aufgenommen, ist irreführend. Augenscheinlich liegt den Fotografien keine gleichmäßige Bewegung zugrunde, sondern Hockney nimmt Standortwechsel vor, deren Ausmaß sich in der Aufteilung der 30 Bildquadrate niederschlägt.¹⁰⁵ Auch wenn Hockney während des Fotografierens eines Bildabschnittes, eines Neunerquadrats, nicht auf dem selben Fleck verharret, sind doch drei oder vier größere Ortswechsel¹⁰⁶ gut voneinander abgrenzbar, von denen jeder in einem der Bildbereiche liegt.¹⁰⁷ Wenn wir davon ausgehen, dass die Bildfolgen von Balkon, Übergang und Garten alle vom Balkon aus aufgenommen wurden, wäre der Wechsel vom Innen- in den Außenraum die größte im Bild auszumachende Standortverlagerung des Fotografen und würde den größeren Abstand zwischen Innen- und Außenraumaufnahmen erklären.

DER ERSTE JOINER?

Warum gerade diese Polaroidzusammenstellung den ›Startschuss‹ zu den Werkreihen der *joiner photographs* gibt, obwohl Hockney schon seit etwa 1969 Fotokopplungen aus Kleinbildaufnahmen zusammengestellt hat, erklärt sich möglicherweise aus ihrem Inhalt und dem verwendeten Material.¹⁰⁸ **My House** bleibt zwar

105 Ich gehe davon aus, dass Hockney für jede Aufnahme einen eigenen Standpunkt eingenommen hat und dass zwischen den definierten Bildbereichen jeweils ein größerer Standortwechsel stattgefunden haben muss. Er muss sich zwischen den Aufnahmen bewegt bzw. den Aufnahmewinkel des Fotoapparats geändert haben, zeigen doch z. B. die Maserungen der Bodendielen unterschiedliche Winkel auf, die nicht achsensymmetrisch zum mittleren Bild sind. Hockney scheint sich nicht in die Tiefe des Raumes hinein bewegt zu haben, inwieweit er ein paar Schritte zur Seite gemacht oder sich nur auf der Stelle gedreht hat, lässt sich nicht sagen.

106 Hockney spricht von drei Standpunkten, die Fotografien suggerieren vier. Der dritte Standort am Kopf der Treppe könnte mit dem zweiten identisch sein, da sich meines Wissens die Treppe am einen Ende der Veranda befindet, sodass Hockney sich nach dem Blick über den Balkon nur umdrehen musste, um die Treppe hinab fotografieren zu können.

107 Von der erste Position im Inneren des Hauses an der Stirnseite des Wohnraumes ist der Innenraum erfasst worden. Die nächste Aufnahmeposition findet sich an der (wahrscheinlich entsprechenden) Stirnseite des Balkons. Der dritte Standpunkt liegt irgendwo am oberen Ende der Treppe und zeigt einen Vertikalschwenk über die Flora, der vierte befindet sich erhöht – möglicherweise auf dem Balkon, über das Geländer gelehnt – an der Hausseite mit Blick auf den Garten.

108 Es gibt ein *composite polaroid, Ian + me watching a Fred Astaire movie on Television*, das möglicherweise vorher entstanden ist, es ist auf den März 1981 datiert (vgl. Crespo 2012 : 275). Das Bild erzeugt kein Gefühl für den Raum oder Bewegungen, sondern bildet das zu Sehende aus einer festen Position heraus ab: Ian, Hockneys Beine, ein Kaminfeuer und einen Fernsehbildschirm in mehreren Wiederholungen, wobei die eine Hälfte des *joiner* in gelbliches Licht getaucht ist,

menschenleer, verweist aber auf Landschaftsmalerei und kalifornische Swimmingpools, zwei Themen, mit denen Hockney sich bereits zuvor beschäftigt hat. Hier wird nicht die Atmosphäre eines Ereignisses spontan eingefangen, sondern kompositorisch wohlüberlegt eine Raumsituation heraufbeschworen. Die Sofortbilder erlauben es, direkt zu sehen, was aufgenommen wurde. Fragen nach möglichen neuen Perspektiven und Repräsentation von Raum, die Hockney zu diesem Zeitpunkt bereits einige Jahre begleiten, spiegeln sich in der Arbeit. So fügt sie sich in seine Werkkomplexe ein und kann als Ausgangspunkt für weitere Experimente dienen. Maßgeblich dafür ist, dass Hockney mit der Montage aus Bewegungen und Perspektiven ein Raum- und Zeitgefühl vermitteln kann, das hinausgeht über dasjenige des fotografischen Einzelbildes, das er ablehnt (vgl. u. a. Kapitel 1.3 : 42 f.). Hinzu kommt sicherlich der für Hockney günstige Zeitpunkt: Gerade hat er mit Alain Sayag seine erste Fotografieausstellung im Centre Pompidou vorbereitet.

But when curator Alain Sayag convinces him to mount a show of his photographs at the Centre Pompidou in Paris, he has a breakthrough regarding how the medium might be used to create two-dimensional images with the perspectival sophistication of Cubist paintings. To document Hockney's collection of personal photographs—which number in the thousands—Sayag suggests using a Polaroid camera for making ›instant‹ prints. In short order, Hockney adopts this device to make new artworks: composite Polaroids showing multiple viewpoints in a single work of art. They are an innovation on his method, since the 1970s, of compositing multiple snapshots to plan paintings. (<https://thedavidhockneyfoundation.org/chronology/1982> [09.12.2019])

Selten war ein Zeitpunkt günstiger; wenn Fotografie zum Teil des eigenen Werkes erklärt wird, lohnt es sich, sich künstlerisch weiter mit ihr auseinanderzusetzen.

2.1.2 Patrick Procktor, Pembroke Studios London, 7th May 1982

The whole describes—which is Hockney's great achievement—but the detail still records. (Woods, in: Melia 1995 : 127)

Neben Interieurs sind Einzel- und Doppelporträts David Hockneys bevorzugte Motive in den *composite polaroids*. Eins dieser Bilder zeigt den Künstler Patrick

während in der anderen Hälfte der Polaroids das bläuliche Licht des Fernsehgerätes vorherrscht. Derart erhält das Bild einen repetitiven und artifiziellen Zug. Thematisch mag es an Hockneys Porträts seiner Freunde anknüpfen, das Geschehen im Fernseher aber drängt sich bei der Betrachtung in den Vordergrund, es bildet als einziges mir bekanntes Bild ein Bewegungsbild ab. – Ob dieses Bild tatsächlich bereits 1981 entstanden ist, ist fragwürdig. Es könnte ebenso gut sein, dass Hockney sich bei der Jahreszahl schlichtweg verschrieben hat, die Aufnahmen von **Ian with Selfportrait** am zweiten und **Don + Christopher** am sechsten März 1982 stützen die Vermutung, dass es sich um eines der im März 1982 entstandenen Bilder handelt.

Procktor¹⁰⁹ eine Zigarette rauchend im Mai 1982 in Hockneys Atelier in London. Die Aufnahmen umfassen 90 Polaroidfotografien in sechs Spalten zu 15 Reihen, die Hockney so montiert, dass sich ihre weißen Ränder jeweils an zwei Seiten überlappen. Procktor war, wie so viele der Porträtierten, eng mit Hockney befreundet. Er ist in dem Bild auf 35 der Polaroids verteilt als Ganzkörperfigur stehend im Profil mittig im Bild zu sehen, seine Figur spannt es fast vollständig von unten nach oben aus. Neben und hinter ihm lassen sich der Raum des Studios, die Rückwände mehrerer Leinwände sowie ein Gemälde Hockneys erkennen.¹¹⁰ Aufgrund der Seitenverhältnisse des Bildes wirkt der Porträtierte übermäßig in die Länge gezogen. Dieser Eindruck wird sicher durch seine körperlichen Konstitution unterstützt: Procktor wird als 1,98 m groß und sehr dünn bzw. schlaksig beschrieben.¹¹¹

Das Motiv wirkt unbewegt, trotz einer auf den ersten Blick leichten Verschiebung der Perspektive von Foto zu Foto bleibt auch der Gesamteindruck des Bildes statisch. Procktors Körper scheint ganz und ganzheitlich, abgesehen von der Teilung durch das weiße Raster der Polaroidrahmen. Es gibt keine größeren Sprünge von Aufnahme zu Aufnahme, lediglich im Kopfbereich sind einige Körperteile doppelt zu sehen. – Eine genaue Betrachtung der *composite polaroids* macht fast immer deutlich, dass die Porträtierten sowie die aufgenommenen Räume ruhig und ganzheitlich wirken. Bewegung manifestiert sich zumeist nur in den Aufnahmen der Hände und/oder Köpfe der Protagonisten. Weitere Bewegungen werden erst erkennbar, wenn wir uns die Relationen der Einzelbilder zueinander bewusst machen. – Das, was in diesem Bild in Bewegung zu sein scheint, ist der die Figur umgebende Raum. Dieser Eindruck wird durch die Strukturen im Bild evoziert: Die Jalousie vor dem Fenster schafft ein horizontales Streifenmuster, die Inhalte der Ablageflächen des Regals links im Bild, vorwiegend Bücher und Papiere, nehmen diese Struktur auf. Als Gegengewicht wirken die flächigen Rückseiten der Leinwände rechts im Bild, die durch vertikale Holzverstrebungen unterteilt werden. Dazu treten die Spalten zwischen den Dielenbrettern, die perspektivisch ins Bild hineinführen. Diese Bewegung wird aufgenommen durch die gemalten

109 Procktor (1936–2003) war als Übersetzer aus dem Russischen tätig, ehe er Kunst studierte und anschließend als Maler, Illustrator und Grafiker von sich Reden machte. Seine Tätigkeitsbereiche waren ähnlich breit gefächert wie Hockneys – er gestaltete auch Bühnenstücke und Plattencover –, den er 1963 im Rahmen einer gemeinsamen Ausstellung kennenlernte. »*We simply had a lot of interests in common—painting, literature, and being gay, then.*« (Hockney, <http://www.standard.co.uk/lifestyle/patrick-procktor-the-lost-dandy-6738521.html> [14.06.2016])

110 Bezeichnenderweise handelt es sich bei dem Gemälde im Hintergrund um die linke Hälfte des im vorangegangenen Kapitel erwähnten **Hollywood Hills House** (1981–82), ebenjenem Bild, bei dem Hockney versucht, die Innenräume seines Hauses aus dem Gedächtnis heraus zu malen und das direkt zum ersten *joiner My House* überleitet.

111 Das *composite polaroid* entspricht mit 133 × 53 cm etwa 2/3 der Lebensgröße Procktors. Daraus lässt sich ableiten, dass Hockney sehr dicht bei ihm gestanden haben muss, als er ihn aufgenommen hat, etwa einen halben bis einen Meter entfernt.

Dielenbretter in dem Gemälde von Hockneys Studio in Kalifornien, das im oberen Bilddrittel zu sehen ist. Neben die Rhythmisierung durch diese Strukturen tritt eine andere Bewegung, die sich durch den unregelmäßig gestaffelten Tiefenraum ergibt, der sich erst auf den zweiten Blick erschließt. Procktor scheint im Raum vor einer der Wände des Studios zu stehen. Bei längerer Betrachtung des Bildes erweist sich das als unmöglich, denn in dem, was auf den ersten Blick aufgrund der Farbigkeit – vorwiegend weiß – und Strukturen im Bild wie eine geschlossene Wand wirkt, lassen sich unterschiedliche Raumtiefen ausmachen. Die Rückseiten der Leinwände führen stufenweise in die Bildtiefe, das weiße Regal im Anschnitt der linken Polaroidreihe scheint weiter hinten im Raum zu stehen oder in einen weiterführenden Raum überzuleiten. Der Monitor vor dem Fenster erweckt zunächst den Anschein, als stünde er auf ebendiesem Regal, bei genauere Betrachtung stellt sich heraus, dass er sich noch weiter zurückgesetzt im Raum auf einer Tischfläche befindet. Der gesamte linke Fotostreifen könnte woanders aufgenommen und an das restliche Bild angesetzt worden sein, wären nicht die unteren drei Polaroids, in denen sich der rötliche Bretterboden des Studios fortsetzt, sowie das dritte und vierte Foto von unten, in denen sich der Rahmen einer Leinwandrückseite ausmachen lässt. Auch wenn sich immer wieder Übergänge finden, die es plausibel scheinen lassen, dass die Objekte im Raum tatsächlich nebeneinander gestanden oder gehangen haben, lässt sich aus dem Bild nicht ersehen, ob und inwiefern die einzelnen Raumteile den realen Raum des Studios wiedergeben.

Die Wahl der Bildausschnitte, die Verschiebungen zwischen den Fotografien und die daraus resultierende Bildanordnung führen zu einer überlängten Wiedergabe Procktors sowie dazu, dass sich die Raumsituation eigenwillig formt und einer abschließenden Interpretation entzieht. Die abstrakten Strukturen und die Anschlussmöglichkeiten zwischen einzelnen Polaroids, die exakt scheinen, jedoch neue Formen bilden, machen den Raum inkonsistent. Auf den ersten Blick ist leicht zu übersehen, dass sich etliche Bildteile in den jeweils angrenzenden Polaroidfotografien wiederholen, da auffällige Stellen in den Einzelbildern hiervon ausgenommen und diese dermaßen virtuos zusammengestellt sind, dass Wiederholungen nicht als solche wahrgenommen werden.¹¹² Doch in der Dekonstruktion des Bildes werden diese ebenso augenfällig, wie sich erschließt, dass es Hockney gerade aufgrund der differenzierten Aufnahmewinkel und -abstände gelingt, ein Bild zu ›bauen‹, dessen Wiedergabe des Aufgenommenen nichts mehr mit einem

112 Beispielsweise basiert das Regal, dass sich links im Bild über acht Fotografien erstreckt, auf sich wiederholenden Ansichten, die bei passgenauen Aufnahmen auf zwei bis drei Polaroids hätten gezeigt werden können. Procktors Beine lassen sich teleskopartig auf etwa die Hälfte ihrer Länge zusammenschieben, wenn die Anschlüsse zwischen den Fotos durch den Faltenwurf der Hosenbeine rekonstruiert werden. Anhand von Falten und Ecken im Bild lassen sich die realen Anschlüsse der Objekte sowie die Platzierung der Gegenstände im Raum und ihre Relationen zueinander ansatzweise nachvollziehen. Aufnahmewinkel, -abstände und Perspektiven der Einzelbilder sind wesentlich unterschiedlicher, als es in der Bildzusammenstellung den Anschein hat.

fotografischen Einzelbild gemein hat, und es dennoch – oder möglicherweise deswegen – schafft, realistisch und ganzheitlich zu wirken. Das vermeintlich statische Bild ist bewegter, als es scheint, es umfasst die Bewegungen des Fotografen im Raum, seine Positionierung zu und seinen Umgang mit den aufgenommenen Objekten. Diese sind wesentlich für die Komposition, sie ermöglichen eine Darstellung jenseits einer Abbildung.

2.1.3 Noya + Bill Brandt with self portrait (although they were watching this picture being made), Pembroke Studios London, 8th May 1982

The joiners frequently—repetitively—comment on photography.
(Woods, in: Melia 1995 : 117)

Neben Interieurs, einigen Landschaften, Einzel- und Gruppenporträts stehen vor allem Doppelporträts immer wieder im Fokus von Hockneys fotografischer Arbeit. Ein *composite polaroid* von Noya und Bill Brandt¹¹³ zeigt das ältere Paar, wie es elf Polaroidselbstporträts von Hockney betrachtet, der sich auf diese Weise ins Bild integriert. Damit nimmt der *joiner* einerseits das Motiv einer kontemplativen Beschäftigung auf, der die meisten der von Hockney Porträtierten nachgehen (wie Scrabble spielen, rätseln, lesen, rauchen, essen) und verweist andererseits auf eine Möglichkeit, den Fotografen ins Bild zu bringen, etwas, worauf Hockney später bei den Kleinbildaufnahmen vermehrt zurückgreift.¹¹⁴ Ursprünglich haben Noya und Bill Brandt dabei zugesehen, wie sich die Polaroidfotografien auf Hockneys Studioboden nach und nach zu ihrem Porträt ergänzen. Doch dann ersetzt Hockney diesen Teil des Bildes durch seine Selbstporträts – so erklärt sich auch der Titel der Arbeit.

Je mehr Aufnahmen Hockney auf dem Fußboden vor dem sitzenden Paar ausbreitete, um so interessierter wurden die beiden. So geriet allmählich ihre gespannte Aufmerksamkeit zum Thema des Bildes. [...] ›Als ich fast fertig war‹, erzählte Hockney, ›fragte mich Brandt, ob ich nicht auch auf dem

113 Bill Brandt (1904 – 1983) war ein britischer Fotograf, der vor allem für seine dokumentarischen Fotografien, Landschaften und ungewöhnlichen Akte bekannt ist (vgl. <https://www.vam.ac.uk/collections/bill-brandt> [29.04.2020]). Noya (Dorothy Anne) war seine dritte Frau.

114 Woods kritisiert, dass Hockney u. a. Selbstporträts im Spiegel in die Fotocollagen einbringt. Dies sei »ein wenig zu selbstbewusst«, denn so würde Hockney sich in einem Moment festhalten, in dem er statisch und auf sich selbst konzentriert sei, anstatt, wie im restlichen Bild, involviert in den Aufnahmeprozess und auf sein Motiv als Ganzes fokussiert. Hockneys Anwesenheit im Bild sei in den Aufnahmen, die ihn zeigten, am geringsten. Anders verhält es sich laut Woods, wenn die Anwesenheit des Fotografen dezenter über Platzhalter gezeigt werde, wie beispielsweise durch ein Tischkärtchen in *Luncheon at the British Embassy, Tokyo, Feb. 16, 1983*, und wenn Hockney als Teilnehmer der Handlung erfahren werde, weil er in sie einbezogen sei, wie bei *Fredda bringing Ann and Me a Cup of Tea, April 16, 1983* (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 119f.).

Bild erscheinen könne. Also machte ich ein paar Aufnahmen von mir und legte die Fotos in die Collage. Dann fotografierte ich noch ein paarmal die neue Anordnung zu ihren Füßen. Dadurch hat es den Anschein, als würden sie eine Collage meines Gesichtes betrachten, aber in Wirklichkeit sahen sie zu, wie ihr eigenes Bild entstand.« (Weschler, in: Hockney 1984 : 15)¹¹⁵

Das *composite polaroid* besteht aus sieben mal sieben Polaroidaufnahmen, die, ebenso wie das Porträt von Patrick Procktor, überlappend montiert sind. Es sieht aus, als hätte Hockney in der linken oberen Ecke angefangen, um dann die Reihen und Spalten nach rechts und unten fortzuführen. Es lässt sich nicht sagen, ob dieses Vorgehen der Reihenfolge der Aufnahmen entspricht – wahrscheinlicher ist es, dass Hockney einzelne Aufnahmen mit fortschreitendem Kompositionsprozess wiederholt und ausgetauscht hat. Auch wenn sich nicht sagen lässt, in welcher Reihenfolge die Fotografien entstanden sind: Anhand des Umgangs mit dem Material zeigt sich, dass der prozesshafte Vorgang des Fotografierens, Komponierens und Auswählens letztlich systematisch in eine Montage überführt worden ist, die das Schematische des Gesamtrasters unterstützt. Der breitere untere Rand der Polaroids säumt auch die Unterkante des Bildes und trägt den Titel, das Entstehungsdatum und die Signatur des Künstlers. Durch diesen breiteren weißen Abschluss des Bildes, ebenso wie durch das quadratische Gesamtformat, das dasjenige des Einzelbildes aufnimmt, wird das Format »Polaroidfotografie« formal wiederholt.

Brandts sitzen auf Korbstühlen, sie sind nach links gewandt im Profil zu sehen. Das Paar wirkt ruhig und konzentriert. Hände und Füße sind mehrfach im Bild auszumachen, die Köpfe liegen auf einer Höhe und bilden einen der beiden Schwerpunkte der Komposition. Das Gegengewicht dazu bildet das, worauf sie schauen: elf Polaroidfotografien von David Hockney (eine von ihnen noch nicht fertig entwickelt) in der linken unteren Ecke des Bildes. Die gesamte Haltung des Paares ist, von den Köpfen über Bills Hände bis zu Noyas übergeschlagenem Bein, auf die Polaroids ausgerichtet. Hockney, der auf den am Boden liegenden Fotografien direkt in die Kamera geschaut zu haben scheint, blickt zurück. Aber er sieht nicht nur das Paar an, sondern auch die Betrachter des Bildes: Etwa die Hälfte seiner Porträtfotos ist so gedreht, dass sie seitenrichtig zu Noya und Bill weisen, die andere Hälfte ist auf die Betrachter vor dem Bild gerichtet.

Dieser *joiner* ist auf mehreren Ebenen selbstreflexiv. Zum einen erinnert der Titel daran, dass das Paar auf das entstehende Bild von sich selbst schaut, das aber nicht mehr zu sehen ist (wir können dies also nur wissen, nicht sehen); zum

115 Ich habe in Hinblick auf keinen anderen *joiner* einen Hinweis darauf finden können, dass die Porträtierten Einfluss auf die Bildgestaltung genommen hätten. Ob dies nur keine Erwähnung findet oder ob wir es hier mit einer Ausnahme zu tun haben – entweder weil Hockney Bill Brandt als Kollegen anerkennt, oder weil ihm die Idee des Selbstporträts im Bild einfach gefallen hat – muss offen bleiben.

anderen zeigt das Bild, wie die Brandts auf Hockneys Selbstporträts schauen, die als Polaroids die Basiselemente des *composite polaroid* zitieren. Der Künstler reflektiert über sich nicht in Form eines Künstlerselbstbildnisses, sondern verschiebt diese Reflexion, indem er seine Bildnisse in den Fokus der Porträtierten legt und damit auch in den Fokus der Rezipienten. Künstler und – über den ›Blickwechsek mit seinen Porträts – Betrachter sind im Bild.

Der Bildaufbau, das ruhige Motiv, die nach links gerichtete Profilansicht der Aufgenommenen sowie die Farbigkeit ähneln denjenigen bei **Patrick Procktor**.¹¹⁶ Wie das Bild von Procktor ist dieses ebenfalls in den Pembroke Studios aufgenommen. Wiederum gibt es keinen einheitlichen Fluchtpunkt, jede Aufnahme ist aus einem etwas anderen Winkel gemacht worden. Neben den Brauntönen des Bodens dominieren, wiederum ähnlich wie beim Porträt Procktors, die Farben blau und weiß. Im Bildhintergrund ist nahezu flächenfüllend auch hier ein Gemälde von Hockney zu sehen.¹¹⁷

Die helle Figur Noya Brandts – vom Kopf über den aufgestützten Arm und das übergeschlagene Bein, verlängert durch die am Boden liegenden Polaroids – teilt das Bild nahezu in der Diagonalen. Durch ihre blaue Strickjacke, die mit dem Gemälde im Hintergrund korrespondiert, wird trotz dieser Teilung das Bild zusammengehalten. Durch die geringen Perspektivwechsel zwischen den Einzel fotografien wird die recht starke Verschiebung der Bildausschnitte zueinander in der Gesamtkomposition aufgehoben. Sobald Gegenstände über ein Einzelbild hinausreichen, gibt es keine passgenauen Anschlüsse mehr. Unser Blick springt in der Betrachtung, es gibt keine richtige oder falsche Positionierung der Dinge zueinander, sondern ein Sowohl-als-auch, das einen Raum im Bild formt, der in der Realität so nicht existieren kann. Wir sollen den *joiner* als Ganzes wahrnehmen, seine Teile erlangen ihre Bedeutung erst im Zusammenspiel mit den anderen und beziehen sie aus ihrer Stellung im Ganzen. So ist es auch kaum möglich, einen Fokus im Bild festzumachen: Die Gesichter des Paares sowie die Polaroidaufnahmen von Hockney sind als kleinteilige kontrastreiche Bereiche die Blickfänge im Bild – schon zwischen ihnen fängt unser Blick zu pendeln an. Er wird nicht gehalten, alles ›schwimmt‹, »die Mitte bewegt sich« und die Oberfläche des Bildes wird »glitschig«. »Die Mobilität der Komposition hält die Indeterminiertheit des Systems im Bewusstsein.« (Reinelt/Roach 1992 : 109, Übers. jw)¹¹⁸

116 Das mag auch daran liegen, dass die Bilder an direkt aufeinander folgenden Tagen aufgenommen wurden, am 7. und 8. Mai 1982.

117 Das Bild muss zur Serie **Ravel's Garden** gehören, aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um **Ravel's Garden 3** von 1980. Dieses Bild ist 182,9 × 121,9 cm groß, wirkt im *joiner* aber wesentlich größer – ein Hinweis darauf, in welchem Ausmaß Hockney seine Position gewechselt haben muss, während er die Aufnahmen gemacht hat.

118 »The spaces in between the photos form a grid that simultaneously overlays and undergrids the whole. Each piece of the composition can be assigned meaning in relation to the pieces around it, and, as the eye moves, the composite meanings change—different photos are foregrounded, different ways of seeing come into prominence and recede. [...] Taken as a whole, the photographs

Die unveränderlichen, klaren Ränder des konventionellen Bildes lösen sich in der Multiplikation auf – das wird noch offensichtlicher bei den *photographic collages* – und damit einher geht das Gefühl eines Kontrollverlustes darüber, was als ›das Bild‹ zu umschreiben wäre. Durch Wiederholungen und Überschneidungen, die sich im Falle der *composite polaroids* in den weißen Rändern der Einzelbilder, im Gitter zwischen den Bildern, manifestieren, erhalten wir gleichsam eine nicht mehr klar definierte Oberfläche, die potenziell unendlich veränderbar, verkleinerbar oder ausweitbar ist¹¹⁹ und sich aus austauschbaren (wenn auch nicht beliebigen) Elementen mit je eigenem Blickwinkel zusammensetzt, sodass ein nur teilweise dekodierbares Ganzes entsteht, das eine gewisse Zeitspanne umfasst.

2.1.4 Was zeichnet die *Composite Polaroids* aus?

The joiners time is fixed but not frozen.

(Woods, in: Melia 1995 : 126)

Nicht die Fotografie im Allgemeinen, sondern die Polaroidfotografie scheint es gewesen zu sein, die David Hockney dazu angeregt hat, fotografische Bilder nicht nur als Ausgangspunkt und Hilfsmittel, sondern als eigenständigen Teil seines künstlerischen Werkes zu verstehen.¹²⁰ Fotografie war für Hockney bis zu diesem Zeitpunkt vor allem Mittel zum Zweck und hat dazu gedient, Erinnerungen festzuhalten, als Gedächtnisstütze für Gemälde und – in ersten Versuchen – als experimentelle Form, um Raum, Zeit und Bewegung einzufangen.¹²¹

Hockney arbeitet im Spannungsfeld von malerischen oder zeichnerischen Unikaten und Vervielfältigungen. Letzteren ist bisher die manuelle Schaffung eines Originals¹²², z. B. einer Radierplatte, vorausgegangen. Das Polaroidfoto benötigt

make up a kind of language that can be read, but the units are not stable or fixed. The center of the collage seems to move, and the spaces between emphasize the ephemeral unity of the collage. The eye looking seems to slip, to be unable to ›fix‹ on anything—or is it the surface that is slippery? [...] the mobility of the composition keeps the indeterminacy of the system on view. While the relational aspects of this ›system‹ are the key to discerning meaning, meaning is clearly linked to cognitive processes and reading competencies on the part of the spectators.» (Reinelt/ Roach 1992 : 109)

119 Vgl. Kapitel 2.3 : 88, vgl. Hockney 1984 : 23.

120 Die Ausstellung »David Hockney Photographe« fand vom 07. Juli bis 12. September 1982 im Centre Pompidou in Paris statt. Erst in Folge ihrer Vorbereitung hat Hockney intensiv angefangen, zu fotografieren und mit fotografischem Material direkt künstlerisch zu arbeiten (vgl. Kapitel 1.1 : 19 f.).

121 Ich denke hier z. B. an die Fotos von Henry Geldzahler in Badenweiler (**I thought I would photograph Henry and then found another subject he liked as, Badenweiler, Germany 1981**), die wie ein vertikales Daumenkino anmuten.

122 Hier fehlt der Raum, um den Begriff des ›Originals‹ zu diskutieren. Man kann sagen, die Druckvorlage sei das Original, ebenso sind es die Abzüge, zumindest, wenn sie durch die Signatur des Künstlers autorisiert sind. – ›Original‹ ist auch im Zusammenhang mit den *joiner photographs* mit Vorsicht zu verwenden. Einerseits sind die einzelnen Fotografien Originale, die Polaroids sogar

diese Handarbeit in der Ausführung nicht, im Gegensatz zu anderen fotografischen Aufnahmen ist es aber nicht auf Vervielfältigung angelegt, sondern bleibt singulär. Damit kehrt es die Prämissen der Drucktechniken quasi um und erweist sich als ebenso attraktive ›Zwischenform‹ für eine künstlerische Verwendung. Polaroids bedienen sich einerseits des populären Mediums der Fotografie und reklamieren andererseits die Aura des Einzelstücks. Von ihnen können gerade keine Abzüge gemacht werden, ihnen haftet die Idee des Unikats an, das zumindest nicht als es selbst reproduzierbar ist. Damit ist die Polaroidfotografie für Hockney ein Schritt in ein neues Medium, das jedoch die Tradition des künstlerischen Einzelstücks aufrechterhält.¹²³

Die technischen Spezifikationen der Polaroidkamera bestimmen die Ästhetik der *composite polaroids*. Sie erhalten eine charakteristische, auf dem Filmmaterial der SX-70 basierende Farbigkeit, die Bildausschnitte werden durch das Verhalten des Objektivs beeinflusst. Da eine relative Nähe zum Bildobjekt für die Aufnahmen mit der Polaroidkamera notwendig ist, muss David Hockney sich im Raum bewegen, um diesen erfassen und eine schlüssige Bildzusammenstellung schaffen zu können. So kommt es in einigen dieser *joiners* zu auffallend großen Schwankungen in der Skalierung der Einzelbilder, je nachdem, welche Entfernung der Fotograf zum Bildobjekt eingenommen hat.¹²⁴

Die Besonderheit des Sofortbildes tritt hinzu: Die *composite polaroids* entstehen *in situ* in der ständigen Bewegung zwischen Aufnahme und etwa einer Minute dauernder Bildentwicklung, dem Auslegen des Polaroidfotos, der Entscheidung, ob das Bild gelungen ist, ob die angrenzenden Bilder noch passen und der Einnahme eines neuen Standpunkts für die folgende Aufnahme. Während des Pro-

Unikate; bei den Kleinbildaufnahmen lässt sich diskutieren, ob das Negativ oder der Abzug als Original bezeichnet werden soll. Andererseits wird bei den *joiners* das künstlerische Werk erst durch die Zusammenstellung der Fotos geschaffen und ist somit auch ein Original zu nennen. Dieses wiederum wird in einigen Fällen durch Hockney vervielfältigt und damit zu einer Edition.

123 Im Folgenden wird Hockney zu Geräten greifen, die ihm Vervielfältigungen seiner Arbeit erlauben, bei denen das Original nur noch Mittel zum Zweck ist oder wo dem Reproduktionsprozess kein einzelnes Original mehr zugrunde liegt. Das gilt bereits für die *photographic collages*, von denen Hockney 1983 40 Stück in einer Auflage von je 20 bei sich im Studio herstellen lässt, um sie zu verkaufen (vgl. Hockney 1984 : 35 ff.). Reproduzierbare Kunstwerke entstehen mit Farbkopierer (Hockney 1993 : 121) und Faxgerät (Hockney 1993 : 190–206), wobei zumindest für den Kopierer belegt ist, dass Hockney mit ihm Bilder geschaffen hat, bei denen die Originale durch den Prozess des Kopierens entstehen. Später treten Computer, iPhone und iPad hinzu, Werkzeuge, bei denen das Original, wenn man direkt mit ihnen arbeitet, nur noch aus binärem Code besteht (vgl. Kapitel 1.2 : 32 f.).

124 Derartige Schwankungen zeigen sich deutlich beispielsweise in *Ian with self portrait, March 2nd 1982, Los Angeles*, *Don + Christopher, Los Angeles, 6th March 1982* und *Still Life Blue Guitar, 4th April 1982*. Allerdings führt eine Veränderung des Aufnahmewinkels und die Art der Zusammenstellung der Einzelbilder auch oft dazu, dass Gegenstände oder Körper optisch größer wirken, ohne dass der Maßstab sich wesentlich verändert hätte (so z. B. die linke Kopfhälfte von *Stephen Spender, April 9th, 1982*).

zesses hat Hockney Möglichkeiten zu korrigieren; er nimmt Einzelbilder, die ihm nicht geeignet erscheinen, erneut auf.

Die *composite polaroids* weisen durch die Montage in einem rechtwinkligen Raster eine große formale Strenge auf.¹²⁵ Damit verweisen sie auf *Minimal* und *Concept Art*, Strömungen, die in den 1960er Jahren Hockneys Auseinandersetzung mit der Kunst geformt haben.¹²⁶ Die starke Geometrisierung der Bilder durch das Raster stützt allerdings auch die Idee, Betrachter würden wie durch Fenster in den Raum des Bildes schauen. Unsere Blicke können in diesen *joiners* nicht frei schweifen, sie rücken – wie in einem Stakkato – von einem Polaroid zum nächsten. Jedes Einzelbild hat klare Abgrenzungen und ist als Bild im Bild als eigenständiger Augenblick der Aufnahme hervorgehoben. Die Einzigartigkeit jedes Moments und des damit einhergehenden Blickwinkels wird festgehalten, uns wird bewusst, aus wie vielen Momenten sich das Gesamtbild zusammensetzt. Die Verortung der Betrachter außerhalb des Bildes durch einen Blick ›durch‹ die Rahmen der Einzelbilder sowie die formale Trennung der Fotografien voneinander sucht Hockney zu überwinden, und so wählt er im nächsten Schritt eine Ausformung des Mediums, die Kleinbildfotografie, deren Begrenzungen er flexibler handhaben kann.¹²⁷

Kennzeichnend für Hockneys *composite polaroids* sind die Bewegungen, die der Fotograf im Raum des zukünftigen Bildes ausgeführt hat, um genau diejenigen Bildausschnitte zu erhalten, die in den Arbeiten Verwendung finden. Er ist, wenn auch im Normalfall nicht sichtbar, doch in jedem Bild als konstitutives Moment enthalten; die Polaroid-Kopplungen erhalten ihre Form, indem Hockney seinen Körper zu dem Abgebildeten in Relation setzt. Dabei konstruiert er einen Bildraum, der mit der Idee der Indexikalität¹²⁸ von Fotografie bricht. Indem er das ›Dieses-ist-so-gewesen‹¹²⁹ fragmentiert, führt Hockney die Wirklichkeit sichtbar und nachvollziehbar mit der Wirkung des Aufgenommenen zusammen.

125 Weschler sieht hierin einen der Gründe, warum Hockney die Kamera wechselte: »Ungefähr Mitte Mai beendete Hockney seine Arbeit an den Polaroid-Collagen. [...] Hockney erkannte allmählich die Grenzen der Polaroid-Fotografie. So wie der Kubismus nicht nur von Kuben handelt, wollte auch Hockney nicht nur in Quadraten arbeiten. Doch das Karo ist eine unüberwindbare Grundbedingung dieser Collagen. Man kann den Bildrand nicht abschneiden, da das Polaroid dabei zerstört würde.« (Hockney 1984 : 19) – Die Entscheidung, Polaroidfotografien auf diese Art anzuordnen, hat Hockney bewusst getroffen, er hätte auch anders mit dem Material umgehen können. Es gibt eine Zusammenstellung, die mit diesem Prinzip zumindest im Ansatz bricht: Bei **Fountain Huntington Library Gardens, Pasadena, March 8th, 1982** steht das oberste Polaroid singulär mittig auf einem sonst in zwei Spalten zu je 5 Fotografien angeordneten Bild. (Diesen Hinweis verdanke ich Crespo 2012 : 289, das Bild ist abgebildet in: Hockney 1982 : Abb. 92.)

126 Vgl. Kapitel 1.2 : 33f., vgl. Kapitel 3.4 : 132, vgl. Bippus 2003 : 40.

127 Hockney hätte bereits mit den *composite polaroids* anders umgehen können, z. B. hätte er sie überlappend montieren (vgl. die Bilder von Joyce Neimanas u. a.) und so zumindest das rechteckige Raster aufbrechen können.

128 Mehr zu einer vermeintlichen Indexikalität der Fotografie in Kapitel 3.3 : 130f. und Kapitel 5.2.2 : 194f.

129 Vgl. u. a. Barthes 1985 : 90f., Sontag 1995 : 11f.

2.2 *Photographic Collages* (Juli 1982 – April 1986)

2.2.1 Auftakt: *Celia making tea, New York, Dec. 1982*

Hockney has managed to fictionalise the photographic moment.

(Woods, in: *Melia* 1995 : 123)

Entscheidungen und Phänomene, die den Übergang in Hockneys Arbeit von Polaroid- zu Kleinbildzusammenstellungen markieren, lassen sich an der *photographic collage* von ***Celia making tea, New York, Dec. 1982***¹³⁰ festmachen. Auch wenn dieses Bild ein halbes Jahr nach der ersten Kleinbildcollage, ***First Expedition Yosemite, May 1982***, entstanden ist, sind die verwendeten Abzüge noch rechtwinklig zueinander angeordnet, es gibt keine erkennbaren Lücken zwischen ihnen. Anders als die Fotos der *composite polaroids* sind sie teilweise stark überlappend montiert, das rechteckige Gesamtformat bricht auf. Dieser freiere Umgang mit der Montage wird in den späteren, stärker bewegt wirkenden und narrationsauslösenden *joiners* noch zunehmen. Motiv und Handlungen der abgelichteten Protagonisten ähneln denen der Polaroidfotografien. Celia Birtwell¹³¹, eine enge Freundin Hockneys, steht in einem Innenraum, im Profil nach rechts gewandt, eine Tasse und einen Teebeutel in den Händen. Sie schaut auf einen Mann, der im Schneidersitz auf einem Bett am rechten Bildrand sitzend im Anschnitt zu sehen ist. Celias schwarzes Kleid und die dunkle Kleidung des Mannes heben sich von den durch Kunstlicht erzeugten Gelbtönen des Raumes ab. In der unteren Bildhälfte sind unscharf Knie und Fuß des Fotografen zu erkennen. Der dunkle Stoff seiner Hose bildet mit der dunklen Kleidung der beiden anderen Personen eine Dreiecksform im Bild. Der Kontrast zur hellen Farbe seines Fußes fällt ins Auge. Er zieht unsere Aufmerksamkeit auf die Mitte des unteren Bildrandes, sodass sie nicht nur auf der Diagonale zwischen den Gesichtern verharret, die durch den starken Kontrast dort und Celias bewegten Arm noch betont wird. Wie bei den anderen *joiner photographs* fällt auch hier die harmonische Komposition ins Auge. Es gibt einen dominierenden Grundton, ein warmes Gelb, welches das gesamte Bild gleichermaßen flutet und durch dunklere, fast schwarze Farbtöne strukturiert wird. Die Beleuchtung trägt zur Atmosphäre des Bildes grundlegend bei und schafft große Kontraste innerhalb des Motivs.

Das Bild setzt sich aus 20 Kleinbildfotografien zusammen, die Hockney teilweise sehr stark überlappend in drei relativ klar erkennbaren Spalten von fünf bis neun Bildern zusammenstellt. Es fällt auf, dass er alle Fotografien im Querformat

130 Celia kocht Tee für einen gemeinsamen Freund, Joe MacDonald, der zu dieser Zeit erkrankt und im folgenden Jahr an AIDS gestorben ist, vgl. Weschler, in: *VQR* 2013.

131 Birtwell (*1941) ist eine englische Textil- und Modedesignerin, die in den 1960er und -70er Jahren gemeinsam mit ihrem damaligen Ehemann Ossie Clark die englische (Musik-)Szene tonangebend ausgestattet hat.

verwendet. Ihre Ränder liegen parallel zueinander, das Gesamtbild erinnert an ein Parallelogramm. Die meisten der Bilder sind so montiert, dass ihre Inhalte möglichst exakt aneinander anschließen; die Falten der Gardine im Bild rechts sind durchlaufend, das Bett ist so wiedergegeben, dass die Anschlüsse zwischen den Fotografien passgenau sind. Auch die Figur von Celia weicht nur an wenigen Stellen von einer akkuraten Zusammenstellung ab. Allein ihr rechter Arm ist wiederholt zu sehen, in der Hand hält sie einen Teebeutel, den sie gerade aus der Tasse in ihrer Linken gezogen hat, wie die dunkle Linie unterhalb Beutels erkennen lässt. Die wiederholte Aufnahme und Darstellung des Arms suggeriert, dass Celia den Beutel wiederholt in die Tasse getaucht hat, auch wenn er selbst nur einmal im Bild ist. Insgesamt sind die Lichtverhältnisse eher unruhig, doch dies ist die unsteteste und bewegteste Stelle in der *photographic collage*. Sie markiert den Ort, an dem sich im Zeitraum der Aufnahmen etwas sichtbar verändert hat.

Unschärfen im Bild deuten Bewegungen an. Celia scheint ihren rechten Schuh im Moment der Aufnahme vom Fuß geschüttelt zu haben, der Mann auf dem Bett bewegt seinen Kopf und lacht oder spricht, sein Mund ist geöffnet.¹³² Der Fokus der im Bild auszumachenden Veränderungen aber liegt auf Celias Arm, dessen Bewegungen über die Mehrfachaufnahmen als kategorial andere festgehalten werden. Hier zeichnet sich ab, was in Aufnahmen wie **The Skater, New, Dec. 1982**¹³³ aus demselben Monat explizit wird: Die Möglichkeit, mit der Kleinbildkamera auch schnelle Bewegungen erfassen und daher, anders als bei den Polaroidaufnahmen, mit stärker bewegten Motiven umgehen zu können.

Sind es bei dem *composite polaroid* von **Noya + Bill Brandt** die Fotos mit Hockneys Gesicht, die eine Verbindung zwischen dem Fotografen, den Porträtiererten und den Betrachtern über die Blickachsen im und ins Bild und aus ihm heraus herstellen, so übernimmt die Tasse Tee bei **Celia** eine ähnliche Funktion. Die Geste, mit der Celia den Tee vorbereitet und in Richtung des Sitzenden hält, deutet an, dass sie die Tasse gleich weiterreichen wird. Der Mann hingegen schaut zu Celia auf und scheint mit ihr zu reden. Hockney gibt sich als stummer Beobachter, der das Geschehen im Raum verfolgt und fotografisch festhält. Indem sein Knie und Fuß ins Bild ragen, wird der Raum vor dem Bild mit dem Bildraum verzahnt, wir können uns an seine Stelle imaginieren. Was bei **Noya + Bill Brandt** über Blicke geschieht, erfolgt nun über die Aufforderung, uns auszumalen, wir wären in der Position des Fotografen. So holt Hockney die Betrachter in die Beziehungen der Fotografierten sowie zwischen Fotografierten und Fotograf hinein.¹³⁴

132 Inwiefern diese Bewegungen Hockney bei der Aufnahme wichtig sind, lässt sich nicht sagen. Es scheint sich nicht um bewusst festgehaltene Vorgänge zu handeln, im Gegensatz zu Celias Arm, der gesonderte Aufmerksamkeit während der Aufnahmen erfährt, wie die mehrfachen Ablichtungen zeigen.

133 Hockney hat für diesen *joiner photograph* einen Eisläufer, der eine Pirouette dreht, in elf Fotos stark fragmentiert festgehalten (vgl. Kapitel 2.3.1 : 90f.).

134 »The viewer can reconstruct the interaction between subject and artist and in double and group portraits, among the subjects themselves« (Hoy, in: Hockney 1988 : 59), schreibt Anne Hoy und

2.2.2 The Grand Canyon looking North, Arizona, September 1982/ Grand Canyon with my Shadow, Arizona, October 1982

Der Grand Canyon fasziniert mich, weil es dort keine Perspektive gibt.
Der Betrachter muss viele Blicke werfen, das Ganze in den Blick nehmen.
(Hockney im Interview mit von UsLAR, 2012)

Die ersten *joiners*, die David Hockney mit Kleinbildkameras macht, sind menschenleer oder zeigen Menschen nur am Rande. Er wendet sich zunächst der Weite des Raumes zu, der amerikanischen Landschaft.¹³⁵ Die größeren Tiefenschärfebereiche dieser Apparate ermöglichen Landschaftsaufnahmen, die so mit der Polaroidkamera nicht umsetzbar gewesen wären. Ein Motiv, mit dem sich Hockney mehrfach auseinandersetzt und das er auch in anderen Medien umsetzen wird, ist der Blick in den Grand Canyon.¹³⁶ Er will seine Landschaftseindrücke umfassend wiedergeben, entsprechend groß ist die Anzahl der verwendeten Fotografien, sie liegt bei etwa 120 bis 170 Aufnahmen. Diese zeigen detailreich die Weite und Strukturvielfalt des Canyons (vgl. Kapitel 4.2.3 : 172 f.).

Eine auffällige Gemeinsamkeit der im Herbst 1982 entstandenen *photographic collages* **Grand Canyon looking North** und **Grand Canyon with my Shadow** ist ihre leicht nach oben gewölbte Form,¹³⁷ welche die Wölbung des Horizonts aufnimmt.

Der Horizont beschreibt eine Kurve, aber nicht wie bei Weitwinkelaufnahmen, sondern die sanfte Wölbung scheint vielmehr die Krümmung der Erdoberfläche anzudeuten. Und sie wiederholt auch genau jene Bewegung, die wir beim Betrachten eines sehr langen Horizontes machen. »Man fängt ziemlich tief außen an«, erläutert Hockney, »dann legt man den Kopf zur Mitte hin immer mehr in den Nacken, und schließlich senkt sich der Blick wieder zur anderen Seite.« (Weschler, in: Hockney 1984 : 23)

führt als Beispiel das Doppelporträt von Noya + Bill Brandt an sowie **The Crossword Puzzle, Minneapolis Jan. 1983**.

135 »Ich habe die weiten Räume im Westen der USA immer geliebt,« sagt er [Hockney, jw]. »Aber es ist mir nie gelungen, sie angemessen zu fotografieren, das Gefühl zu vermitteln, mittendrin zu sein in diesen Weiten – dieses unglaubliche Gefühl von Ausdehnung, das sich der gewöhnlichen Fotografie genauso entzieht wie die Darstellung von Zeit. Ich fand, daß meine neue Art von Fotografie auch versuchen sollte, diesen Eindruck großer Entfernungen wiederzugeben.« (Hockney 1984 : 22)

136 Hier bietet sich nicht nur die Möglichkeit, verschiedene Fotokopplungen des selben Motivs miteinander zu vergleichen, sondern auch Laserausdrucke sowie Malerei in diese Überlegungen einzubeziehen (vgl. Kapitel 5.2.1 : 192 f.).

137 Die Bilder sind so angeordnet, dass sich ein muschelförmiger Bogen ergibt, der am unteren Rand weniger ausgedehnt ist als am oberen und sich leicht nach oben wölbt.

Hockney hat die Aufnahmen von Aussichtsplattformen aus gemacht, auf beiden *joiners* sind entsprechende Umbauungen zu erkennen. Crespo spricht von einer nicht-euklidischen Repräsentation, die einen dreidimensionalen Eindruck hervorruft.¹³⁸ Er sagt, man könne sich **Grand Canyon looking North** (so wie einige andere Fotokopplungen) als Abwicklung einer geometrischen Figur vorstellen, als Kopf- und Augenbewegung, die einem dreidimensionalen Ablauf folgten, der in Form der Fotografien plan wiedergegeben werde (Crespo 2012 : 320). Es ist also nicht nur eine bogenförmige Kopf-/Blickbewegung in den Bildern enthalten, sondern zugleich eine Bewegung aus der Nähe in die Ferne und wieder zurück zum eigenen Standpunkt.¹³⁹ Übertragen in die Fläche führt diese Bewegung der Augen im Raum zu der Bildform der Canyon-Bilder.

Unsere Blicke schweifen durch die fotografisch wiederaufgeführte Weite der Landschaft, um immer neue Details zu entdecken. Während am Rand die Weißräume zwischen zwei Fotos als Unregelmäßigkeiten in der Bildbetrachtung vernachlässigt werden, wirken die drei weißen Leerräume mitten im Bild bei **Grand Canyon looking North** als Unterbrechungen des Blicks.¹⁴⁰ Sie nötigen uns, sie mit den Blicken zu überspringen oder zu umfahren. Sie bilden Öffnungen im Bildraum, die als Verletzungen der Oberfläche, dadurch, dass hier nichts zu sehen ist, darauf verweisen, dass die Bildtiefe nur eine vermeintliche ist und es sich bei der Ansicht des Canyons um Fotografien auf einem Untergrund handelt.

Grand Canyon looking North zeichnet sich dadurch aus, dass es sich um eine reine Landschaftsaufnahme handelt. Das einzige, was im Bild nicht natürlichen Ursprungs zu sein scheint, ist das weiße Eisengittergeländer am unteren Bildrand, das verhindert, dass die Betrachter vom Aussichtspunkt in den Canyon stürzen. Es trennt Kultur- und Naturlandschaft¹⁴¹ voneinander und damit auch den schwei-

138 »... una fotografía que represente y recree el volumen y el espacio de otro modo. Una representación no euclidiana y de clara vocación tridimensional.« (Crespo 2012 : 320) – Es fällt bei beiden *joiners* auf, dass es keine (erkennbaren) Wiederholungen von Bildteilen gibt. Wären die Bilder anders montiert worden, aneinander anschließend und parallel zueinander, würden sich Teile des Motivs sichtbar wiederholen und einzelne Bildelemente wirken, als seien sie nicht an ihrer natürlichen Position verortet worden, wie es beispielsweise bei **The Grand Canyon from North Rim Lodge, Arizona, Sept 1982** zu erkennen ist.

139 Wir können uns das Ganze so vorstellen, als stünden wir im Inneren eines umgekehrten kegelförmigen (Halb-)Panoramas: Je höher unser Blick wandert, desto weiter geht er auch in die Tiefe des Raumes. Eine ähnliche Überlegung findet sich bei Crespo (vgl. Crespo 2012 : 295). Die dort gezeigte Abwicklung ist allerdings irreführend, da wir es bei den Landschaftsbildern nicht mit einem einfachen Schnitt durch die Sehpyramide zu tun haben, sondern mit offeneren Bewegungen, die mehreren Schnitten entsprechen und vor allem eine Verbindung zum Standpunkt des Bildautors herstellen.

140 Es ist davon auszugehen, dass Hockney einfach keine Fotografien hatte, die diese Stellen abdecken konnten. Denn dort, wo es möglich war, scheinen die Fotos sehr passgenau montiert zu sein (vgl. Hockney 1984 : Pl. 62 und den Bildausschnitt dort auf der folgenden Seite).

141 Was als ›Kulturlandschaft‹ zu bezeichnen ist, ist nicht eindeutig definiert. Ich verwende den Begriff, um deutlich zu machen, dass menschliche Eingriffe hier Landschaft umgeformt haben. Dabei ist eine eindeutige Trennung von ›Natur‹ und ›Kultur‹ unmöglich, so ist z. B. davon auszugehen, dass

fenden Blick des Rezipienten von seinem Körper. Liegt bei **Grand Canyon looking North** der Fokus auf der Landschaft, so rückt bei **Grand Canyon with my Shadow** der Aussichtspunkt in den Vordergrund, während Mauer, Felswand und Felschlucht gestaffelte Kulissen geben. Hockneys Schatten und seine Schuhspitzen sind zu sehen, (s)eine Fototasche und ein Tourist, der sich mit Kamera und Tasche auf der Mauer der Aussichtsstelle niedergelassen hat. Zwischen ihnen, etwa in der Bildmitte, machen wir auf der Mauer ein Bronzerelief aus, eine Panoramatafel, welche die Umgebung erklärt. Während im vorangegangenen Bild die Natur vom Menschen und seinem Blick durch das Gelände getrennt wird, werden hier beide über die Tafel miteinander verknüpft, die künstlich wiederholt und zugleich erläutert, was an Natur zu sehen ist. Hockneys Schatten spannt einen Bogen vom unteren Bildrand über den Boden der Aussichtsstelle und die Mauer hinein in den Canyon. An der Schnittstelle von Schatten und Mauerkrone steht die Fototasche. Das Pendant zu Schatten und Tasche des Fotografen zeigt sich in dem auf der Mauer sitzenden Mann rechts im Bild, der eine Tasche zu seinen Füßen und eine Kamera vor sich auf der Brüstung abgestellt hat.¹⁴² Die Landschaftsaufnahme wird geklammert durch den Schatten des Fotografen und das Porträt dieses Mannes. Ein weiterer Schatten tritt in der Bildmitte hinzu,¹⁴³ und so nehmen die Figuren die Fächerform des Bildes auf und strukturieren sie. Die Bodenfläche ist wie zwischen ihnen aufgespannt; »Schatten mit Canyon« wäre ein ebenso guter Bildtitel. Der Fokus wird auf die menschliche Figur in der Landschaft und ihren Umgang mit dieser gelegt. Entsprechend nah am oberen Bildrand findet sich die Trennung von menschengemachtem Aussichtspunkt und marginalisiertem natürlichem Hintergrund. Unsere Aufmerksamkeit wird im Bildervordergrund gehalten, Landschaft spielt sich nur noch in der Ferne ab.

Gerade in der Gegenüberstellung lassen sich die durch die formalen Ähnlichkeiten leicht zu übersehenden Besonderheiten der *joiners* des Grand Canyon herausarbeiten. Hockney baut sie wie eine Untersuchungsreihe auf; er ist nicht zufrieden, ein gelungenes Bild zu erzielen, sondern versucht, weitere Möglichkeiten auszu-

nicht alle Teile des Canyons naturbelassen sind. Dennoch scheint mir der Versuch einer Trennung in diesen Bildern des Grand Canyon augenfällig: Mauer und Gelände umfassen und sichern den Menschen (inkorporiert in den Personen des Fotografen und des Betrachters), außerhalb dieser Umfriedung beginnt das schroffe weite Land, das er durchblicken, aber nicht durchschreiten kann.

- 142 Etwa in der Mitte des Bildes liegt am Fuße der Mauer die Verpackung einer Fotodose. Sie leitet von der Fototasche zur Bildmitte über und stellt außerdem eine Verbindung zu dem Sitzenden her, da sie sich auf Höhe seines Fußes befindet. Ich vermute, dass es sich bei der Person um einen Fremden handelt, und ich habe nichts Gegenteiliges in der Literatur finden können. Die abgewandte, auf den Canyon gerichtete Haltung des Mannes unterstützt diese Vermutung, sind doch in den Porträts die Fotografierten, bis auf wenige Ausnahmen, im Profil abgebildet oder Hockney zugewandt.
- 143 Dieser Schatten ist an seinem linken Rand schwächer und unschärfer als Hockneys Schatten und endet rechts abrupt an den Fotorändern. Es ist zu vermuten, dass es sich entweder um einen weiteren Schattenwurf des Fotografen oder um den eines weiteren Besuchers der Aussichtsplattform handelt, der während des Vorgangs des Fotografierens diesen Ort wieder verlassen hat.

loten.¹⁴⁴ An diesen Fotokopplungen zeigt sich, wie es ihm gelingt, den Schwerpunkt seines Interesses immer wieder neu und etwas anders zu definieren und mit jedem einzelnen *joiner* andere Fragestellungen in den Blick zu nehmen.

2.2.3 **Sitting in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto, Feb. 1983/ Walking In The Zen Garden, Ryoanji Temple Kyoto, 1983**

What really excited me was when I pieced together the Zen Garden in Kyoto—the second version with my feet at the bottom. It was then and really only then that I began to realize that one of the areas I was really examining was perspective, that this was what you could alter in photography. [...] To do it in photography was, in a sense, quite an achievement because photography is the picture-making process totally dominated by perspective. Most photographers think that the rules of perspective are built into the very nature of photography, that it is not possible to change it all. For me, it was a long process realizing that this does not have to be the case. (Hockney 1993 : 100)

Die beiden *photographic collages*, die Hockney im Zen Garten in Kyoto aufnimmt, machen im direkten Vergleich die Möglichkeiten und Methoden offensichtlich, mit denen er sich seinen Motiven nähert. Sie können exemplarisch für zwei Entwicklungen stehen, die sich in der Betrachtung der Werke herauskristallisieren.

SITTING IN THE ZEN GARDEN

Hockney hat von den geschlossenen rechteckigen Formen mit geometrischem Raster der *composite polaroids* mit den Kleinbildfotografien zu offeneren Formen gefunden, bei denen sich die Einzelbilder unterschiedlich stark überlappen und nicht parallel oder rechtwinklig montiert sind. Zunächst sind die Fotos noch oft, wie bei **Celia** oder den Bildern des Grand Canyon, parallel zueinander montiert, die Montage löst sich erst allmählich und dem jeweiligen Motiv angemessen von einer geometrischen Ordnung. Ist bei den Canyon-Bildern noch gut zu erkennen, dass die Fotos in gleichmäßig gewölbten Reihen angeordnet sind, so brechen diese Regelmäßigkeiten in *joiner photographs* wie **Sitting in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto, Feb. 1983**¹⁴⁵ endgültig auf. Die Fotos werden unter Berücksichtigung

144 Mir sind fünf *joiner photographs* vom Grand Canyon und einige weitere amerikanischer Landschaften bekannt (z. B. **First expedition Yosemite, May 1982, You make the picture; Sitting Zion Canyon, Utah, October 1982**). An ihnen lässt sich exemplarisch zeigen, dass Hockney seine *joiner photographs* wie Teile einer Untersuchungsreihe mit unterschiedlichen Intentionen und Schwerpunkten anlegt.

145 Ich beziehe mich hier auf die u. a. in *Cameraworks* zu sehende Version (Hockney 1984 : Pl. 103), die, anders als beispielsweise die in *David Hockney. A Retrospective* zu sehende Abbildung (Hockney 1988 : Abb. 106) **Sitting in the Zen Garden at the Ryoanji Temple Kyoto, Feb. 19 1983**,

von Passgenauigkeiten so gedreht, dass der Raum des Zengartens so wiedergegeben wird, wie ihn Hockney, an einer Stelle sitzend, wahrgenommen hat. Die äußere Form der Collage verselbständigt sich entsprechend, die geraden Sitzbänke der kleinen Holztribüne erscheinen gebogen und ihre Überdachung ragt an der rechten Bildseite in den Himmel, der frei von Fotos als Leerstelle stehen bleibt.

Wie bei den Landschaftsfotografien und überhaupt den *joiners* gilt auch hier: Der Blick der Betrachter soll und muss wandern. Wir können das gesamte Bild nicht mit einem kurzen Hinschauen erfassen, sondern tasten uns mit unseren Blicken durch es hindurch.¹⁴⁶ Dabei nehmen wir Hockneys Platz ein, der durch seinen Fuß, seine Hosenbeine und eine Ansammlung von Fotomaterial gekennzeichnet ist. Wir imaginieren uns an dem Ort sitzend, während unsere Blicke schweifen. »*The joiners have many perspectives within one general one. You sit still, so you have the feeling of a general perspective, but the moment your head moves there are many more.*« (Hockney, in: Joyce 1988 : 30) Trotz leichter Verzerrungen wird im Großen und Ganzen ein ganzheitliches Bild vermittelt. Wir folgen den Sichtachsen in die Tiefen des Raumes, links entlang der Absperrung am Bildrand bis zur abschließenden Mauer, rechts dem ›Gehsteig‹ entlang der Sitzhalle folgend bis zum rechten oberen Bildrand, fortgesetzt durch die Dachkonstruktion aus Holz, welche die Fluchtlinie verlängert. Geradeaus gleitet unser Blick über die Fläche des Steingartens, die zu ebenmäßig ist, als dass sie ihn halten könnte, und wird an der den Garten umgebenden Mauer gestoppt.¹⁴⁷ Es ist auffällig, dass der Ort der Kontemplation, die sorgfältig und ebenmäßig geharkte Steinfläche des Zengartens, wie eine Leerstelle im Bild wirkt; genau hier entgleitet uns unser Blick, fliegt über die Fläche und bleibt erst an ihren Begrenzungen hängen. Dieses Gefühl wird durch den Bildaufbau und die vom Fotografen eingenommenen Position verstärkt: Hockney sitzt in der linken unteren Ecke des Bildes, hier laufen alle dynamischen Linien zusammen, während der Raum durch die gegenüberliegende Mauer geschlossen wird.

keine größeren Lücken im Steingarten in der Bildmitte aufweist. Die Anordnung der einzelnen Fotos ist in beiden Bildern leicht unterschiedlich und die Bildausschnitte sind geringfügig anders, augenscheinlich sind Abzüge nicht vom kompletten Negativ gemacht worden, daher sind die Ränder jeweils unterschiedlich zugeschnitten (vgl. Kapitel 1.1 : 25, Fn. 29).

- 146 Diese Bilder lassen sich selbst in der verkleinerten Form der Reproduktion nicht auf einmal aufnehmen. Das mag daran liegen, dass sie nicht den Gesetzmäßigkeiten einer zentralperspektivischen Darstellung gehorchen, die wir gewohnt sind, wenn nicht ›auf einen Blick‹, so doch schnell zu erfassen. Durch die Vielzahl der in den *joiners* enthaltenen Perspektiven wird der Blick gleichsam ›gespreizt‹, wir versuchen, sie zu überschauen und haben das Gefühl, dass unsere Augen sich zeitgleich in mehrere Richtungen bewegen sollten.
- 147 »Der Garten besteht aus einer Fläche (30 mal 10 Meter) aus fein gerechtem Kies mit 15 scheinbar zufällig platzierten Steinen in 5 bemoosten Gruppen. Aus keinem Blickwinkel sind alle 15 Steine sichtbar. Die südliche und westliche Seite des Gartens ist von einer rötlichen Mauer gesäumt, über welcher der Blick auf die Bäume und Sträucher des begehbaren Gartens fällt. Auf der nördlichen Seite befindet sich das Tempelgebäude mit der Sitzterrasse, von der aus man den Steingarten überschaut.« (<https://de.wikipedia.org/wiki/Ry%C5%8Dan-ji> [30.06.2016], siehe auch <http://www.unesco-weltkulturerbe.com/ryoanji.html> und http://www.asien-zuhause.ch/Japan_Allgemein/Ryoanji.htm [beide 19.01.2017])

Herkömmliche Fotografien des Gartens wirken geschlossen und wenig dynamisch, ihre Winkel laufen weniger spitz zu, sie fokussieren stärker auf den Steingarten oder sind so aufgenommen, dass die Begrenzungen des Gartens parallel zum Betrachter einen gestaffelten Bühnenraum erzeugen, der oft von der Mauer oder der Überdachung der Sitzflächen gerahmt wird. Sie ziehen ihre Ruhe aus dieser Geschlossenheit, die den Blick der Betrachter in die Bildmitte lenkt, auf den Steingarten. Hockneys *photographic collage* des Sitzens im Zengarten scheint diese Art der Darstellung auf den Kopf zu stellen, dem abgebildeten Raum wohnt eine erstaunliche Dynamik inne. Dass die Fläche des Steingartens ein statisches Rechteck ist, können wir als Betrachter nur wissen, aber weder sehen noch zwingend nachempfinden. Nahezu alle Formen sind dreieckig und laufen schräg auf uns zu beziehungsweise von uns weg, und mit diesen Dynamiken bewegen sich auch unsere Blicke fortlaufend um das Dreieck des Bildes. Ein Ausweg aus dem Bild eröffnet sich, wenn wir den Achsen im Bild folgen, über diese zur Dachkonstruktion und mit dieser aus dem Bild hinausgelangen, wo unsere Blicke im Weiß der Umgebung, des Papiers (hier: dem Grau des Kartons), dem Untergrund der Montagefläche, auslaufen.¹⁴⁸

WALKING IN THE ZEN GARDEN

Auch wenn wir ihn aus den meisten Perspektiven eher als Dreieck wahrnehmen (vgl. Joyce 1988 : 30), wissen wir dennoch, dass der Zengarten ein Rechteck und dass diese geometrische, befriedete Form wichtig für seine Wirkung ist und zur Meditation anregen soll. Folgerichtig gibt David Hockney die steinige Fläche im folgenden *joiner Walking In The Zen Garden, Ryoanji Temple Kyoto, 1983* als Rechteck wieder. Damit kehren sich die Dynamiken im Bild gleichsam um: Die ruhende Position des Fotografen weicht einer Bewegung – seine Füße schreiten am unteren Bildrand sichtbar die Länge des Gartens ab¹⁴⁹ – und die dem *joiner* des Sitzenden innewohnende Dynamik weicht der Ruhe des Rechtecks, das – am oberen Bildrand gesäumt durch die Mauer, am unteren durch einen Streifen mit Hockneys Füßen – immer wieder auf sich selbst verweist. Am auffälligsten sind Hockneys zweifarbige Socken, rot und schwarz, die er abwechselnd aufgenommen hat, Schritt für Schritt, und deren Aufnahmen einen dekorativen Abschluss am unteren

148 Weschler ergänzt: »In der Mitte der Collage gibt es einen blinden Fleck: Er entstand, so erläutert Hockney, weil er beim Fotografieren unterbrochen wurde und später vergaß, die Aufnahme für die Mitte nachzuholen. Aber das freie Feld dient auch dazu, die Fenster-Illusion zu zerstören. Es bildet (wie die Findlinge in dem weißen Kiesfeld) eine Zone des Nichts, die sich voll gelassener Selbstverständlichkeit mitten im Diesseits auftut.« (Hockney 1984 : 29) – Hockney gibt hier eine nachvollziehbare Erklärung für die Lücken im Bild. Eine »Fensterillusion« allerdings ist meines Erachtens in dem sehr unregelmäßigen Bild nur bedingt enthalten; um diese zu zerstören, hätte es keiner Lücke im Bild bedurft. Ähnlich wie bei *Grand Canyon looking North* wird an den Stellen, wo Fotos fehlen, die fotografische Oberfläche des Bildes durchbrochen und so darauf verwiesen, dass wir es nicht mit einer Repräsentation von Raum, sondern mit der Oberfläche eines Bildes zu tun haben.

149 Der Garten ist für Besucher nur von dieser Seite aus zu betrachten.

Bildrand bilden, während sie gleichzeitig die Bewegung des Künstlers aufzeichnen und in das Bild hineintragen. Woods führt ausgerechnet dieses Bild als Beispiel für »merkwürdige« FüÙe im Bild an (vgl. Kapitel 4.2.2 : 165, Fn. 318, vgl. Melia 1995 : 117 f.), da hier die bunten Farben der Socken den stärksten Kontrast im Bild darstellen und sich als dynamische Elemente durch das statische Bild bewegen. Er übersieht dabei, dass die Aufnahmen der FüÙe in diesem Bild etwas anderes bewirken sollen, als die ins Bild ragende Fußspitze Hockneys bei anderen *photographic collages*: Sie ziehen die Betrachter nicht ins Bild oder positionieren sie zu diesem, wie es die statischen Fußspitzen tun, sondern scheinen sie außerhalb des Bildes zu halten, indem sie eine künstliche Barriere aufbauen, mit der sie das Rechteck des Kiesgartens schützen.¹⁵⁰

Im Gegensatz zu dem vorangegangenen Umgang mit dem Motiv sind die einzelnen Fotografien bei diesem *joiner* wieder – der rechteckigen Ruhe des Bildes entsprechend – in einem recht ebenmäßigen Raster montiert, alle Fotos sind im Querformat, ohne Lücken oder größere Überlappungen befestigt. Dennoch ist das Rechteck des Gartens, das durch die Fotografien wiedergegeben wird, ganz leicht verzerrt. Aufgrund unserer Sehgewohnheiten scheint der Zengarten eine leichte Trapezform zu haben, deren obere Kante länger ist als die untere – damit findet sich in diesem Bild bereits im Ansatz eine umgekehrte Perspektive, wie sie Hockney in späteren *joiners* bewusst einsetzt (vgl. Kapitel 4.1.5 : 156 f.). Hockney hat diese Fotokopplung aufgenommen, indem er, den Rand des Zengartens abschreitend, von jeder durch einen seiner FüÙe gekennzeichneten Position aus eine senkrechte Reihe von Fotografien gemacht hat, wahrscheinlich jeweils dieselbe Anzahl an Bildern.¹⁵¹ Es entsteht ein Bild ›ohne Perspektive‹, das zwar Raumtiefe suggeriert, in dem aber kein Betrachterstandpunkt mehr fixiert ist.

My first thought was that I'd made a photograph without perspective. Comparing it with the earlier collage of sitting in a Zen garden, this one of walking seemed to me truer, not the truth, but truer. And I also realized that with this one the viewer was moving through space. (Hockney 1988 : 95)

150 Die Fotografien der besockten FüÙen Hockneys sind im Abstand von ungefähr einer Fotohöhe zum restlichen Bild montiert, ein einzelnes Foto in der linken unteren Ecke leitet vom ›Hauptbild‹ zur Borte der fotografierten FüÙe über. Dieser Abstand betont die Eigenständigkeit dieser Fotoreihe.

151 Hockney musste, nachdem er die Bilder durcheinander gebracht hatte, alle noch einmal ausbleichen lassen, um sie in der richtigen Reihenfolge aneinander legen zu können, sodass alle Steine korrekt aneinander passten. »When I was first laying it out,« he wrote, »I got them all mixed up and I had to have them all printed again so that I could put the pebbles in the right place ... The pebbles had to be in the right place for it to work. I had to count and really look at those pebbles to link one with another.« (Joyce 1988 : 56, zitiert nach Sykes 2014 : 188) – Dass sich im hinteren oberen Bildbereich Steine wiederholen müssen, da aufgrund der perspektivischen Verkleinerung immer mehr Steine auf einem Foto abgebildet sind, wird an dieser Stelle nicht erwähnt.

Hier ist nicht der Ort, zu diskutieren, ob das eine Bild ›wahrer‹ als andere, ob und inwiefern ein Bild überhaupt ›wahr‹ sein kann. Sicher ist: Es gibt zwei visuell sehr unterschiedliche Zusammenstellungen von Aufnahmen des Gartens, die von verschiedenen Sichtweisen zeugen. Während die eine von einem unveränderten Standpunkt aus den Garten aufzeichnet, erfolgt die andere aus einer Bewegung heraus und führt so unterschiedliche Blickwinkel zusammen, die ein Bild des Ganzen geben, welches seiner Konstruktion näher kommt, als das Bild aus der festen Position. **Sitting in the Zen Garden** wirkt aufgrund seiner Gesamtform und der auszumachenden multiplen Perspektiven trotz der festen Aufnahmeposition dynamisch; **Walking in the Zen Garden** hingegen übermittelt trotz der Bewegungen des Fotografen die Ruhe und Abgeschlossenheit des Zen, eine zeitlose Präsenz (vgl. Kapitel 5.3.3 : 217 f.). Der Vergleich der beiden *joiner photographs* des Zengartens führt vor Augen, wie unterschiedlich Hockney mit ein und demselben Motiv umgehen kann. Weniger das Motiv als vielmehr die Art, wie es dargestellt wird, ist ausschlaggebend dafür, welche Dynamiken wir aus einem Bild herauslesen, aber auch, welche weiterführenden Überlegungen sich in der Betrachtung ergeben. Die beiden *joiners* des Ryoan-ji werden von Hockney wie visuelle Argumentationen seiner Überlegungen vor uns ausgelegt.

2.2.4 The Scrabble Game, Jan. 1st 1983

I'm convinced now that there is no such thing as objective vision. We choose all the time what we see, and different things make us look. (Joyce 1988 : 25)

Bei den Gruppenbildern tritt das narrative Potenzial der *joiner photographs* deutlich in den Vordergrund. Eine der epischeren Fotokopplungen ist das aus rund 90 Kleinbildfotografien zusammengesetzte **The Scrabble Game, Jan. 1 1983**. Hockney nimmt neben seiner Mutter, Ann Upton und David Graves selbst an dem etwa zweistündigen Spiel teil und macht gleichzeitig die Aufnahmen (vgl. Hockney 1984 : 27). Das Bild gibt Raum und Spieler in einem 180°-Blick wieder, mit Hockney sitzen wir an einer Seite eines Tisches und blicken von dort aus auf die Steine vor ihm und auf seine Mitspieler. Die Buchstaben auf dem Spielbrett bilden erkennbare Wörter, wir sehen, wie die Spieler nachdenken, sich konzentrieren und amüsieren. Hockney arbeitet die Persönlichkeiten seiner Gegenüber durch den Blick auf ihre Gesichter und Hände heraus: David Graves notiert aufmerksam die Punkte, Ann Upton ist nachdenklich und freudig erregt und Laura Hockney, Davids Mutter, blickt unbewegt und konzentriert auf das Spiel.¹⁵² Durch den Blick auf Hockneys eigene Buchstabenreihe und die Hand des Künstlers, die unsere sein könnte, werden wir zum Mitspielen eingeladen.

152 Vgl. zu der Beschreibung der abgebildeten Personen auch Sykes 2014 : 180 f.

Das Scrabble-Spiel ist eine ruhige Betätigung, die Bewegungen der Spieler sind vorrangig auf Köpfe und Hände beschränkt. Diese sind entsprechend mehrfach im Bild. Durch die reine Anzahl der Bilder, auf denen sie zu sehen ist, wird der Blick auf Hockneys Mutter betont. Dies mag der relativen Nähe zu Hockney und damit zur Kamera geschuldet sein, möglicherweise zeigt sich hier auch die enge Beziehung des Künstlers zu ihr.¹⁵³

Die einzelnen Fotografien sind mal im Quer-, mal im Hochformat montiert, jeweils mehr oder weniger rechtwinklig zu den Rändern des Gesamtbildes. Zwischen ihnen ergeben sich Lücken, die Gesamtform ist sehr unregelmäßig.¹⁵⁴ Einzelne Bildteile, die in die Tiefe des Raumes zu leiten scheinen und so Räumlichkeit evozieren, arbeiten gegen die geschlossene Form der drei Scrabble-Spieler, die mehr oder weniger frontal zu Hockney und damit zu uns positioniert sind und in deren Handlungen die Zeit des Spieles bewahrt ist. Vor dem Raum des Hintergrundes gewinnen die Bewegungen der Protagonisten an Deutlichkeit.

Es scheint in dieser Fotocollage nicht so sehr um Raum zu gehen als vielmehr um Zeit; eine Zeit, die keinem linearen Handlungsablauf unterworfen ist, sondern sich wiederholende Teilhandlungen – Nachdenken, Auslegen von Buchstaben, Aufschreiben der Punkte – umfasst, die als Gesamtbild das Ereignis ›Scrabble-Spiel‹ zu enthalten vermögen. Gesichtsausdrücke und Handlungen der Beteiligten zeigen ein wiederholtes konzentriertes Blicken, mehrfach Griffe nach Buchstaben und wiederholen so nicht nur die Gesten einer Person, sondern die Gesten wiederholen sich in den Handlungen der unterschiedlichen Protagonisten. In den Fotografien des Spielbrettes lässt sich bei genauem Hinsehen die Entwicklung des Spiels zumindest in Teilen verfolgen;¹⁵⁵ Siegel sieht eine Analogie zwischen den

153 In *Cameraworks* (Hockney 1984 : Pl. 91) findet sich im Anschluss an die Tafel eine vergrößerte Abbildung der rechten oberen Bildhälfte, auf der Hockneys Mutter zu sehen ist. Während das Gesamtbild auf neutralgrauem Hintergrund gezeigt wird, hat diese Abbildung im Buch einen weißen Hintergrund. So werden die Aufnahmen von Laura Hockney zweifach hervorgehoben. (Die, das möchte ich nicht verschweigen, als Siegerin aus dieser Partie Scrabble hervorgegangen ist.)

154 Die Form des Bildes nimmt die Form des Scrabble-Spiels auf, vgl. Fn. 156. Die Fortführung der Tischplatte erfolgt zur Bildunterkante – zu den Betrachtern hin – in drei ›Strängen‹, fast als würde der Tisch auf drei Beinen stehen. Diese ›Pfeiler‹ stützen das Bild, formal wie erzählerisch bleiben die beiden äußeren jedoch seltsam überflüssig. Ähnlich ist es mit dem Blick in den Raum zu Terrassentür, der sich zwischen Ann Upton und Laura Hockney auftut.

155 So lässt sich erkennen, dass das Wort »VEX«, das Laura Hockneys Hand in der Aufnahme unter Ann Uptons rechtem Kopf formt, in den Aufnahmen, die für Hockney das Brett seitenrichtig zeigen, bereits ausgelegt ist. Die erkennbare Drehung des Brettes zeigt, dass Familie Hockney Scrabble so spielt, dass das Brett seitenrichtig zu dem Spieler gedreht wird, der am Zug ist (vgl. Weschler 1984 : 68). »We watch as Mrs. Hockney concentrates and then scores a handsome windfall by centering ›VEX‹ over a double-word square – a neat twenty-six points. The board comes round to Ann, affording her access to a triple-word corner slot – she ponders, and ponders (five separate faces), and finally ventures the truly pathetic ›NET.‹ [...] Hockney's own tiles are arrayed on their stand before him: LQUIREU. ›He was trying for 'LIQUOR,' [...] ›What about 'LIQUEUR'? That would have given him a fifty-point bonus for using all his letters if he could have attached it to an 'S.'‹« (ebd.)

Spielsteinen und den auf dem Montageuntergrund ausgelegten Fotografien.¹⁵⁶ So wie sich Zeit lesbar in den Buchstabensteinen manifestiere, werde durch die verschiedenen Gesichtsausdrücke und die unterschiedlichen Phasen des Spiels, die Hockney erfasst habe, »die Collage als ein Zeit-Bild lesbar«.¹⁵⁷ Dies betreffe sowohl die »im Bild präsentierte Handlung, [...] aber auch den Akt des Sehens und damit den Betrachter« (Siegel 2009 : 93). Wir sehen mit Hockneys Augen, und dort, wo er hingeblickt respektive worauf er die Kamera gerichtet hat, sind die Spuren des Spiels eingefangen worden.

Denn als könne sich die Sichtbarkeit eines Bildes überhaupt erst durch die Blickbewegungen des Rezipienten manifestieren, gibt die vollkommen unregelmäßige äußere Form dieses Bildes nur dort etwas zu erkennen, wo zuvor der Blick des Betrachters hinreichte.¹⁵⁸ Ganz wesentlich bestehen diese Collagen daher nicht allein aus einer Vielzahl einzelner Photographien, sie gewinnen ihre Struktur zugleich durch den Einsatz von blinden, keiner näheren Bestimmung unterworfenen Feldern. In Hockneys photographischen Collagen werden die rhetorischen Operationen von Pleonasmus und Ellipse kunstvoll miteinander verschränkt. (Siegel 2009 : 93)

Was wir sehen, ist einerseits ein Überschuss des Visuellen, zu viele Informationen, die nicht zeitgleich stattgefunden haben können, andererseits gibt es sichtbare Lücken im Bild, zeitliche Abstände zwischen den Bildern und sich überschreibende Handlungsphasen. Hockneys bezeichnet **Scrabble Game** dann auch als »meine erste Erzählung«, »eine neue Dimension der Zeit«¹⁵⁹ und Ann Upton ergänzt: »It's better than a Movie.« (Sykes 2014 : 181, Weschler 1984 : 69)¹⁶⁰

156 »[...] als solle hier mit photographischen Mitteln nachvollzogen werden, was auch Gegenstand des Spiels ist.« (Siegel 2009 : 92) Dieser Gedanke findet sich bereits bei Hockney, der die Idee des Scrabble-Spiels – einzelne Buchstaben zu ganzen Wörtern zusammenzufügen – als Entsprechung zu seinen *joiners* begreift. »I thought that a game of Scrabble would be good because Scrabble is itself a bit like a collage: it is a crossword puzzle, putting letters together to make words.« (Hockney 1993 : 97)

157 Inwiefern die *joiner photographs* mit Deleuze als Bewegungs- oder Zeit-Bild gelesen werden können, diskutiere ich in Kapitel 5.3 und 5.4.

158 Siegel setzt hier die Blicke von Fotograf und Betrachtern gleich. M. E. wären die Aufnahmen mit den Blicken des Künstlers gleichzusetzen, die durch die Betrachter nachvollzogen werden können.

159 »And when I pieced the pictures together I took off again because I realized I was opening up something else, that here was a marvellous narrative; what I was doing became clearer: I was using narrative for the first time, using a new dimension of time.« (Hockney 1993 : 97)

160 Ebenso bei Weschler: »Als ich *Das Scrabble-Spiel* machte«, erinnert sich Hockney, »fand Ann, es sei besser als ein Film und irgendwie stimmt das auch. [...] Deshalb habe ich in letzter Zeit versucht, Geschichten so zu erzählen, daß der Betrachter ganz nach eigenem Belieben das Tempo bestimmen kann.« (Hockney 1984 : 33, Herv. i. O.)

2.2.5 Besonderheiten der *Photographic Collages*

... [Leibovitz] thinks that the only thing that she can do is alter the subject matter, because she can't alter the seeing of it. I'm suggesting that the subject matter is less important. It's the way it's seen that's more important. (Hockney, in: Joyce 1988 : 63)

Mit den *photographic collages* untersucht David Hockney weitreichend, wie Raum und Handlung – und damit auch Zeit – in Zusammenstellungen von Fotografien umgesetzt und vermittelt werden können. Er löst sich mit diesen Arbeiten von den starren Vorgaben der *composite polaroids*.¹⁶¹ Das strenge Raster der Bildanordnung, das durch die weißen Ränder der Polaroidfotografien noch verstärkt wird, lässt er nach und nach wegfällen und mit ihm zerfällt auch die zunächst noch mehr oder weniger rechtwinklige Außenform. Durch die Auflösung der Form schweift unser Blick (trotz der Lücken in einigen der *joiners*) ohne größere Sprünge nicht nur im Bild umher, sondern auch über es hinaus. Die Bildform erhält eine Eigendynamik, welche die Bildwirkung beeinflusst. Die Bilder lösen sich in ihrer Umgebung auf oder strahlen in diese aus, besonders deutlich vielleicht bei **Sitting in the Zen Garden**.¹⁶² David Hockney experimentiert in seinen Kleinbildfotokopplungen mit neuen Motiven, welche die technischen Spezifikationen der Kameras einfacher zulassen, als es mit der Polaroidkamera der Fall gewesen ist. Der Blickwinkel, der in den Bildern wiedergegeben wird, erweitert sich.¹⁶³ Vor allem aber untersucht Hockney, welche Möglichkeiten der Bildaufnahme und -zusammenstellung es ihm erlauben, unterschiedliche Seherfahrungen wiederzugeben.

161 Den Rahmen, in dem er mit seinen Fotografien arbeitet, hat Hockney sich jeweils selbst gesetzt, wobei Spezifikationen der Kameras und des Materials diesen vorstrukturieren.

162 Hockney montiert viele dieser Bilder auf farbige Pappen, oft gibt es (so bei den *joiners*, die in Auflage produziert wurden) bei dem gleichen Bild unterschiedlich farbige Hintergründe. Diese zwingen die Fotokopplungen zurück in eine rechteckige Form und rahmen so die zuvor »geöffneten« Bildflächen wieder. Hockney ist sich der Problematik dieses Vorgehens bewusst: »When I started using an ordinary camera, I didn't always finish up with a rectangular picture; the edges were all over the place. At first I liked that, but having to glue them down onto something meant that the backing was usually, for convenience's sake, again a rectangle. [...] Some pages in *Cameraworks* are good, but I think the best are those that bleed to the edge. One of the main problems with a book of that kind is that, instead of the edge dissolving, you become even more aware of it meandering around, and you've got all this white or grey paper interfering with whatever you're looking at.« (Hockney 1993 : 105 f., Herv. i. O.) – Es lässt sich nur mutmaßen, warum Hockney die jeweiligen Farben für die Bildhintergründe ausgesucht hat. Nachvollziehbar ist, dass er die Fotografien auf irgendeinem Untergrund montieren musste. Warum er aber diesen Montagegrund nicht so beschnitten hat, dass die Fotografien ihn überlappen und er dermaßen unsichtbar wird, ist mir nicht bekannt. Da der Schwerpunkt meiner Untersuchungen darauf fokussiert, wie die Fotografien zusammengebracht werden und welche Wirkungen das hervorruft, werde ich die Fragestellung der farbigen Hintergründe hier nicht weiter berücksichtigen.

163 Zwar gibt es auch einige *composite polaroids* mit Außenaufnahmen, doch bei diesen ist die Weite des zu Sehenden eingeschränkter als in den *photographic collages*.

Anhand der Bilder lassen sich verschiedene ›Entwicklungslinien‹¹⁶⁴ nachvollziehen, von den Gitterstrukturen der nicht passgenau, aber doch rechtwinklig und recht regelmäßig überlappend montierten Fotografien über eine Bildform, der ein Raster noch größtenteils innewohnt, aber verzerrt wird (wie bei den Grand Canyon *joiners*), hin zu sehr freien Strukturen, die teils auf Passgenauigkeit der Einzelaufnahmen ausgerichtet sind, teils eher auf eine dem Motiv innewohnende Narrativität. Die unterschiedlichen Entwicklungen und Interessen, die bei der Erarbeitung des jeweiligen Werkes eine Rolle gespielt haben, treten in der zeitlichen Zusammenschau der *photographic collages* deutlicher hervor (vom Raster zu freieren Formen, von eher statischen Bildinhalten zu erzählerischen), sie verlaufen aber parallel und können nicht streng voneinander geschieden werden.

Anders als bei den *composite polaroids* finden sich bei den *photographic collages* vermehrt Hinweise auf Hockneys Anwesenheit im Bild. So stellt er eine Verbindung zwischen sich und dem Bildinhalt her und, indem er als Fotograf die spätere Betrachterposition vorwegnimmt, auch mit uns.¹⁶⁵ Mit den Wechselbeziehungen von Fotograf und Motiv sowie von Motiv und Betrachter(-blick) eng verbunden ist die Form der Montage, für die Hockney sich jeweils entscheidet und die unter anderem davon abhängt, ob die Aufnahmen von einem festen Punkt oder von verschiedenen Standpunkten aus entstanden sind. Das wiederum steht in einem Verhältnis zu der Haltung, die wir als Betrachter einnehmen sollen, denn Fotograf wie Betrachter werden in Relation zum Motiv gesetzt; das zu Sehende wird nicht nur an eine Seherfahrung, sondern an eine *körperliche* Haltung und Erfahrung zurückgebunden. Weiter hängt der Entschluss für den jeweiligen Zugang und die Bildform immer auch mit dem gewählten Motiv zusammen – oder umgekehrt, das Motiv wird entsprechend der gerade aktuellen Fragestellung gewählt. Auch prüft Hockney anhand einiger Motive, welche Arten der Zusammenstellung möglich sind.¹⁶⁶ So ist die Form des Bildes untrennbar damit verknüpft, welche Inhalte und (Seh-)Erfahrungen Hockney zu vermitteln sucht.

164 Ich spreche bewusst im Plural und in Anführungszeichen von ›Entwicklungslinien‹, da ich weder eine klar chronologische Entfaltung noch streng voneinander zu trennende Entwicklungsstränge ausmachen konnte. Hockney scheint vielmehr Möglichkeiten der gekoppelten Bilder und ihrer Montage erforscht und sein Repertoire ständig erweitert und Betonungen verschoben zu haben.

165 Seine Fußspitzen am unteren Bildrand können so interpretiert werden, dass er bei den Aufnahmen dort gestanden hat und wir als Betrachter uns entsprechend zu dem *joiner* positionieren sollen.

166 Weschler zeigt dies anhand der *photographic collage Merced River Yosemite Valley California, Sept 1982*, die in zwei Versionen existiert, einer publizierten, bei der die Fotografien überlappend und unregelmäßig montiert sind und einer zweiten, weniger bekannten, die in einem strengen Raster zusammengestellt ist. Bei der ersten »ist es Hockney gelungen, den Klang eines rauschenden Flusses darzustellen (Abb. 35). Das rechteckige Netzmuster der frühen Foto-Collagen scheint unter dem Sturzbach von kaltem, wirbelndem Gebirgswasser vor unseren Augen auseinanderzubrechen. [...] Er zog eine Platte mit der zweiten Version hervor (Abb. 36) und stellte sie neben die erste. Die mit dem Gittermuster reduziert den Fluss fast zu einer ruhigen, ausgewogenen Fläche; die wilde Version dagegen erzeugt mit ihren vielen Blickwinkeln und Überlappungen einen weitaus stärkeren Eindruck von Tiefe und Bewegung.« (Weschler, in: Hockney 1984 : 24)

2.3 Entwicklungen in den Polaroid- und Kleinbildzusammenstellungen

It was then I realized that I was attempting two-eyed photography, and that while I was taking the photographs I was spending a great deal of time looking, but not through the camera. [...] I suddenly realized I'm moving! And that, unlike an ordinary photograph, the composition of the finished picture with the joiners was not as important in terms of making you look.
(Hockney, in: Joyce 1999 : 24)

Bei den *joiner photographs* gibt es formale und inhaltliche Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Arbeiten der jeweiligen Werkreihe, aber auch zwischen *composite polaroids* und *photographic collages*. Ebenso gibt es Differenzen, nicht nur zwischen beiden Werkreihen, sondern auch von Bild zu Bild. Die auszumachenden Entwicklungen verlaufen weder linear noch sind sie klar voneinander zu trennen, vielmehr wechselt Hockney den Fokus seiner Auseinandersetzung je nach aktuellem Interesse und Motiv und arbeitet so fortwährend neue Aspekte und Betrachtungsmöglichkeiten heraus.

Einige der *composite polaroids* versuchen, eine Kontinuität in der Darstellung zu vermitteln. Das geschieht durch nahezu unbewegte Personen und Räume, die geschlossen und ganzheitlich wirken.¹⁶⁷ Die Aufnahmen scheinen dann mehr oder weniger frontal zum Motiv entstanden zu sein, im Vordergrund steht die Gesamt- und Raumwirkung des Bildes. Andere Polaroidzusammenstellungen wirken fragmentarischer, instabil, dynamisch. Durch starke Positionswechsel und immer neue Aufnahmewinkel wird der Raum auseinandergerissen, die einzelne Fotografie gewinnt an Eigenständigkeit. Die Fotos werden als (nicht zwingend chronologische) Sequenzen lesbar, eine narrative Logik tritt vor die perspektivische Raumwahrnehmung.¹⁶⁸ Bei anderen Polaroidensembles treten Entzeitlichungen durch Entperspektivierungen und Muster in den Vordergrund. Erkennbar ist das vor allem an den Bildern, die Hockneys Swimmingpool zeigen und die aus einer Aufsicht aufgenommen sind, sodass die Bewegungen der Schwimmer in ihnen zum Muster werden.¹⁶⁹ Dennoch wirken diese Bilder bewegt, Wellen, nicht passgenaue Anschlüsse und die Fragmentierung der schwimmenden Körper verhindern, dass sie gefroren und momenthaft erscheinen. So schieben sich, je nach

167 ›Wirken‹, denn sie sind es oft nicht, auch wenn das fertige Bild etwas anderes zu vermitteln scheint (vgl. Kapitel 2.1.2).

168 Vgl. Crespo 2012 : 283 f. Bei den *composite polaroids* findet sich eine narrative Ebene vor allem in den Doppel- und Gruppenporträts, in denen die Kommunikation der Abgebildeten sichtbar wird.

169 Vgl. Crespo 2012 : 285 f. Crespo bringt diese *joiners* mit narrativen und zeitlichen Fragestellungen zusammen und vergleicht sie mit mittelalterlichen Simultanbildern, in denen zeitliche Abfolgen nebeneinander dargestellt werden. Diese Interpretation ist fragwürdig, da in den Bildern eben keine Handlungsfolge dargestellt ist, sondern, wie Crespo wenig später selbst schreibt, ein Kreislauf, die sich wiederholenden Schwimmbewegungen.

Motiv und aktuellem Untersuchungsinteresse, verschiedene Fragestellungen und Zurichtungen der Wahrnehmung bei den *composite polaroids* in den Vordergrund.

Auch bei den *photographic collages* lassen sich unterschiedliche Schwerpunkte ausmachen, mal drängt sich die Wahrnehmung des Raumes, mal die der dargestellten Bewegungen in den Vordergrund. Die Bewegungen der Aufzeichnung sind jeweils konstitutiv für das Thema des Bildes. Die Weite des Landschaften kann nicht mit einem Blick erfasst werden, und auch Motive in größerer Nähe zur Kamera wie Porträtaufnahmen benötigen viele Blicke, um gesehen werden zu können:

›... diese Bilder kommen unserem realen Sehen sehr nahe: Der Betrachter erfasst nicht alles auf einen Blick, sondern vielmehr Schritt für Schritt und setzt sich daraus das Bild seiner Umwelt zusammen. Wenn ich Sie jetzt ansehe, erfasst mein Auge Sie nicht auf einmal in Ihrer ganzen Person, sondern vielmehr in vielen kleinen Etappen. Ich sehe Ihre Schulter, Ihr Ohr, Ihre Augen, Ihre Wangen, Ihren Hemdknopf, Ihre Schuhe, Ihr Haar, Ihre Nase, Ihren Mund. Das sind Hunderte von Augen-Blicken, aus denen ich dann meinen Gesamteindruck von Ihnen gewinne.« (Hockney 1984 : 11)

Hockneys Porträtfotografien führen dieses Nach-und-nach-Erblicken auf kleinstem Raum zusammen. Er bricht bei den *photographic collages* mit den frontalscheinenden Aufnahmen der *composite polaroids*, die Aufnahmewinkel ändern sich merklich, verschiedene Ansichten einer fotografierten Person sind im Bild deutlich zu unterscheiden (vgl. Crespo 2012 : 288 und 306). Die teilweise stärkere Fragmentierung wirft die Frage auf, wie Zeit in den *joiners* zum Ausdruck kommt. Einerseits scheinen die im Bild enthaltenen Bewegungen durch die Brüche beschleunigt, ein *fast forward*, andererseits werden sie entzeitlicht, da die Zeit in den einzelnen Fotografien aufgehoben und ihre Betrachtungsdauer unbestimmt ist. In den größeren Fotokopplungen des Frühjahres 1983 kommen Bewegungen nebeneinander im Raum zur Aufführung, sodass hier ein Übergang zur Bilderzählung stattfindet, die in ihrer fragmentierten Darstellung und selbstreferentiellen Narration postmodern genannt werden kann (vgl. Kapitel 6).

Die weißen Ränder der Polaroidfotografien dominieren als gleichmäßiges Raster die Fernwirkung der *composite polaroids*. Sie scheinen wie in eine Zurichtung gespannt, die weißen Zwischenräume trennen und verbinden die Einzelfotografien, indem sie Leerstellen durch das Bild ziehen und es strukturieren. So erlauben sie, gedanklich Verbindungen zwischen den verschobenen Einzelaufnahmen herzustellen, deren Nahtstellen sich quasi ›hinter‹ der weißen Gitterstruktur finden. Auch sind die Störungen größer als diejenigen, die durch den Versatz zwischen den Bildinhalten der Einzelaufnahmen zum Ausdruck kommen. Von diesen Einschnitten in das Bild befreit sich Hockney, ebenso wie von anderen

Einschränkungen der Sofortbildkamera, indem er zur Kleinbildkamera greift. Mit ihrer Verwendung findet er von den geschlossenen rechteckigen Formen mit geometrischem Raster der *composite polaroids* zu offeneren Formaten, bei denen sich die Einzelbilder unterschiedlich stark überlappen und nicht parallel oder rechtwinklig montiert sind. Neben den formalen Modifikationen ändern sich, nicht zuletzt aufgrund der technischen Möglichkeiten, auch die Motive der Aufnahmen. Waren es bei den Polaroids noch vor allem Einzel- und Doppelporträts, finden sich bei den *photographic collages* vermehrt Landschaften und Gruppenporträts. Die Notwendigkeit, sich intensiv im Raum zu bewegen, fällt mit der Verwendung der lichtstärkeren, weitwinkligeren Objektive weg und erlaubt einen weitläufigeren Blick von einem festen Standpunkt aus. Die Kamera ist nun – zumindest in Form der Pentax 110 – wesentlich handlicher. Die Mechanik und die Objektive der Pentax und der von Hockney ebenfalls genutzten Nikon 35 mm erlauben es, weiter entfernte und dynamischere Motive aufzunehmen.

Hockney nimmt, anders als ein ausgebildeter Fotograf es vielleicht tun würde, keinen Einfluss auf die technischen und chemischen Vorgaben und die Entwicklungsprozesse des Filmmaterials und der Abzüge. Er verwendet Kameras und Material so, wie sie handelsüblich vertrieben werden. Was sich ändert, ist der Ablauf des Prozesses. Bei der Verwendung von Negativfilm muss der Fotograf im Kopf mitverfolgen und erinnern, welche Bildteile er bereits fotografiert hat und welche Anschlüsse sich zwischen ihnen ergeben.¹⁷⁰ Er hat in dieser Situation kein visuelles Material vorliegen, das ihm erlauben würde, korrigierend einzugreifen. Hockney erhält ein Konvolut von Abzügen aus dem Fotolabor¹⁷¹ und setzt die Bilder im Atelier aus der Erinnerung zusammen. Bei diesem Vorgehen sind Aufnahme- und Kombinations-/Kompositionsprozess voneinander getrennt, die bei den Polaroidfotografien abwechselnd und zeitgleich stattgefunden haben. Das führt dazu, dass das Gesamtbild, dessen Anschlüsse schon bei den *composite polaroids* nicht passgenau waren, dort aber zusätzlich durch die weißen Ränder der Fotografien aufgebrochen und zugleich verdeckt wurden, nun trotz fehlender weißer Rahmen teilweise größere Lücken zwischen den Bildern aufweist, während sich an anderen Stellen die Bildinhalte der Fotografien stark überlappen.

Mit der Dynamisierung der Formate und Bildinhalte löst Hockney den rechteckigen Rahmen des Bildes bis hin zu einem bewegten, nahezu erzählerischen Gesamteindruck auf. Die Fotografien laufen unter bzw. hinter anderen Fotos weiter, das Einzelbild verliert seine geschlossene Form. Auch die Außen-

170 Für jene, die in das Zeitalter der Digitalkameras hineingeboren wurden, ist es möglicherweise schwer vorstellbar, dass es damals es keine Möglichkeit gab, sofort nach der Aufnahme auf einem Display zu überprüfen, ob ein Bild gelungen ist und was genau es zeigt. Fotografie war durch den ergebnisoffenen Prozess mitbestimmt, der zwischen dem Blick durch den Sucher inklusive Auslösen und dem Moment lag, in dem das Bild im Labor nach und nach auf dem Negativfilm bzw. dem Fotopapier erschien.

171 Vgl. Kapitel 1.1 : 25, Fn. 28.

form des Gesamtbildes bricht weiter auf, die Übergänge zwischen Fotos und Außenraum erhalten verschiedene Ausformungen. Derart verknüpft Hockney Raum und Zeit der Einzelaufnahmen weiter miteinander, die in den Bildern eingefangenen Räume und Zeitmomente werden miteinander sowie mit der Umgebung verschränkt.

Während das Raster der *composite polaroids* die Betrachter von den Bildinhalten distanziert, indem es diese in ein festes Gefüge spannt, auf welches das Auge fixieren kann und so die einzelnen, gleichgroßen Bildteile vergleichbare Proportion und damit vermeintlich die gleiche Relevanz erhalten, öffnet die Arbeit mit der Kleinbildkamera diese definierten Momente und bringt das Dargestellte beziehungsweise die Wahrnehmung des Dargestellten ins Schwimmen. »Dem statischen Ausschnitt der *finestra aperta* steht das Potenzial dynamischer Verwandlung eines scheinbar nur vorläufig definierten Ausschnitts entgegen. An den Rändern des photographischen Bildes ist das nicht Repräsentierte stets schon Gegenstand der Repräsentation.« (Siegel 2009 : 107) Das, was wir nicht sehen (können), ist dennoch im Bild enthalten, die in ihm präsentierten Bewegungen und Handlungen verweisen auf diejenigen, die nicht aufgezeichnet wurden.

Bei der konventionellen Fotografie geht es weitgehend um die Ränder und in welchem Rahmen ein bestimmtes Objekt aufgenommen wird. Darin besteht wohl der Hauptbeitrag eines gewöhnlichen Fotografen zu unserer Seherfahrung: wie er ein Bild aufbaut und wie er die Welt in vier rechte Winkel packt. ›Aber das interessierte mich nicht‹, erklärte Hockney. ›Schon bei den Polaroids war diese Form des Aufbaus für mich kein Thema: Ich hätte rechts oder links eine Reihe von Aufnahmen hinzufügen oder eine weglassen können, ohne dadurch die Seherfahrung zu verändern, die diese Collagen vermitteln. [...]‹ (Hockney 1984 : 23)

Was in den *composite polaroids* implizit war, wird bei den *photographic collages* explizit durch die sichtbare Formaflösung. Es handelt sich um Bilder von Bruchstücken von Wirklichkeit, um einen Ausschnitt dessen, was da war, der aus Teilen zusammengesetzt ist, die nicht zwingend genau das zeigen müssten, was sie zeigen. Dabei sind Ausschnitte und Auswahl nie willkürlich, aber auch nie die einzig mögliche Zusammenstellung von Bildern. In den *joiners* manifestieren sich Hockneys Entscheidungen zugunsten einer konstruierten Wirklichkeit als eine von mehreren Möglichkeiten.

BEWEGUNGEN

Bewegung – Positionsveränderungen des Fotografen sowie der Objekte und Personen im Bild – drückt sich durch Skalierung des Bildinhaltes und die Perspektive der Einzelbilder sowie durch den Versatz von Bildteilen in der Montage aus und

kommt in allen *joiner photographs* mehr oder weniger stark zum Tragen. Bei den Polaroidkopplungen haben wir es mit Choreografien des Fotografen im Raum zu tun, bei denen das Motiv, der Vorgang des Fotografierens (der fotografische Akt im Sinne des ›Ausschnitt suchen und Kamera auslösen‹), das Komponieren des Bildes und die Bewegungen zwischen Bild und Aufnahme eine Einheit bilden. Das Gesamtbild entsteht aus einem Prozess heraus, bei dem neben der Positionsveränderung des oder der Protagonisten und des Fotografen die Frage der Auswahl der Fotos – gemeinsam mit der Möglichkeit der Korrektur (indem eine Aufnahme wiederholt wird) und der Ergänzung – eine bedeutende Rolle einnimmt. Der Körper des Fotografen ist aktiv beteiligter, wenn auch im Regelfall nicht zu sehender Teil dieses Prozesses: Hockney, der sich bei den *composite polaroids* durch den Bildraum bewegen muss, um die Aufnahmen zu machen, bleibt als geschäftigster Part des Vorgangs normalerweise unsichtbar außerhalb des Bildes.¹⁷² Körper und Bewegung des Fotografen, leibliche Raumerfahrung, schreiben sich nicht durch sichtbare Anwesenheit in die Werke ein, sondern durch das ›Wie‹ der Aufnahmen und der Bildzusammenstellung sowie durch die daraus herauszulesenden Bewegungen. Eine ganzheitliche Raumwahrnehmung, die eine Körperwahrnehmung einschließt, spiegelt sich in den zusammengestellten Bildern.

Während bei den *composite polaroids* Hockney als sich bewegender Fotograf im Regelfall im Bild nicht zu sehen ist und sich damit auch keinen konkreten Standort zuweist, scheint er bei einem Großteil der Kleinbilddaufnahmen diesen Prozess nahezu umzukehren: In den *photographic collages* zeigt er sich auf sehr unterschiedliche Weisen, mal sind Kleidungsstücke und Körperteile vom ihm im Bild zu sehen, mal sind es leere Filmdosen und -verpackungen, in einigen Fällen findet sich sein Körper in einem Spiegel sichtbar im Bild und bei wieder anderen Bildern gibt es Platzhalter wie Platzkarten, Zeichnungen oder Fotografien von ihm.¹⁷³ Hockney begleitet den Ablauf der Handlungen im Bild als sichtbarer Part des Geschehens, er nimmt an ihnen teil. Auch wenn lediglich seine Fußspitzen oder, seltener, seine Hände im Bild zu sehen sind und er oft an einer Position verharret, während sich nur sein Blick durch die Kamera im Raum bewegt, erfahren wir als Betrachter Hockney als Teil des Prozesses im Zusammenspiel mit den abgebildeten Protagonisten. Die Wahrnehmung des Bildinhaltes verschiebt sich von der Empfindung eines Erfahrungsraumes hin zu einem Moment der Erzählung und des Sozialen.

172 Eine Ausnahme bildet Noya + Bill Brandt, wo in vier der Aufnahmen elf Polaroidfotografien mit Porträts von David Hockney als Foto im Foto zu sehen sind (vgl. Kapitel 2.1.3).

173 Bei den Polaroidfotografien finden sich oft Gemälde Hockneys im Bildhintergrund. Das scheint weniger um gestalterische Absicht zu sein, als vielmehr daran zu liegen, dass Hockney die Aufnahmen in seinem Haus oder Studio gemacht hat. Die Malereien führen weder ins Bild hinein, noch geben sie einen Hinweis auf die Position des Fotografen.

2.3.1 Bewegungen in den *Joiner Photographs*. Versuch einer Kategorisierung

Wie können Bilder über die in ihnen ansichtig werdende Bewegung betrachtet werden? Welche Konzepte von Darstellung, Wahrnehmung und Zeitlichkeit sind daran beteiligt? (Rathgeber/Steinmüller, in: dies., München 2013 : 11)

David Hockney setzt die ihm zur Verfügung stehenden Mittel ein, um Stillstand und Bewegungsdarstellungen im Bild herauszuarbeiten.¹⁷⁴ Die sich im Bild manifestierenden Entscheidungen bestimmen, inwiefern und wie sich welche Bewegungen in den Bildern niederschlagen und aus ihnen herauslesen lassen. Bewegung – die des Blickes, die des Fotografen vor dem Motiv oder um das Motiv, die Bewegung des Aufgenommenen – ist das zentrale Moment, das den jeweiligen Aufnahme- und Montagemodus der *joiners* ausschlaggebend beeinflusst. Sie bedingt auch die jeweilige Rezeption.

Ausgehend von vier Arten von Bewegungsmomenten, die Hockney selbst als entscheidende benennt, versucht sich Ann Hoy in ihrem Text »*Hockney's Photocollages*« (Hoy, in: Hockney 1988 : 55–66) an einer Zuordnung der Fotokopplungen zu den Kategorien »der sich bewegende Bildinhalt«, »der bewegte Blick des Künstlers«, »Künstler und Bildinhalt bewegen sich« und »der Künstler bewegt sich«.¹⁷⁵ Hoy schreibt, diese Zuordnungen würden sich »überlappen«; meines Erachtens ist eine klare Trennung kaum aufrechtzuerhalten und auch Hoys Zuweisungen lassen sie sich in vielen Fällen hinterfragen. Dennoch können sie dazu dienen, die unterschiedlichen in die Bilder eingeschriebenen Bewegungen zu verdeutlichen.

DER BILDINHALT BEWEGT SICH

Einen Bildinhalt, der sich bewegt, finden wir unzweifelhaft beim **Skater**. Das Bild zeigt in einer Zusammenstellung von zwölf Fotos einen Eisläufer, der eine Pirouette dreht. Die Bewegung liegt hier eindeutig beim aufgenommenen Protagonisten, der Fotograf wechselt seinen Standort nicht und auch sein Blick kann nicht schweifen – muss sich allerdings durchaus bewegen, um die leicht versetzten Aufnahmen machen zu können. Hockney zeichnet hier, wie auch in einigen anderen *photographic collages*, eine zeitliche Abfolge auf, wobei die Sequenz der Abfolge

174 »*It's our movement that tells us we're alive*, Hockney says. *This conviction has sharpened his use of diverse perspective means throughout his career, for they support or counteract the inherent stasis of the picture and thus sharpen our awareness of its illusionism.*« (Hoy, in: Hockney 1988 : 58)

175 Hockney schlägt vor, seine fotografischen Arbeiten in vier Kategorien zu unterteilen, abhängig von der in ihnen erfassten Bewegung, auch wenn diese nicht trennscharf aufrecht zu erhalten sind. »*In planning an exhibition of them at the International Center of Photography in New York in the fall of 1986, he suggested they [die Bilder, jw] be grouped according to their depiction of movement: the subject moving, the artist's moving glance, the artist and subject moving, the artist moving.*« (Hoy, in: Hockney 1988 : 58)

nicht derjenigen der Aufnahmen entsprechen muss. So übersetzt er einen Ablauf auf eine Weise in die Fläche, die an futuristische Bilder erinnert.¹⁷⁶ Mit diesen Aufnahmen sieht Hockney bestätigt, dass Unschärfen bei der Wiedergabe schneller Bewegungen eine fotografische Konvention sind, die sich vermeiden lässt.¹⁷⁷ Viele Teile des Eisläufers sind scharf wiedergegeben – Hockney konnte aber keineswegs alle Unschärfen vermeiden. So ist der linke Arm des jungen Mannes ebenso unscharf wie seine Beine, sein Knie und seine Füße in einigen der Aufnahmen.¹⁷⁸ Wenn auch entsprechend der eigene Anspruch, eine fotografische Repräsentation »ohne jede Unschärfe« (Hockney 1984 : 27) zu schaffen, nicht erfüllt ist, ist doch nicht in Abrede zu stellen, dass das Werk die Bewegung gelungen repräsentiert und die aus den aufgenommenen Teilbewegungen herauszulesende Gesamtbewegung deutlich wird.

Hoy sieht den **Skater**, ebenso wie **Gregory Walking, Venice, California, Feb. 1983**, in der Kategorie »der Bildinhalt bewegt sich« und ordnet dort auch Polaroid- und Kleinbildporträts ein. Mit Blick auf die folgenden Kategorien ist dies in mehrfacher Hinsicht problematisch. Bei den Polaroidzusammenstellungen musste Hockney sich im Raum bewegen (vgl. u. a. Kapitel 1.1 : 24, Fn. 26), während sein Motiv möglichst unbeweglich sein sollte. Damit bewegt sich der Bildinhalt sehr verhalten, Hockney hingegen deutlich (»der Künstler bewegt sich«). Das Posenhafte der Aufgenommenen bricht bei den *photographic collages* auf,¹⁷⁹ auch wenn ihre Bewegungen oft nicht gerichtet sind (vgl. Kapitel 2.2.4). Um die wiedergegebenen

176 Hoy zieht eine Verbindung vom **Skater** (ebenso wie von **Gregory Walking, Venice, California, Feb. 1983**) zum Futurismus, der die wiederholte Darstellung von Körperteilen nutzt, um Bewegungsdynamiken auf die Bildfläche zu übertragen. Inwiefern sich tatsächlich futuristische Elemente in den *joiners* finden lassen, diskutiere ich in Kapitel 4.1.4.

177 »[...] Mit dem bloßen Auge erfasst man keine Verwischungen der Bewegung. Dieser Effekt entsteht erst beim Fotografieren. Wir haben so viele Fotos davon gesehen, daß wir inzwischen glauben, Verwischungen auch in der Wirklichkeit wahrzunehmen. Aber das stimmt nicht. Selbst bei einer schnellen Drehung ist der Eisläufer immer genau zu erkennen. Und irgendwie wollte ich diese Kombination von Schnelligkeit und Klarheit vermitteln. So entstand eine Collage voller Bewegung – wirbelnde Beine, kratzende Kufen, kreisender Kopf und erhobene Arme –, aber ohne jede Unschärfe.« (Hockney 1984 : 27) – »His results with the skater confirmed his awareness that blurs of motion are not phenomena of vision but conventions of photography ... « (Hoy, in: Hockney 1988 : 59) – Absurd mutet es allerdings an, wenn Hoy im nächsten Satz Hockneys *joiner* heranzieht, um die Unschärfe in Mareys Chronofotografien zu kritisieren.

178 Auch die Bildhintergründe weichen aufgrund ihrer Entfernung und des Kamerafokus in eine Unschärfe zurück.

179 Anders als beim **Skater** finden sich in den Polaroidaufnahmen keine Unschärfen. Das bestärkt die Annahme, dass die aufgenommenen Personen versucht haben, ihre jeweilige Position zu halten (vgl. u. a. **The printers on Gemini, Los Angeles, April, 1982**). Auch gibt es keine Unschärfen, wenn der Fotograf sich bei *photographic collages* parallel zum Motiv mit einer ähnlichen Geschwindigkeit bei kurzer Belichtungszeit bewegt hat (**Gregory Walking**). Die Bewegungen sind als Intervalle ähnlich einer stroboskopischen Aufnahme im Bild sichtbar. Im Unterschied zu den Polaroidaufnahmen, die vom Aufbau und der Zusammensetzung her eng an klassische Fotoporträts anschließen, sind die Bewegungen sowie die Bildzusammenstellung bei den Kleinbildaufnahmen freier, dynamischer und erzählerischer; sie geben deutlicher eine Bewegungsrichtung, den Ablauf eines Geschehens oder die Interaktion der Abgebildeten wieder. Die Polaroids zeigen

Situationen so umfassend zu erfassen, wie Hockney es tut, müssen seine Blicke aber schweifen (»der Blick des Künstlers bewegt sich«), das beginnt bereits beim **Skater**, wo der Blick durch die Kamera zumindest am Körper des Eisläufers entlang gefahren sein muss.

DER BLICK DES KÜNSTLERS BEWEGT SICH

»The viewer can reconstruct the interaction between subject and artist and in double and group portraits, among the subjects themselves« (Hoy, in: Hockney 1988 : 59), schreibt Hoy und führt als Beispiel das Doppelporträt von **Noya + Bill Brandt** an sowie **The Crossword Puzzle, Minneapolis Jan. 1983**, ein Bild, das strukturell **Scrabble Game** ähnelt. Aus ihnen lässt sich ersehen, dass der Künstler, an einem Punkt sitzend, seinen Blick durch den Raum hat schweifen lassen, sie gehören in die Kategorie »der bewegte Blick des Künstlers«. Wesentlich weiter noch schweifen die Blicke bei den Canyon-Bildern, hier gilt es nicht mehr nur, das Geschehen und den Raum direkt vor dem Fotografen zu erfassen, die Landschaft wird bis in die Ferne mit den Augen abgetastet:

... Hockney overcomes the limited field of vision of conventional lenses, their inferiority to binocular vision, which can grasp about 120 degrees without moving and 360 degrees if the head is turned left to right. While the chain-link fence at the left marks Hockney's vantage point, the arc of the composition replicates the sweep of his gaze from a stationary point and the curve of the perimeter of the Grand Canyon. Eight feet wide, the collage fills the field of vision of a viewer standing close enough to discern the separate prints.
(Hoy zu **The Grand Canyon Looking North**, in: Hockney 1988 : 60 f.)¹⁸⁰

Die Fluchtpunkte der verschiedenen Blickrichtungen sind überall im Bild, mit der Kopfbewegung des Fotografen ziehen sie sich durch es hindurch. Hockney muss mittig gestanden haben, und so falten sich die Gitterfluchten der wahrscheinlich halbrunden Aussichtsplattform um ihn nach außen. Anhand der Bilder des Grand Canyon wird nachvollziehbar, was sich Hockney unter dem sich bewegenden Blick des Künstlers vorstellt und inwiefern er durch die Auswahl und Zusammenstellung der Einzelbilder die Betrachter dazu auffordert, diesen schweifenden

Posen, die Kleinbildaufnahmen sprengen diese und lassen weitere Dynamiken zu (vgl. Weschler, in: *The New Yorker* 1984 : 68).

180 Wenn Hoy auch das Gefühl gut beschreibt, welches sich bei der Betrachtung des *joiners* einstellt, so enthält ihre Aussage doch einige Ungenauigkeiten. Ohne den Oberkörper zusätzlich zum Kopf zu bewegen, ist es nicht möglich, einen 360°-Rundumblick zu werfen. Der Gitterzaun, der den Aussichtspunkt umschließt, markiert Hockneys Standpunkt, aber das tut er nicht nur links im Bild, sondern er umschließt den Fotografen und ist in allen Fotos am unteren Bildrand zu sehen.

Blick nicht nur zu erkennen, sondern nachzuvollziehen.¹⁸¹ Unsere Augen tasten sich durch Landschaften, Zimmer und Gruppenporträts. Hockney übersetzt seine Blickbewegungen in ein zeiteinheitlich scheinendes (Landschaften) beziehungsweise ein repetitives, zyklisches Geschehen festhaltendes (Gespräch, Scrabble) Bild aus nebeneinandergestellten Augenblicken.

Befremdlich ist, dass Hoy auch die Bilder mit *reverse perspective* (vgl. Kapitel 4.1.5 : 156 f.) in die Kategorie des sich bewegenden Blicks einordnet (z. B. **Paint Trolley, L.A. 1985, Chair, Jardin du Luxembourg, Paris, 10th August, 1985**, vgl. Hockney 1988 : 61). Sie führt aus, dass uns diese Arbeiten die Ansichten eines Objektes zeigen, die entstehen, wenn wir um es herumgehen. Das bedeutet aber, dass der Fotograf sich um das Objekt herum bewegt haben muss, insofern fallen diese Arbeiten in die Kategorie »der Künstler bewegt sich«.

DER KÜNSTLER BEWEGT SICH

Diese entspricht dem Modus der Aufzeichnung des initialen *joiner*, **My House**, und findet sich in eigentlich allen der *composite polaroids* in unterschiedlicher Ausprägung und auch in einem Großteil der Arbeiten der Kleinbildreihe. Hoy hebt Hockneys zweites Bild des Zengartens in Kyoto hervor, **Walking In The Zen Garden**. In diesem bewegt sich der Künstler nicht nur bewusst parallel zu einem unbewegten Motiv, sondern er dokumentiert diese Bewegung durch die Abbildungen seiner Füße am unteren Bildrand und macht den Prozess des Abschreitens so zu einem Teil der Aufzeichnung. Hier finden sich alle Aspekte, die für die *joiners* ausschlaggebend sind, die sich der Kategorie des sich bewegenden Künstlers zurechnen lassen: Zeit wird nachvollziehbar aufgezeichnet, indem Bewegungen im Raum festgehalten werden, die sich wiederum aus dem Bild herauslesen lassen.

Nicht in einer bildparallelen Bewegung, sondern indem sich der Fotograf um den Bildgegenstand herum bewegt, schlägt sich die aktive Bewegung Hockneys – der damit seinerseits die Betrachter bei der Hand nimmt – in den Bildern mit *reverse perspective* nieder. Hier bleibt das Aufgenommene statisch, wird von mehr als einem Standpunkt aus gezeigt und so in seiner Räumlichkeit erfass- und erfahrbar. Die Dauer einer Handlung, ihrer Aufzeichnung und Betrachtung, die bei Bildern wie **Scrabble Game** betont wird, in denen Hockney nur seinen Blick schweifen lässt, um ein Geschehen abzubilden, tritt in den Hintergrund zugunsten einer dreidimensionalen Erfahrung eines Gegenstandes. Bewegung wird jetzt dazu genutzt, Raum wahrnehmbar im Bild zu zeigen.

181 Bei der Betrachtung größerer Panoramen bewegt sich unser Blick durch das Bild, während wir unseren Körper möglicherweise an ihm entlang bewegen. Während sich bei den Aufnahmen der Canyon-Bildern wahrscheinlich nur der Blick durch die Kamera bewegt hat, bewegen sich aufgrund der Größe der Bildes – **Grand Canyon Looking North** z. B. ist etwa 2,50 m breit – bei einem geringen Betrachtungsabstand auch die Betrachter nachvollziehbar zum Bildgegenstand. Hockneys Kategorien ließen sich hier somit ergänzen zu »der Blick des Künstlers und die Betrachter bewegen sich«.

Die Bewegung des Fotografen – »der Künstler bewegt sich«, ob im Raum der Aufnahme oder parallel zum Motiv – schlägt einen Bogen vom ersten bis zum letzten Bild der *joiner photographs*. Den (vorläufigen) Endpunkt bildet **Pearblossom Highway, 11th–18th April 1986** (vgl. Hoy, in: Hockney 1988 : 64, vgl. Kapitel 1.1 : 17, Fn. 4). Hoy beschreibt dieses Bild als Kombination von Futurismus, Kubismus, Bildrolle, dokumentarischem Bild und Collage (vgl. Hockney 1988 : 64), wobei der das Werk bestimmende Aspekt die Bewegung des Künstlers in der Landschaft sei, welche die Aufnahmen und ihre Zusammenstellung erst möglich gemacht habe.

KÜNSTLER UND BILDINHALT BEWEGEN SICH

Anders bei den *joiners*, in denen sich nur der Blick des Fotografen, der Fotograf oder nur das Aufgenommene bewegt, bewegen sich in den großen, erzählerischen Fotokopplungen Künstler und Aufgenommenes gleichermaßen (»Künstler und Bildinhalt bewegen sich«). Hoy führt als Beispiel **Wedding of David and Ann in Hawaii, 20 May 1983 (The Hawaiian Wedding)** an. Hockney bewegt sich bei diesem Bild, das die Form eines über fünf Meter langen unregelmäßigen Bandes hat, mit dem Brautpaar durch die Zeremonie und dokumentiert deren Fortschreiten. In der Parallelbewegung von Fotograf und Motiv ist das Bild mit **Gregory Walking** vergleichbar,¹⁸² wenn es auch ungleich komplexer ist und einen sehr viel längeren Zeitraum umfasst. Bei beiden Bildern steht die Bewegung des Bildinhalts im Vordergrund, der Fotograf bewegt sich mit dem Subjekt der Aufnahmen. Hoy konstatiert einen Zusammenhang dieser Art der Bildaufnahme und -zusammenstellung mit dem Kino, chinesischen Bildrollen und mittelalterlichen Simultanbildern.¹⁸³ Chinesische Bildrollen werden auch von Hockney als Vergleich mit seinen *joiner photographs* herangezogen, um zu betonen, dass eine Bewegung der Betrachter parallel zum Motiv durch das Bild evoziert wird. Er will Bewegungen zum Bild und damit auch »im« Bild ermöglichen, deren Geschwindigkeit und Richtung nicht vorgegeben sein sollen.¹⁸⁴ Wenn wir bedenken, wie sehr Hockney

182 Entsprechend ordnet Weschler letzteres in die Kategorie »Bildinhalt und Künstler bewegen sich« ein (Weschler, in: Hockney 1984 : 32 f.). Die Rhythmisierung in der Komposition überlagert bei **Gregory Walking** alle anderen aus dem Bild ersichtlichen Informationen (vgl. Kapitel 4.1.4 : 151 f.).

183 »[...] *the action combines aspects of cinema with the variable focus and continuous narrative of Chinese scrolls and medieval painting, in which figures recurring in an extended landscape represent the heroes at successive moments in an unfolding adventure.*« (Hoy, in: Hockney 1988 : 62) Hoy fährt mit dem Hinweis fort, dass sich diese Form der Aufnahme – Künstler und Bildinhalt bewegen sich – nur in drei Fotokopplungen manifestiere, der erwähnten **Hawaiian Wedding**, in **Photographing Annie Leibovitz und Fredda**. Dass sich der Künstler bei den beiden letzteren bewegt haben soll, ist allerdings nicht nachvollziehbar, er scheint hier einen unbeweglichen Standpunkt innegehabt zu haben.

184 »*One follows the story and progressive exposure of character and space but at one's own pace.*« (Hoy, in: Hockney 1988 : 62) » ... Bildrollen [sind] hinsichtlich ihres ungewöhnlichen Formates zur Darstellung raumzeitlicher Körpererfahrungen ein Erzählmedium par excellence.« (Wittkamp 2014 : 33)

daran gelegen scheint, sich von der westlichen Zentralperspektive zu distanzieren und wie oft er chinesische Bildrollen als Vorbilder lobt,¹⁸⁵ ist es erstaunlich, dass nur wenige der größeren Fotokopplungen diese Mischung aus sich bewegendem Motiv und paralleler Bewegung des Künstlers zum Gegenstand haben. Wir müssen annehmen, dass die Koordination von Bildauswahl und Bewegung letztendlich so komplex ist, dass diese Experimente auf Einzelfälle beschränkt blieben.¹⁸⁶ Mir sind nur die zwei bereits erwähnten *joiners* aus dem Frühjahr 1983 bekannt, die diese Art der parallelen Bewegungen enthalten – **Gregory Walking** und **Hawaiian Wedding**. Wenn Künstler und Bildinhalt sich parallel zueinander, und das heißt gerichtet, bewegen, evoziert dies eine Bewegung oder vielmehr ein Bewegungsgefühl bei den Betrachtern, welche dem festgehaltenen Ablauf (virtuell) folgen.

Ähnliche gleichzeitige Bewegungen von Künstler und Bildinhalt finden sich aufgrund der Vorgaben während der Aufnahmesituation in einigen der *composite polaroids*, wenn auch in viel geringerem Ausmaß: David Hockney ist gezwungen, seine Position im Raum zu verändern, um das Motiv aufnehmen zu können und währenddessen bewegen bei den Doppel- und Gruppenporträts die sich im Gespräch befindlichen Personen vor allem ihre Köpfe und Hände. Der Künstler bewegt sich also, aber nicht parallel zum Motiv, wie es bei den beiden oben genannten Fotokopplungen der Fall ist, sondern frei im Raum. Die Porträtierten bewegen nur Teile ihrer Körper. Diese Bewegungen finden unabhängig voneinander statt. Die Aufgenommenen scheinen meist versucht zu haben, ihre jeweilige Position zu halten. Dennoch beleben kleine Bewegungen und Verschiebungen das Aufgenommene und verstärken die den *composite polaroids* inhärenten Bewegungen, die durch die für die Aufnahmen notwendigen Bewegungen des Fotografen ins Bild hineingetragen werden. Bei den Aufnahmen der Pools bewegen sich Schwimmer im Wasser, entweder hin und her oder im Kreis, und es ist anzunehmen, dass Hockney sich parallel zum Becken bewegt hat, um zu einer schlüssigen Zusammenstellung der Polaroidfotografien zu kommen. Auch hier bewegt er sich nicht parallel zum Geschehen, sondern nur parallel zum Gesamtmotiv. Die Handlung im Bild stellt keinen Ablauf dar, sondern zeichnet eine zirkuläre Bewegung auf, bei der nicht zu erkennen ist und bei der es auch keine Rolle spielt, in welcher Reihenfolge die einzelnen Körper(-teile) aufgenommen wurden. Das Aufgenommene wirkt statisch, Schwimmer und Bemalung des Beckens mischen sich als Muster mit dem bewegten Wasser.

185 So beispielsweise in seiner Autobiografie, wenn er Panorama und Bildrolle vergleicht (vgl. Kapitel 1.3: 43 f.).

186 Hinzu kommt, dass die Motive nicht unbedingt in den Kanon dessen passen, was den Schwerpunkt in Hockneys Arbeiten ausmacht.

BEWEGUNG UND BETRACHTER

Durch die im Bild erfassten und gestalteten Bewegungen wird die Beziehung der Betrachter zum Bildgegenstand determiniert. Es stellt sich mit jedem *joiner* die Frage, wie genau der Fotograf sich während der Aufnahmen bewegt, ob er nur seinen Blick auf die Reise geschickt hat oder seinen gesamten Körper. Während bei der Zentralperspektive die Fluchtlinien in der Unendlichkeit zusammenlaufen, in einem Punkt, der für uns unerreichbar bleibt, ist bei bildparallelen Bewegungen alles im Fluss, Bildinhalt und Betrachter werden fortwährend in Relation zueinander gesetzt. Rezipienten können sich selbstbestimmt zum Bild und imaginär im Bild bewegen. Bei den Landschaftsbildern, die mit schweifendem Blick erfasst werden, bleibt der Betrachterstandpunkt fix, während sich durch die Blickbewegungen verschiedene Fluchtpunkte ergeben, die alle auf dem Horizont der unbewegten Betrachter liegen. Durch die vielfältigen Fluchtpunkte enthalten diese Bilder viele ›Unendlichkeiten‹. Bei den ›kubistischen‹ *joiners* mit *reverse perspective* (vgl. Kapitel 4.1.5) faltet sich die gebogene Perspektive, die durch die Bewegung des Fotografen um einen den Gegenstand herum entsteht, um uns und auf uns zu. »... *the orthogonals of the cubic objects converge on the viewer, not in infinity. ›Reverse perspective is about you‹, Hockney says.*« (Hoy, in: Hockney 1988 : 61)¹⁸⁷

David Hockney zeichnet nicht nur, dem Paradigma der Fotografie folgend, Gegenstände und Ereignisse auf, dazu ist er zu sehr Maler und gewohnt, Dinge zu kreieren und zu gestalten. Meine Analyse zeigt, dass er die einzelnen Fotografien als Material heranzieht, mit dem er neue Bilder zusammenstellen und schaffen kann. Er transformiert die ihn umgebende Realität in eine Wirklichkeit, die zunächst einmal die seine ist und die der Betrachter werden kann. Er formt *joiner photographs*, in denen sich in je unterschiedlicher Weise ein Ringen zwischen Sehen und körperlicher Erfahrung niederschlägt. Die Kamera als Apparat, der nur das Sichtbare einfängt, entspricht einem vom Körper losgelösten Sehen, während die Fotokopplungen, in denen sich die Bewegungen des Fotografen im Bildraum, seine Blickbewegungen und die Bewegungen oder Stasis des Aufgenommenen durch die Art und Zusammenstellung der Aufnahmen niederschlagen, die Erfahrung vor dem Motiv als eine körperliche transportieren.

187 Eine ähnliche Differenzierung nimmt David Hockney vor in »David Hockney, Painting and Photography« (18:57–22:30 Min.). Dass alle Linien auf uns, die Betrachter, zulaufen, mag sich so anfühlen, entspricht aber nicht der perspektivischen Konstruktion. Konstruieren wir die Fluchtlinien bei diesen *joiners*, so wird deutlich, dass es sich um ein Gewirr aus Fluchtlinien handelt, das uns eher aufzuspießen scheint, als dass es sich in uns vereinigen würde.

3 Montierte Collagen Wahrnehmung formen durch Bildformen

3.1 Kombinationen

Die Befragung von Wahrnehmungsformen nach ihrer Modellierung durch Bildformen ist eine durchgängige Maxime. (Spielmann 1993 : 54)¹⁸⁸

Ein Thema, das David Hockney über die Jahre begleitet, ist die Frage danach, wie Objekte und Ansichten in Bildern miteinander kombiniert werden können und welche Kombinationen welche Wirkungen erzielen. Bilder geben eine Situation nicht einfach wieder, sondern machen durch Auswahl und Anordnung des zu Sehenden Betrachtungsvorgaben. Die Konstruktion eines Bildraumes, bei der mehrere Blickwinkel und zeitliche Momente in einem Bild zusammengeführt werden, können wir anhand der *joiner photographs* nachvollziehen (beispielsweise bei **Patrick Procktor**, vgl. Kapitel 2.1.2, **Scrabble Game**, vgl. Kapitel 2.2.4). Je nach *joiner* rückt die Konstruktion eines Bildraumes oder eines Zeitraumes in den Fokus. Bereits vor den *joiners* hat Hockney mehrere Bilder und Ansichten in einem Bild zusammengeführt und mit multiplen Perspektiven gearbeitet. Auf Zeichnungen und fotografischen Schnappschüssen hält er Details und Szenen fest und verwendet diese, um Gemälde zu komponieren (vgl. Kapitel 1.1 : 18, ebd. : Fn. 8 und 9). »[...] *the confluence of dozens of discrete recollections and observations would form the eventual painting, which would achieve a sort of distillation of the essence of all the studies that had preceded it.*« (Weschler 1984 : 60) Mitte der 1960er Jahre nutzt Hockney Kombinationen aus zwei oder mehr Fotografien, um Motive und Kompositionen seiner Gemälde zu gestalten, so etwa bei **Portrait of Nick Wilder** und **Peter Getting Out of Nick's Pool** (beide von 1966). Indem er unterschiedliche fotografische Momente – Peter posiert auf einem Foto an seinen Sportwagen gelehnt, diese Pose transformiert Hockney in seinem Gemälde in einen Pool, von dem wiederum ein anderes Foto existiert – mit unterschiedlichem Lichteinfall sowie nicht ganz passenden Körperhaltungen und Bewegungen in einem Gemälde zusammenbringt, überträgt er die tatsächliche Dislokation der Objekte ins Bild.¹⁸⁹ Menschen, Objekte und Räume werden durch den Künstler platziert und geschaffen, und

188 Yvonne Spielmann trifft diese Aussage in Hinblick auf die Arbeiten des Regisseurs Peter Greenaway. Es finden sich deutliche Parallelen im Bildverständnis Hockneys und Greenaways, der zunächst Maler war, ehe er sich dem Film zuwandte.

189 Hockney wollte bei **Peter Getting Out of Nick's Pool** das Gefühl zu evozieren, Schlesinger passe nicht in die Umgebung, in der er gezeigt wird (vgl. Causey, in: Melia 1995 : 103). Causey meint, Hockney würde in dieser Zeit Personen wie Objekte behandeln, er nutze die Kontrolle und die Macht, die er habe, alles nach seiner Vorstellung im Bild platzieren zu können, sodass alle *California paintings* eigentlich Stillleben seien (ebd.).

genau dies ist den Bildern zu entnehmen: »*The Californian paintings are like re-assembled fragments which, in the process of rehabilitation, have just failed to regain their wholeness.*« (Causey, in: Melia 1995 : 103)

Dieses Verfahren greift Hockney, jetzt offensichtlich, bei den *joiner photographs* auf. Durch die Kombination von Einzelaufnahmen bringt er multiple Perspektiven in einem Bild zusammen¹⁹⁰ und wirft so in der Betrachtung die Frage auf, inwiefern ein homogener Raum (und eine homogene Zeit) gezeigt wird und welchen Positionsverschiebungen der Fotograf und das Motiv unterworfen waren. Wie genau die einzelnen Fotos kombiniert werden und wie groß die Verschiebungen zwischen ihnen sind, beeinflusst die Wirkung der *joiners*. Anders, als es beispielsweise dem Surrealismus¹⁹¹ unterstellt wird, lässt sich bei den Bildkombinationen der Fotokopplungen weder von einer Beliebigkeit der Elemente ausgehen noch von einem Zufall in der Zusammenstellung sprechen. Es kann nicht alles mit allem kombiniert werden, auch wenn jedes Stück nicht zwingend dasjenige sein muss, das es am Ende geworden ist. So ersetzt Hockney bei dem Porträt von **Noya + Bill Brandt** einige Polaroidfotos durch seine Selbstporträts (vgl. Kapitel 2.1.3) und betont wiederholt, dass er bei den *joiner photographs* Fotoreihen hätte hinzufügen oder weglassen können (vgl. Kapitel 2.3 : 88). Insofern schlage ich vor, bei den *joiners* von einem eingeschränkten kombinatorischen Verfahren zu sprechen, das sich der Methoden Collage und Montage bedient.

3.1.1 Eine Sonderform der Collage

Collage-Technik ist die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlichen Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene – und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt. (Max Ernst, *Beyond Painting*, New York 1948 : o. S., zitiert nach Holländer, in: Holländer/Thomsen 1984 : 19)¹⁹²

190 Entsprechend rückt Hockney seine Fotokopplungen in eine Nähe zum Kubismus, in dessen Bildern Gegenstände gleichfalls aus verschiedenen Perspektiven gezeigt werden. Wie Hockney die einzelnen Aufnahmen zusammenstellt, um einen »kubistischen Effekt« und ein Gefühl der Standortverschiebung hervorzurufen, diskutiere ich in Kapitel 4.1.5.

191 Beschäftigen wir uns mit kombinatorischen Verfahren, landen wir fast zwangsläufig beim Surrealismus; (alogische) Kombinatorik wird als eins seiner Grundprinzipien verstanden, Zufälligkeit und Plötzlichkeit werden als neue Qualitäten gewertet. Inwiefern die im Regelfall kompositorisch sehr ausgefeilten Wort- und Bildwerke der Surrealisten tatsächlich dem Zufall unterliegen, wäre gesondert zu diskutieren.

192 Max Ernsts bekannte Collageromane (*La femme 100 têtes* [1929], *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* [1930] und *Une semaine de bonté* [1930]) sind aus Ausschnitten von Holzschnitten Gustave Dorés und anderer zusammengesetzt.

Zurückblickend sprechen wir von Collage in kunstgeschichtlichem Kontext erstmals im Zusammenhang mit dem synthetischen Kubismus¹⁹³ und folgend dem Dadaismus, als Avantgardenkünstler des frühen 20. Jahrhunderts sich gegen die akademische Tradition und den damit verbundenen Versuch einer Mimesis der Realität wenden. In der fragmentierten Welt der Industrialisierung und Kolonialisierung, der Drucksachen und Werbebilder, die ein zusammenmontiertes Bild der Realität erzeugen, können sie nicht mehr guten Gewissens Ganzheitlichkeit behaupten.¹⁹⁴ Sie brechen daher mit einem Werkverständnis, dass das Kunstwerk als abgeschlossen und einheitlich betrachtet.¹⁹⁵ Die Rolle und das Rollenverständnis der Künstler als Bildproduzenten ändert sich, sie beziehen gefundenes Material in ihre Arbeit ein. »Die künstlerische Tätigkeit nimmt sich auf die Auswahl und die *Juxtaposition*, die Anordnung der fremden Materialien im Nebeneinander zurück.« (Möbius 2000 : 143, Herv. i. O.) Dieser Bruch mit Konventionen fordert die Betrachter heraus, die Collagen teilweise als »»pietätlose[s] Einfügen von gewöhnlichem Material«« (Schaesberg 2007 : 25, zitiert nach Roeder 2010 : 4) in den Raum eines Gemäldes kritisieren. Während die (an-)ordnende Hand des Künstlers die Elemente im Bild und zueinander platziert, und dieser auktoriale Akt auch deutlich sichtbar wird, nimmt sich der Künstler nun zurück, was die Erschaffung dieser Elemente betrifft und greift auf bereits vorhandene Komponenten zurück.¹⁹⁶

Nicht nur verzichtet der Künstler auf die Gestaltung des Bildganzen; das Bild erhält auch einen anderen Status, denn Teile des Bildes stehen zur Wirklichkeit nicht mehr in dem für das organische Kunstwerk charakteristischen

193 Der Begriff geht zurück auf »papiers collés«: Etwa ab 1911 oder 1912 klebten George Braque und Pablo Picasso Papierausschnitte in ihre kubistischen Gemälde und Zeichnungen (vgl. Greenberg 1997 : 296, Fry 1966 : 28 u. a.).

194 Zeitgleich und aus ähnlichen Erwägungen heraus tritt die Montage jenseits des Films in Erscheinung. »Die gegenwärtige Welt scheint als anschauliche Totalität nicht mehr darstellbar. Die überrkommenen mimetischen Verfahren erscheinen angesichts dieser Realität obsolet. Mit der Montage wird – bewusst oder unbewusst – versucht, dem Rechnung zu tragen.« (Jürgens-Kirchhoff 1984 : 8, vgl. Kapitel 3.1.2)

195 Der Begriffs des »Werkes« an sich ist heute schon problematisch, lieber wird von »Arbeiten« gesprochen. Inwiefern Bilder überhaupt als abgeschlossen, unabgeschlossen oder offen verstanden werden können lässt sich diskutieren – gerade vor dem derzeit inflationär verwendeten Begriff der Offenheit (vgl. beispielsweise Foken, Gesa, *Offenheitszwang. Kritik der Offenheitsästhetik vor dem Hintergrund zeitgenössischer Zeichnung*, Berlin/Münster 2016). Boehm schreibt: »Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenergebnissen einschließt. [...] Bilder – wie immer sie sich auch ausprägen mögen – sind keine Sammelplätze beliebiger Details, sondern Sinneinheiten.« (Boehm 1994 : 29 f.) Das materielle Bild als Sinneinheit benötigt eine wie auch immer definierte Begrenzung seiner Fläche. Der Bildinhalt, der sich in der abgegrenzten Fläche und in Bezug zu ihr wahrnehmen lässt, bestimmt die möglichen Interpretationen, welche kaum abschließend zu fassen sind. Im materiellen Bild fallen so Momente der Abgeschlossenheit und Unabgeschlossenheit zusammen. – Welche Bedeutung die Offenheit des Kunstwerkes für die *joiners* hat, untersuche ich ausführlicher in Kapitel 3.2.3.

196 Auf diese Verschiebung von der Bildproduktion hin zu Komposition und Konzept komme ich in Kapitel 5.2.2 zurück, wenn ich auf das »Programm der Kamera« (Flusser) eingehe.

Verhältnis: Sie verweisen nicht mehr als Zeichen auf die Wirklichkeit, sie *sind* Wirklichkeit. (Bürger 1974 : 105, Herv. i. O.)

Wenn Fragmente der die Betrachter umgebenden Realität sich im Bild wiederfinden, wird die Realität des Bildes mit der seiner Betrachter verschränkt – wobei das ›Realitätsfragment‹ im Bild eine andere Rolle einnimmt, als in der Realität, auf die es verweist. Das Bild stellt nicht nur eine Illusion dar, sondern sein ›Gemachtsein‹ aus, diese wird Teil der Rezeption.¹⁹⁷ Die Betrachter sind aufgefordert, die in Ausschnitten zu sehenden Bildobjekte sowie einen Bildzusammenhang zu (re-)konstruieren:

Damit wird ein Darstellungssystem [nämlich das der traditionellen Kunst, jw], das auf der Abbildung der Realität und d. h. auf dem Prinzip beruhte, daß das künstlerische Subjekt die Transposition der Wirklichkeit zu leisten habe, durchbrochen. (Bürger 1974 : 104)

Das Bildvehikel ist der Erscheinungsort und die materielle Grundfläche des zu Sehenden, des Motivs bzw. Bildobjektes. Faktur und Fraktur, das Gemachte und die sichtbaren Brüche seiner Erscheinung, bedingen sich gegenseitig, d. h. an denjenigen Stellen, wo Elemente beziehungsweise Ausschnitte voneinander geschieden werden können, zeigt sich zugleich, *wie* die Collage gemacht ist. Eine Differenz von Figur und Grund lässt sich nicht mehr zwingend bestimmen in dem Moment, in dem das *papier collé* den Bildgegenstand und an anderer Stelle dessen Hintergrund markiert. Lüthy erkennt hierin eine »Reflexion auf den Status der Bildfläche [...], die durch die aufgeklebten Schnipsel ebenso materialisiert wie immaterialisiert wird« (Lüthy 2006 : 162). Die Indifferenz von Figur und Grund lässt sich in dem Maße auf die *joiner photographs* übertragen, wie die Fotografien – nicht materiell, aber virtuell – ihre Formate überschreiten und sich in den Lücken des Bildhinter- beziehungsweise -untergrunds in unserer Wahrnehmung verbinden.

David Hockney verwendet den Begriff der Collage direkt, wenn er bei seiner Kleinbildwerkreihe von *photographic collages* spricht (vgl. Kapitel 1.1.1). Formal handelt es sich bei allen *joiners* um Collagen, da Hockney einzelne Fotografien zu größeren Bildern zusammenklebt. In Hinblick auf das verarbeitete Material lässt sich die Verwendung des Begriffs allerdings hinterfragen. Die Einzelteile einer Collage sind normalerweise disparat in ihrer Form und/oder ihren Eigenschaften. Sie bestehen aus »verschiedenfarbigem« oder »verschiedenartigem« Material¹⁹⁸,

197 Es handelt sich weniger um ein Abbildungs- als ein Vorstellungsverhältnis. (Und das dürfte sich durch den Wandel unserer Umwelt verschieben: Ein französischsprachiger Zeitungsauriss der 1920er Jahre ist kein Fragment meiner Realität ...) In der Regel können wir derartige Brüche gut in unsere Wirklichkeit integrieren, da wir unsere Leben als kontinuierlich wahrnehmen und kleinere Störungen eingliedern.

198 Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Collage> [25.02.2020].

das im Regelfall – anders als bei Hockneys *joiners* – bereits vorhanden ist und vom Künstler gefunden und benutzt wird. Dabei werden die Teile aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgetrennt und neu zusammengefügt. Hockney hingegen erstellt das Material, das er verwendet, indem er mit der Kamera bewusst das Motiv »abtastet« und so den Selektionsprozess vor die Aufnahme verschiebt. Alle Teile sind innerhalb einer kurzen Zeitspanne und für die Verwendung in dem jeweiligen Bild entstanden. In den *joiners* findet sich nichts Gefundenes oder Zugerichtetes, nachträglich Beschnittenes – im Gegenteil: Die Fotografien werden so verwendet, wie sie aus dem technisch-chemischen Prozess der Aufnahme, Entwicklung und Abzugsvergrößerung hervorgehen (vgl. Kapitel 1.1 : 25, Fn. 28 und 29). Die Oberfläche des Gesamtbildes wird einheitlich¹⁹⁹, da nur ein Material verwendet wird, seine Haptik bietet keinen Widerstand, alle Teile der Collage sind formal gleichartig. Anders als in Collagen z. B. des synthetischen Kubismus, bei denen durch Einfügen von Etiketten und Zeitungsausschnitten die Grenzen zwischen Bildinhalt und materieller Welt aufgeweicht und verschränkt werden, gibt es bei den *joiner photographs* keine unterschiedlichen Materialien. Setzen wir die Spannung zwischen der Aneignung bestehenden Materials, das erkennbar seinem ursprünglichen Kontext entnommen wurde, und dessen Zusammenspiel als neues Ganzes als grundsätzlich für das Wesen der Collage voraus, so ließe sich bei den *joiners* berechtigt fragen, ob es sich bei ihnen um Collagen im eigentlichen Sinne handelt. Daher bezeichne ich sie in der Überschrift als »Sonderform der Collage«, bei der nur einige der typischen Parameter herangezogen werden. Es handelt sich bei ihnen um Zusammenstellungen von Einzelbildern, die, wenn nicht motivisch, so doch materiell voneinander geschieden sind, und aus denen in der jeweiligen Zusammenstellung eine übergeordnete Bedeutung herauszulesen ist, auch wenn diese nicht abschließend zu fassen sein muss. Sinn wird zunächst suspendiert und muss synthetisiert bzw. zurückerobert werden.

Lyotard behauptet, dass die moderne und zeitgenössische Kunst wesentlich darin besteht, verschiedene Weisen der Auflösung des Sinnes zu durchforschen. Durch eine solche Dialektik entstehen neue Sinnstrukturen: Wenn ein Künstler in einem Werk die die Wirklichkeit bezeichnenden Sinnstrukturen stört, können entweder die geerbten Strukturen sich verändern oder neue Strukturen können auftauchen. Der wesentliche Aspekt hier ist die Kraft der Übertretung im Prozess der Stiftung von neuen Sinnstrukturen. (Kirstensen 2015 : 121)

Auf die *joiners* bezogen lässt sich anschließen, dass hier geläufige visuelle Strukturen aufgebrochen werden, sich aber im Zuge der Rückerobertung des zu Sehenden

199 Inwiefern sich hier tatsächlich von einer einheitlichen Oberfläche sprechen lässt, ist zu diskutieren. Auf den ersten Blick zumindest – wenn wir davon absehen, dass sich dort, wo die Fotografien überlappend montiert sind, ein leichtes Relief ergibt – haben wir es mit der einheitlichen und flachen Oberfläche der Fotografie zu tun.

durch die Betrachter eine erweiterte Sinnstruktur erschließen lässt, welche die Frage der (Bild-)Wahrnehmung ins Bild setzt.

3.1.2 Konstruktionsprinzip Montage

Durch die Maximierung ›schöpferischer Augenblicke‹ (Lessing im Laokoon) tritt der Effekt einer vielfachen Überlagerung von ›Einstellungen‹ in einem komprimierten simulierten ›Bewegungsbild‹ ein. Dieser extensiven Einschaltung der Dimension der Zeit im statischen Bild kommt der Stellenwert zu, den entscheidenden Umschlagpunkt hinsichtlich des Wesens der filmischen Montage festzuhalten. Nach Deleuze stellt die Montage die Organisationsform für Bewegungsbilder bereit, ›um an ihnen das Ganze, die Idee, das heißt ein Bild von der Zeit freizusetzen‹ [Deleuze 1997, 49]. (Spielmann 1993 : 51)

Auch in der Montage²⁰⁰ werden Sinnzusammenhänge und -strukturen, die nicht *per se* vorhanden sind, unter anderem durch die Zusammenstellung des Materials möglich. Der Begriff geht zurück auf Eisensteins Schriften der 1920er Jahre²⁰¹ und wird im deutschsprachigen Raum vor allem im Zusammenhang mit Film verwendet²⁰². Zu Beginn der Kinematografie wurde Filmmaterial fortlaufend ohne Pause abgedreht, erst die Einführung der Montage erlaubte es, ein Ereignis aus seiner

200 Montage, von frz. *monter*, zusammensetzen, zusammenbauen; zunächst der Mechanik zugeordnet, bringt diese Bezeichnung begrifflich Kunst und (zweckgerichtetes) Handwerk zusammen. So nennen sich George Grosz und John Heartfield ›Fotomonteur‹, um einerseits eine Nähe zu Arbeiterschaft und Industrie aufzuzeigen und andererseits die technischen Möglichkeiten ihrer Zeit als adäquate Mittel zur Kunstausübung zu legitimieren (vgl. Möbius 2000 : 17). Die Montage trägt den veränderten Produktionsbedingungen Rechnung, die in der künstlerischen Arbeit reflektiert und in diese einbezogen werden. »Die Bezeichnung Montage selbst verweist [...] wie keine andere direkt auf die technische Seite der künstlerischen Sache; sie meint in Analogie zur materiellen Produktion Konstruktion auf der Grundlage der Maschine, d. h. eine Technik, deren innere Funktionsweise sich von den handwerklichen Bewegungsformen abgelöst hat, meint das künstlich-künstlerische Zusammenfügen von einzelnen, vorgegebenen Elementen, die Verbindung von relativ selbständigen, aber erst im Ganzen funktionstüchtigen und wirkungsvollen Einzel- oder ›Fertigteilen‹, meint die Arbeit mit ›Realitätsfragmenten‹.« (Jürgens-Kirchhoff 1984 : 25)

201 Vgl. Sergej Michailowitsch Eisenstein (1898–1948), *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt/M. 2006, vgl. hier »Montage der Attraktionen (1923)« : 9–14, »Montage der Filmattraktionen (1924)« : 15–40, »Jenseits der Einstellung (1929)« : 58–74, »Dramaturgie der Filmform (1929)« : 88–111 und »Die vierte Dimension im Film (1929)« : 112–130.

202 »Montage im Film lässt sich mit Brodwell und Thompson verstehen als die Koordinierung einer Einstellung mit der nächsten.« (Schüwer 2008 : 271, vgl. Brodwell/Thompson 1997 : 271) Die filmische Montage ist u. a. motiviert durch literarische Erzähltechniken. Ich werde mich an dieser Stelle auf Überlegungen hinsichtlich des Films – und abgeleitet davon, der Fotografie und natürlich der *joiners* – beschränken, da es mir im Folgenden um den Umgang mit visuellem, fotografischem Material geht.

Dauer und Chronologie zu lösen und Inhalte neu, nicht chronologisch und nicht örtlich aufeinander bezogen zu ordnen.²⁰³

Beim Drehen ist man dabei nicht an die raum-zeitliche Kontinuität gebunden, da man die einzelnen Einstellungen achronologisch und mit Unterbrechungen aufnehmen kann. Später muß die Szene eines Filmes innerhalb der montierten Sequenz wieder eine organische, formal und gedanklich sinnvolle Einheit ergeben. (Beller 1999 : 4)

Die Entwicklung führt aus erzählerischen wie ökonomischen Gründen zu einer immer stärkeren Fragmentierung der Einstellungen, sodass mittlerweile eine Herausforderung darin besteht, für die Zuschauer die Orientierung im Raum und in der Handlungskontinuität des Films zu erhalten.²⁰⁴ Je nachdem, welcher Effekt gewünscht ist, werden die Schnitte, die zur Montage des Materials notwendig sind, mal verdeckt, mal offenkundig gehandhabt.

Montage untersucht, variiert und strukturiert die Form und den Sinn des Materials mittels Assemblierung, Disassemblierung, Insertierung, Eliminierung, Substituierung und Permutation. (Schumm 2011 : 85)

Eine Vielzahl von Schnitten soll Betrachtern gar nicht auffallen, sondern im Gegenteil zur Kontinuität im (Spiel-)Film beitragen.²⁰⁵ An anderen Stellen hingegen soll der Schnitt ins Auge fallen, er wird als rhetorisches Mittel des Films deutlich sichtbar eingesetzt. Hier gilt – wie bei der Collage – ein Teil der Aufmerksamkeit in der Betrachtung den Konstruktionsprinzipien dessen, was wir wahrnehmen.²⁰⁶

Schnitte im Film trennen *und* verbinden die einzelnen Einstellungen einer Szene, »üblicherweise ist eine Szene in eine Vielzahl von Perspektiven zerlegt, beziehungsweise ›heruntergebrochen‹, die sich zu einem räumlichen Ganzen zusam-

203 Vgl. Beller 1999 : 6f., dort auch ein genereller Abriss zur Entwicklung der Filmmontage.

204 Ein Beispiel für einen Film, der mit ebendiesen Elementen spielt, ist *Memento* (Regie: Christopher Nolan, 109 Min., USA 2000), der durch die Montage der Szenen in einem chronologischen und einem gegenläufigen Erzählstrang die Rekonstruktion des Handlungsablaufes auf die Betrachter verlagert.

205 »Zur Professionalität im Schneiderraum gehört es, Schnitte *smooth*, weich, unsichtbar zu machen. Schnitte, »die ins Auge gehen«, gehören nicht zum erklärten Konzept der Cutter, deren Kunst oft gar nicht auffallen will.« (Beller 1999 : 23, Herv. i. O.)

206 »Montage ist ein vielgestaltiges Ding. Die Filmtheorie hat sich vor allem für die zahlreichen Spielarten traditioneller Montage interessiert, in der heterogenes Material (Einstellungen) in zeitlicher Sukzession angeordnet (geschnitten) wird. Darüber hinaus gibt es verschiedene Formen simultaner Montage, etwa die transversale Montage zwischen unterschiedlichen Bildschirmen in der Videoinstallation (Farocki 2002), die Montage im Bild durch Tiefeninszenierung (Bazin 2004; Bordwell 1997 : 158–271), die bildinterne Montage durch intradiegetische Monitore (Chisholm 1989) oder die Splitscreen, in der mehrere sichtbar geteilte Bilder in einem Gesamtbild zusammengefasst werden.« (Hagener 2011 : 121)

menfügen und ausreichend Gelegenheit geben, alle erzählerisch relevanten Momente zu zeigen« (Klippel, in: Glasmeier et al. 2004 : 76). Die Idee des Schnitts ist nicht auf den Schnitt zwischen zwei Bildern begrenzt, er kann, sagt Paech, als »Schnitt-Bild« auch die Form eines Bildes annehmen, das als Schnitt fungiert, indem es einen Moment aus der Wirklichkeit heraus»stanzt«. ²⁰⁷ Diese Bilder »sind ein Ausschnitt, ein Abschnitt, ein Abdruck oder eine Spur dessen, was sie mit ihrer eigenen Sichtbarkeit repräsentieren« (Paech, in: Schade et al. 2005 : 304). Bilder fassen immer nur einen Teil des Raumes und der Zeit – am deutlichsten vielleicht fotografische Bilder. In einer Logik, die nicht mehr »eine unmittelbare Beziehung der Repräsentation behauptet«, können Bilder das »Gewebe der Repräsentation« zerreißen, während sie selbst es sind, die diesen Riss füllen und »den Spalt mit ihrer Sichtbarkeit verbinden« (ebd. : 305). Jeder Schnitt im Film ist ein »Riß im Gewebe der Sichtbarkeit. [...] Jede Montagefigur dagegen ist ein SchnittBild, das den ›Cut‹ oder Riß mit sich selbst verbindet oder auch umso deutlicher hervorhebt [...]« (ebd.). Das, was zwischen den Bildern des Films liegt, hält ihn zusammen und verdeutlicht zugleich seine Teilbarkeit und Anschlussfähigkeit. ²⁰⁸

Einzelbilder eines Films werden nacheinander auf eine Stelle projiziert und verschmelzen in der Wahrnehmung miteinander. Sie erzeugen einen Bewegungseindruck.

[Er] wurde in der Wahrnehmungspsychologie als Phi-Phänomen untersucht und stellt gleichsam die Urform der Montage dar: Aneinandergereihte Einzelbilder verschmelzen zu einem Gesamteindruck, der mehr ist als die Summe seiner Teile. (Beller 1999 : 2)

Wie die zeitliche Überlagerung der Einzelbilder ein Phänomen erzeugt, das ein einzelnes Bild nicht aufrufen kann, so werden in der Montage Zusammenhänge und Bezüge suggeriert, die in den einzelnen Einstellungen nicht enthalten sind. ²⁰⁹

207 »Bilder sind in der Ordnung des Sehens und der Sichtbarkeit seit der Renaissance ontologisch mit der dargestellten Realität verbunden in einer Art gegenseitigen Abhängigkeit. Die Fotografie bringt diese Logik der Repräsentation in seinem [sic] apparativ hergestellten SchnittBild auf den Punkt als raumzeitlicher Ausschnitt und Spur des Realen. Als Schnitt verdankt sich das Bild einem Einschnitt in den raumzeitlichen Strom des Sichtbaren, des Lichtes, den es zugunsten der Abbildung unterbricht oder wie mit einem Messer abschneidet. [...] Schnittbilder schneiden immer einen Strom, ein Band, eine Verbindung ab zwischen dem Sehen und der Sichtbarkeit, während sie den Schnitt durch ihr eigenes Bild besetzen.« (Paech, in: Schade et al. 2005 : 306)

208 »Es ist bezeichnend, dass *obraz*, das russische Wort für unsichtbares Bild, »an der Kreuzung der Begriffe »Schnitt« (obres) und »Bloßlegen« (obnaruschenie)« liegt, wie Eisenstein in *Perspektiven* (1929)* bemerkt. [...] Was den Film zusammenhält und gleichzeitig seine dividuell-rhythmische Struktur bestimmt, das sind die Intervalle und Blackouts zwischen den Bildern.« (Wittmann 2010 : 44)

*Eisenstein, »Perspektiven (1929)«, in: ders. 2006 : 75–87, hier: 79.

209 Deutlich zeigt dies der Kuleschow-Effekt, beschrieben u. a. bei Beller 1999 : 18 f., siehe auch <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=238> [28.12.2019].

Durch Montage können zwei Einstellungen mit unterschiedlichen inhaltlichen Ebenen so miteinander in Beziehung gesetzt, dass sie in der Wahrnehmung der Betrachter über Ähnlichkeiten und Symboliken verbunden werden, »gemäß Eisensteins These: Einstellung A und Einstellung B ergeben als Superposition C« (Beller 1999 : 20).

Es handelt sich also bei der Montage, wie bei der Collage, um eine Methode, bei der Elemente aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst (entweder, indem sie ihm entnommen oder ausgeschnitten, oder indem sie als Ausschnitte aufgezeichnet oder aufgenommen werden) und anschließend bewusst zu einer neuen Form oder einer neuen Abfolge zusammengestellt werden. Dadurch entstehen materielle wie inhaltliche Anschlüsse und Öffnungen, die Freiräume für Interpretationen aufschließen. Das Material der Montage ist homogen oder kann doch zumindest passgenau aneinandergesetzt werden, montiert werden heterogene Inhalte, die aufeinander bezogen werden sollen.

Untersuchungen jenseits der Filmtheorie machen den Begriff der Montage für sich fruchtbar, beispielsweise Comicanalysen, auch wenn bei diesem Medium die Elemente nicht hintereinander geschnitten oder ineinander geblendet, sondern nebeneinander gestellt werden. Jedes Panel, das einen anderen Blickwinkel zeigt oder einen anderen Inhalt hat als das vorhergehende, entspricht dabei einer Einstellung, die Lücke zwischen ihnen »einem Schnitt im Film, da sich der Leser jedes Mal aufs Neue über Ort und handelnde Personen orientieren muß« (Ihme 2006 : 2). In der Bildsequenz des Comic bleiben die Handlungsmomente zweier aufeinander folgender Panels, wie eng sie auch aufeinander folgen mögen, immer durch einen zeitlichen Abstand getrennt. Wir haben es hier – anders als bei den *joiner photographs* – meist mit sequenziellen Bildanordnungen zu tun, deren Einzelbilder durch einen Rahmen und einen zeitlichen Abstand – wie bei den *joiners* – voneinander geschieden sind. Nebeneinanderstehende Bilder gehen eine Beziehung zueinander ein und sollen bei entsprechenden Verweisen als inhaltlich zusammengehörig interpretiert werden (vgl. Breithaupt, in: Hein et al. 2002 : 37–50).

Wir können uns die *joiner photographs* als hybride Form zwischen Comic und Film vorstellen: Einerseits sind die Fotografien auf einen gemeinsamen Untergrund montiert, der sie zusammenhält, sie wiederholen formal die Anordnung von Einzelbildern auf einer Seite, wie wir sie vom Comic kennen (besonders klar bei den *polaroid collages*), die zeitliche und möglicherweise räumliche Abstände zueinander aufweisen, sich aber deutlich aufeinander beziehen. Andererseits sind ihre Fotografien keine jeweils in sich abgeschlossenen Bilder, sondern zeigen nur Ausschnitte eines anzunehmenden Gesamtbildes. Jene lassen sich als Ausschnitte eines größeren filmischen Bildes begreifen, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten aus diesem herausgeschnitten wurden.

Durch Montage wird etwas hergestellt, das es vorher in dieser Form nicht gegeben hat. Der Monteur respektive Künstler fügt relativ eigenständige Elemente zusammen, die erst als Ganzes funktionstüchtig oder wirkungsvoll

werden und etwas Neues erzeugen.²¹⁰ Diese »Arbeit mit ›Realitätsfragmenten‹« (Jürgens-Kirchhoff 1984 : 25, vgl. Bürger 1974) ermöglicht es, Eindrücke zu stimulieren und Erfahrungen aufzurufen, die nicht durch das Material an sich, sondern vor allem durch seine Wechselwirkungen und die Art seiner Zusammenstellung hervorgerufen werden.

3.1.3 Kompositverfahren bei den *Joiner Photographs*

Nicht um das wahre Abbild einer Wirklichkeit geht es hier also, sondern um das Bild seiner Vorstellung davon, was Wirklichkeit ist oder war oder sein sollte. Es geht um das, was der Fotograf gesehen hat und gesehen haben wollte, das Bild aber ohne seine weitere Be- und Verarbeitung nicht zeigen konnte. (Tietjen, in: Liptay 2023 : o. S.)²¹¹

Sowohl Collage als auch Montage kombinieren formal und/oder inhaltlich heterogene Materialien. Je nach Autor (und Land) wird entweder Collage oder Montage als Überbegriff verstanden, in dem als Teilmenge der jeweils andere Begriff enthalten ist. Ich möchte bei den *joiner photographs* »[...] im folgenden den Begriff Collage lieber im eingengten Sinn (als *Technik* des Klebebildes neben anderen Techniken wie der *Assemblage*) verwenden und mit Adorno oder auch Gunter Otto vom *Montageprinzip* als ästhetischer Kategorie sprechen« (Zepter 1981 : o. S., Herv. i. O.). Wie es im Film unterschiedliche Arten der Montage gibt, sind auch in Hockneys *joiner photographs* die Einzelelemente mal mehr und mal weniger deutlich voneinander geschieden. Während bei den *composite polaroids* die Art der Montage noch eindeutig und einheitlich ist, da jedes Element durch den weißen Rand der Fotos erkennbar und mit gleichmäßigem Abstand von den anderen abgesetzt ist, weicht dieses Raster bei den *photographic collages* auf. Bei ihnen ist die Zusammenstellung der Bilder mal auf Passgenauigkeit der Einzelbilder ausgerichtet, mal sind auch sie in einem Raster oder mit Abständen zueinander festgehalten (vgl. Kapitel 2.2.5).

In den *joiners* finden zwei Phänomene zusammen: Die sichtbare und die Wahrnehmung der Werke mitbestimmende Fragmentierung als beständiger Verweis darauf, dass sie konstruiert sind, und die Verbindung der Elemente zu einem sinnvollen Größeren, dessen Bedeutung eine bloße Addition der Einzelargumente

210 »2. Montage ist als ein Verfahren zur Erzeugung eines synthetischen Objektes anzusehen. Sie zergliedert nicht ein vorher Vorhandenes und setzt es wieder zusammen (wie immer dynamisiert oder belebt oder unterbrochen usw.), sondern sie erzeugt etwas ganz NEUES. Sie macht etwas vorstellbar, was gar nicht zu sehen ist. Deshalb operiert sie v. a. nicht mehr in der Dimension des Raumes, [...], sondern [...] als kognitive Operation (Denkvorgang) in der Dimension der Logik (Kausalität, Finalität), der Zeit (Gleichzeitigkeit, Nachzeitigkeit unterscheiden bzw. sichtbar machen), der Imagination und der Modalität.« (Engell, *Filmtheorie 10*, 2007 : o. S.)

211 Ich danke Friedrich Tietjen, dass er mir sein bisher unveröffentlichtes Manuskript zur Verfügung gestellt hat. Der Sammelband *PostProduktion* soll im Februar 2023 erscheinen.

übersteigt. Auf je eigene Weise wird in den Fotokopplungen einerseits die Eigenständigkeit der verwendeten Elemente betont, andererseits die auf Ganzheitlichkeit zielende Funktion des Zusammenfügens herausgestellt, die zugleich in der Vervielfältigung der ›Blicke‹ durch die Fotografien die Szene fragmentiert. Benjamin spricht davon, dass »das Montierte [...] den Zusammenhang [unterbricht]«, um einer Illusion entgegenzuwirken, da nur so »die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung [...] behandel[t]« werden können.²¹² Die Montage der *joiners* ermöglicht eine solche »Versuchsanordnung« (vgl. Kapitel 4.3: 177 f.) und ist als Verfahren aufzufassen, dass einerseits einen Zusammenhang überhaupt erst herstellt, während es andererseits die Unterbrechung bereits in sich trägt.

Mit Engell verstanden, setzt Montage dort ein, wo »die Möglichkeit erkannt wird, [...] etwas zumindest über die szenische Einheit [...] Hinausgehendes zusammenzusetzen« (Engell 2007, Filmtheorie 10 : o. S.), etwas, das nicht mehr abbildet, sondern etwas Neues erzeugt.

Daraus resultiert eine Art ›Selbstbewusstsein‹ der Montage, d. h. die Montage teilt, anders als der bloße Schnitt, immer etwas mit-mit: dass sie selber da ist. Sie sagt nicht nur etwas aus, sondern teilt sich als Eigenes, Gemachtes, Künstliches immer gleich mit. (ebd.)

Das von Engell adressierte ›Selbstbewusstsein‹ findet sich als irritierendes Moment in den Bildreihen der *joiner photographs*. Mit Yvonne Spielmann können wir bei ihnen von einer »simultane[n] Darstellung des Sukzessiven, de[m] Zeitfaktor aus der Malerei (Prinzip Collage) und [der] sukzessive Zerlegung des Simultanen, [dem] Potential der technischen Bilder (Prinzip Montage)« (Spielmann 1993 : 58) sprechen – plus der Fragmentierung des Simultanen wie des Sukzessiven.²¹³ Die Collage steht bei den *joiners* für das Moment des Zusammenfügens zeitlich differenter Eindrücke (deutlicher bei den Personenbildern), die Montage für die technische Zerlegung einer simultanen Ansicht (deutlicher bei den Landschaftsbildern). Letztlich sind in beiden Verfahren fragmentierende wie synthetisierende Momente enthalten. Ein ganzheitlicher Seheindruck eines Ortes, einer Situation oder einer Bewegung, eines Ablaufs oder Geschehens wird zunächst zerlegt, um synthetisierend auf der materiellen wie auf der Wahrnehmungsebene zusammengeführt zu werden, ohne je abschließend Ganzheitlichkeit herstellen zu können.

212 Benjamin, Walter, »Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd II, Frankfurt/Main 1982 : 683–701, hier: 697 f. Es geht Benjamin im entsprechenden Absatz um das epische Theater.

213 Spielman bezieht sich auf die Anfangssequenz von Greenaways Film *Prospero's Books* (1991), entsprechend auf ein anderes Medium und einen anderen Kontext. Dennoch scheint mir das malerische Denken eine wesentliche Grundlage für die Arbeiten beider Künstler zu bilden, bei Greenaways Filmen wie Hockneys *joiners*, auf der die jeweiligen Gestaltungsentscheidungen fußen. Bezeichnenderweise begann Greenaway seine Karriere als Maler, Collagen machen einen Großteil seiner Arbeiten aus.

3.2 Fragmente

Die semantische Ambivalenz des Fragmentbegriffs wird ergänzt durch seine Allgemeingültigkeit. Er lässt sich auf nahezu alles anwenden, vom kleinsten

materiellen Partikel und von der flüchtigsten Erfahrung bis zum monumentalen philosophischen System, das die Wahrheit als Ganzheit durchdrungen zu haben behauptet, aber auch nur Fragment ist, je nachdem von welchem Standpunkt aus man es betrachtet, in welchen Kontext man es einrückt. [...] Kehrsseite der Universalität des Fragmentbegriffs ist allerdings, daß er sich nur schwer konkretisieren lässt. (Ostermann 1991a : 13)

Die *joiner photographs* sind aus Bildteilen beziehungsweise Teilbildern zusammengesetzt, die ihre Binnen- wie Außenform prägen. Nachdem ich in Kapitel 3.1 beleuchtet habe, wie diese Teile zusammengebracht werden, untersuche ich nun, welcher Status der einzelnen Fotografie zukommt und wie sich das Verhältnis von Teilen zu Ganzem gestaltet. Dafür betrachte ich die Einzelfotografien zunächst als Fragmente, aus denen sich ein mögliches Ganzes formt. – Von der Idee des Fragments lässt sich die eines vollkommenen Ganzen, von Vollständigkeit und Ganzheitlichkeit, nicht trennen.²¹⁴ Das Fragment im Sinne einer ästhetischen Kategorie signalisiert »einerseits zwar die Distanzierung von der Ästhetik des Schönen, Ganzen und Wahren oder deren Relativierung [...]«, wahrt aber weiterhin den Bezug zum Ganzen, »insofern es seiner Logik entspricht, daß er das Fragmentarische immer auch als Teil einer, wenn auch kritisierten oder verzeitlichten Ganzheit reflektiert.« (Ostermann 1991a : 11)

Die Leistungsfähigkeit des Fragmentbegriffs, nicht nur als ästhetische Kategorie, sondern als Metapher überhaupt, liegt darin begründet, daß er die Vorstellung einer Ganzheit nicht ausschließt, sondern auf eine verdeckte Weise impliziert, zugleich aber den Status dieser Ganzheit nicht eindeutig festlegt, so daß es demjenigen überlassen bleibt, der den Begriff verwendet, ob er das Ganze fragmentarisch als zerfallen, als zerstückelt oder teilweise realisiert verstanden wissen will. (ebd. : 11f.)

214 »Die Metapher des Fragments fungiert gleichsam als verdeckte Totalitätskategorie, da sie die Vorstellung des Ganzen auf latente Weise mitreflektiert.« (Ostermann 1991b : 1f.) Mit der Idee der »Kunstschönheit« kommt im 18. Jahrhundert das Ideal einer ästhetischen Ganzheit auf, die darauf ausgerichtet ist, »die tatsächlichen, durch Dissoziation und Entzweiung gekennzeichneten geschichtlichen Verhältnisse symbolisch zu konterkarieren« (ebd. : 2). In der Weiterentwicklung wird der »organische Charakter des Kunstschönen« als »Versöhnung von Idee und Erscheinung gedacht [...] Das Argument einer notwendig fragmentarischen Kunst« (ebd. : 3) ist ebenso als Einspruch gegen diese Vereinnahmung der Kunst durch die Philosophie wie als Aufrechterhaltung eines ästhetischen Überschusses zu verstehen. Die fragmentarische Gestalt eines Werks ist »authentisches Bruchstück eines gescheiterten Synthetisierungsversuchs und solchermaßen ein unersetzbarer Wahrheitsträger, der auf die geschichtliche Utopie einer Versöhnung des Entzweiten verweist bzw. diese Utopie ex negativo einklagt« (Ostermann 1991a : 49).

Ganzheitlichkeit ist eine Idealvorstellung, und sie scheint mit zunehmender Industrialisierung, Technisierung, Beschleunigung und Entfremdung immer unerreichbarer zu werden.²¹⁵ Stattdessen sehen wir uns einer zersplitterten, fragmentierten Welt gegenüber. Gerade in dieser Fragmentierung aber liegt das Versprechen darauf, dass das Nichtmehr- oder Nochnicht-Ganze etwas Ganzes gewesen sein oder werden kann, dass es rekonstruierbar oder zumindest möglich ist.

Nicht nur Teile von Objekten und Räumen, sondern auch Zeitsplitter, Momentwahrnehmungen, sind Fragmente. Holländer nennt den Augenblick »eine Unterbrechung, einen Riß, einen Sprung, eine Sprengung der Zeit, deren Fragmente freilich zur Darstellung unerlässlich sind« (Holländer, in: Holländer/Thomsen 1984 : 18). Im Umkehrschluss fährt er fort: »Es gibt also keine Möglichkeit, einen Augenblick darzustellen, der nicht die Zeitvorstellung voraussetzt. Der Bruch im Zeitgefüge setzt voraus, daß es mitrealisiert wird.« (ebd.) Zeitvorstellung und Zeitfragment bedingen sich gegenseitig, sie sind ohne einander nicht zu denken. Analog dazu findet sich im Kunstwerk eine Kommunikationsstruktur zwischen Details und Ganzem, eine immanente Vermittlung. »Die Dialektik von Detail und Ganzem verhindert nicht nur ein Aufgehen des vermittelnden Geistes im Werk, sondern sie setzt im authentischen Kunstwerk einen Prozeß der Desintegration in Gang.« (Ostermann 1991a : 161) Sichtbar wird das im Verfahren der Montage, die das Werk jenseits einer organischen Ganzheit als Fragment konstituiert (vgl. Ostermann 1991b : 10).²¹⁶ Walter Benjamin, dessen Allegoriebegriff Bürger für seine Analyse von Collage- und Montagezusammenhängen übernimmt,²¹⁷ sieht das Fragment als Bruchstück einer verhinderten Synthese (vgl. Ostermann 1991a : 152). Bürger konstatiert, der Allegoriebegriff Benjamins erlaube es, »produktions- und wirkungs-ästhetische Aspekte auf der Ebene der Analyse zu trennen, und sie doch zugleich als Einheit zu denken« (Bürger 1974 : 94 f.). Das macht ihn so wertvoll für die Unter-

215 Der begehrlische Blick auf ›das Ganze‹ und die Anerkennung seiner Relevanz finden sich in der Ganzheitspsychologie, wie sie Felix Krueger, Wilhelm Dilthey, C. G. Jung und andere vertreten. – Ein poetisches Bild für dieses Streben nach Einheit und Ganzheit bietet der platonischen Mythos des ›Kugelmenschen‹, vgl. <http://www.opera-platonis.de/Symposion.pdf> : 12–14 [27.12.2019].

216 »Als Technik und Konstruktion stiftet eine ästhetische Rationalität die immanente Kommunikationsstruktur des Kunstwerks, arbeitet aber auf diesem Wege auch sich selbst entgegen, da das Werk als vollständig vermittelte Totalität zum toten Ding zu erstarren droht. Diese Paradoxie setzt im authentischen Kunstwerk einen Prozeß der Desintegration in Gang, der den Wahrheitsgehalt des ästhetischen Scheins gegen dessen Tendenz auf Selbstidentität zum Durchbruch bringt und den Adorno als Zerfall zum Fragment beschreibt.« (Ostermann 1991b : 11)

217 »1. Der Allegoriker reißt ein Element aus der Totalität des Lebenszusammenhangs heraus. Er isoliert es, beraubt es seiner Funktion. Die Allegorie ist daher wesentlich Bruchstück und steht damit im Gegensatz zum organischen Symbol. [...] 2. Der Allegoriker fügt die so isolierten Realitätsfragmente zusammen und stiftet dadurch Sinn. Dieser ist gesetzter Sinn, er ergibt sich nicht aus dem ursprünglichen Kontext der Fragmente. [...] an Bedeutung kommt ihm [dem Gegenstand, jw] das zu, was ihm der Allegoriker verleiht.« (Bürger 1974 : 93 f.) Bedeutung wohnt den Dingen laut Bürger nicht *per se* inne, sondern muss immer hergestellt werden: »Sinnsetzung ist stets die Leistung von Individuen und Gruppen: von menschlichen Kommunikationszusammenhängen.« (Bürger 1974 : 89)

suchung der *joiner photographs*, deren Produktion und die damit einhergehende Ästhetik unmittelbar Einfluss darauf nimmt, wie wir sie betrachten: Die Einzel-elemente erhalten in ihrer Zusammenstellung eine neue, andere Bedeutung und Funktion, während gleichzeitig die Art der Herstellung des Kunstwerkes sichtbar, nachvollziehbar und damit Teil seines Inhaltes wird.

Die moderne Kunst (und auch die ihr folgende) hat ein »Unbehagen an sich selber«, sie existiert in der »Spannung zwischen ästhetischem Schein und dessen Entzauberung« (Ostermann 1991a : 161), mithin in einem Spannungsverhältnis von Ganzem und seinen Teilen, Fragmenten, Facetten. Diese Spannung findet sich in jedem Kunstwerk, sie ist in einigen aber offensichtlicher als in anderen: Das Kunstwerk offenbart den Preis, den seine Einheit gekostet hat.

Wahr ist am Fragment nicht die Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem, von Identischem und Nichtidentischem, sondern gerade die Unmöglichkeit dieser Versöhnung. Zum Ort dieser Wahrheit wird das Fragment aber nur als Resultat eines Scheiterns, nicht als voraussetzungslose Geste: »[...] Die Kategorie des Fragmentarischen, die hier ihre Stätte hat, ist nicht die der kontingenten Einzelheit: das Bruchstück ist der Teil der Totalität des Werkes, welcher ihr widersteht.« [Adorno, Theodor W., Gesammelte Schriften, Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1970 ff., Bd. 7 : 74].
(Ostermann 1991a : 162)

Im Sinne Adornos lassen sich die einzelnen Fotografien der *joiners* als Fragmente verstehen, da sie die Vollständigkeit des Werkes ausmachen, sich aber einer kompletten Integration respektive einem Ineinanderfließen als »ein Bild« verweigern.

Laut Ostermann kommt es im Poststrukturalismus zu einer Umwertung geschlossener Systeme, in deren Folge auch das ästhetische Fragment eine neue Bewertung erfährt. Sein Status als eigenständige Einheit wird aufgewertet.

Eine Sinneinheit gilt jetzt nicht mehr erst dann als Fragment, wenn sie im Hinblick auf eine ihr unterstellte Ganzheit als strukturell unvollständig oder disparat erkannt wird, sondern sie ist per se Fragment, insofern sie immer auch Ausdruck einer Zerstückelung der ihr zugrundeliegenden sinnkonstitutiven Produktivität ist, die niemals vollständig und unmittelbar in Erscheinung treten kann. (Ostermann 1991a : 194)

Ein Werk kann also von vornherein als fragmentarische Anordnung gedacht sein, als etwas, in dem sich eine Bewegung des Sich-Vollendens zeigt. Diese Vorstellung schließt, wenn auch von einem ganz anderen Standpunkt aus, an die romantische Idee an, dass sich das Unterfangen »[a]ls »subjektiver Keim eines werdenden Objekts« [Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Bd 2. : 168 (Athenäumsfragment 22)] [...] seinem eigenen Telos [verdankt], d. h., es muß als

Relikt eines Zustandes gedacht werden, auf dessen Verwirklichung es selbst noch angelegt ist« (Ostermann 1991b : 6). Dem Fragmentarischen wohnt eine assoziationsbildende Kraft inne, die es uns erlaubt, neue und immer andere Zusammenhänge herzustellen. Es entsteht

ein suggestives Bild, das den Betrachter provoziert, den Mangel an Sichtbarkeit auszugleichen, indem er Vorstellungsbilder produziert. [Der Bildautor, jw] schafft eine defizitäre Bildökonomie, die das Bild/Betrachter-Verhältnis in Bewegung bringt und deren komplexes Zusammenwirken mehrere *Bildlichkeiten* erzeugt. (Altner 2005 : 63, Herv. i. O.)²¹⁸

Fragmente können als dialektische Elemente verstanden werden, die uns anregen, Ganzheit unaufhörlich herstellen zu wollen. Je nachdem, wie sie kombiniert, welche Teile in welche Konstellationen gebracht werden, wird dieser Anreiz gedämpft oder verstärkt und wir kommen zu eindeutigeren oder bedeutungs-offeneren Vorstellungsbildern.

Fragmente sind die notwendige Voraussetzung dafür, dass etwas durch Montage zusammengebracht werden kann; umgekehrt werden Fragmente erst durch Montage, durch die Art ihrer Zusammenstellung, als solche wahrnehmbar. Fragmentierung und Montage sind Mittel der Darstellung, die uns herausfordern, Aspekte des Bildes über den zu sehenden Bildinhalt hinaus wahrzunehmen und uns mit Formen von Repräsentation von Welt auseinanderzusetzen.²¹⁹ Das System aus Fragmentierung und Montage wird produktionsseitig angestoßen, kommt aber erst in der Wahrnehmung der Betrachter zur Entfaltung. Fragmente können für »nicht darstellbare[...], doch gefühlte Potentialität« stehen: »Wir sollen das Bild vollenden, oder genauer: wir sollen seine vorzeitige Vollendung (die bedeutete, daß seine Kümmerlichkeit zu statischer Perfektion gemacht würde) verhindern, indem wir es stets von neuem auf eine dynamische Weise ›lesen.« (Steiner, in: Dällenbach/Nibbrig 1984 : 19 f., Herv. i. O.) Collage wie Montage sind Methoden, die mit Fragmenten arbeiten beziehungsweise Gegenstände und Bilder als Fragmente behandeln. Sie eröffnen außerdem die Möglichkeit, Elemente in ein Werk einzubeziehen, die nicht vollständig integrierbar sind. Es bleibt eine Differenz der Teile zueinander sowie der Teile zum Ganzen. Einzelne Elemente können andere Funktionen übernehmen, als es im ursprünglichen Zusammenhang der Fall war;

218 Altner diskutiert den Zusammenhang von Bild, Bildautor und Betrachter für Hans Bellmers Puppenfotografien, bei denen der aus Einzelteilen immer anders zusammengefügte Puppenkörper die Vorstellungskraft der Betrachter aktiviert und provoziert und zu immer neuen Phantasmen der Kombination anregt. Weniger fantastisch geht es bei Hockneys *joiners* zu, die auf andere Weise eine Synthese und eine Re-Kombination des im Bild zu Sehenden fordern.

219 Montage ist »ein Verfahren, das den Blick des Lesers bzw. Betrachters auf die Konstruktion und Konstruierbarkeit des Werks, die Heterogenität seiner Element und die Bruchstellen lenkt. In dieser Hinsicht sind Fragmentierung und Montage als Mittel der Dekonstruktion vor allem illusionistischer, mimetischer Darstellungsweisen eng verbunden.« (Roloff, in: Camion 1999 : 242)

durch das Zusammentreffen der Komponenten ergibt sich eine Bedeutung, die über diejenige der Einzelteile hinausgeht.

Es lässt sich diskutieren, ob nicht jegliches Bild im Prinzip Fragment ist, da bildliche Darstellungen immer dasjenige ausschließen, was im Bild nicht zu sehen ist, verdeckt ist oder außerhalb des Rahmens liegt. Genauso gut ließe sich sagen, jedes Bild sei ganz, denn es zeigt »seine« Wirklichkeit, und die zeigt es vollständig.²²⁰ Hockney macht diese Überlegung nachvollziehbar und sichtbar, indem er vollständige Einzelaufnahmen so zusammenstellt, dass ihr Fragmentcharakter zunächst betont wird. Durch weiße Rahmen oder verschobene Übergänge entsteht ein Bild von Welt, das als eine spielerische Nachbildung begriffen werden kann, bei der einerseits einige Regeln vorgeben sind (das Raster der Polaroidfotografien; der Umstand, dass die Fotografien grundsätzlich unverändert verwendet werden) und deren weitere Regeln sich andererseits im Entstehen schreiben (die Anordnung der Einzelbilder; die Ränder des Gesamtbildes). Dies ist ein Weg, die Qualität eines dynamischen Ganzen wiederzugeben, ohne es vollständig zu repräsentieren.²²¹ In der Fragmentierung der *joiner photographs* werden Körper und Räume aufgelöst und vervielfältigt. Das Begehren, Ganzheitlichkeit zu generieren, wird dem Blick geöffnet und ihm zugleich diese Möglichkeit entzogen. Die Starre des Bildes wird aufgelöst, wir gestalten es fortwährend in unserer Vorstellung um, sodass es nie zur Ruhe kommt oder zu einer endgültigen Gestalt gelangt.

3.2.1 Am Rande der Repräsentation. Ränder und Rahmen

Sich für Fragen nach einer Bildästhetik des »Undsowweiter« zu interessieren, erfordert daher stets, den Blick auf die Funktion der Bildränder zu richten. Denn diese Ränder sind es, mit deren Hilfe sich das Zusammenspiel von Präsenz und Absenz, von Aktualität und Potenzialität überhaupt einrichten lässt. (Siegel 2009 : 107)

Das Bild der Welt erscheint uns in Form rechteckiger Ausschnitte: in Gemälden im Museum, in Anzeigen und Plakaten, in Fotografien der Zeitschriften, in Monitorbildern unserer Fernsehgeräte, Computer und Telefone. Der jeweilige Ausschnitt und sein Inhalt werden im Regelfall aufgrund kompositorischer Erwägung-

220 Genaugenommen bleibt jede Wahrnehmung Fragment, denn sie ist auf unseren Wahrnehmungsradius beschränkt und von unserer Aufmerksamkeit abhängig. – Für den nachdrücklichen Hinweis, dass jedes Bild uns »seine« Wirklichkeit zeigt, danke ich Jens R. Nielsen.

221 »Zwar muss die Kunst notwendigerweise daran scheitern, das Ganze in einem Abbildungsverhältnis zu repräsentieren, gerade dadurch aber wird sie im Hinblick auf dieses erst bedeutsam, da sich in der Unvollkommenheit der Form die Präsenz des der Darstellung unzugänglichen unendlichen Ganzen objektiviert. Als Ausdruck eines Mangels, der zugleich Andeutung des Unendlichen ist, spiegelt der allegorische Zustand der Kunst, wie Schlegel ihn begreift, noch einmal die Zweiwertigkeit der Idee des Fragments.« (Ostermann 1991a : 130)

gen ausgewählt beziehungsweise zusammengestellt und bietet uns einen Blick auf eine gegenständliche Welt oder eine abstrakte Anordnung innerhalb eines definierten Rahmens.

Der Rahmen ist das Fundament, auf dem die Komposition eines Gemäldes beruht. Er bestimmt Inhalt und Grenzen des Werks. Für sich betrachtet, erzeugt der leere Rahmen allein durch die dynamische Wechselwirkung seiner vier Seiten ein eigenes Zentrum – ein Zentrum, das auf einem visuellen Gleichgewicht beruht, aber ungefähr mit der Mitte des Bildes übereinstimmt. (Arnheim 1996 [1988] : 8, zitiert nach Schüwer 2008 : 124)

Bilder begegnen uns in der Regel als Ausschnitte eines potenziell Größeren, das heißt, sie haben einen Rahmen oder zumindest einen Rand, der sie vom umgebenden Raum abgrenzt und zugleich Teil des Bildes und außerhalb ist.²²²

Jedes Bild wird definiert in der Abgrenzung zu dem, was nicht Bild ist, mithin durch seine Ränder. Innerhalb der Bildränder findet sich der Inhalt des Bildes, diejenigen Elemente, welche die Komposition ausmachen und die Bildaussage bestimmen. David Hockney geht sehr bewusst mit den Rändern seiner Bilder um, sowohl mit denjenigen innerhalb der Fotokopplungen als auch mit ihren äußeren. Christopher Knight argumentiert, unsere Blicke würden auf die Ränder von Fotografien gelenkt, und diese würden uns unterbewusst wahrnehmen lassen, was nicht im Bild ist. Jeder Bildrand ziehe die Aufmerksamkeit der Betrachter auf sich, und bei Hockneys Fotokopplungen seien die vier Ränder mit der Anzahl der verwendeten Fotografien zu multiplizieren: »*The result is a pictorial universe filled to overflowing with edges.*« (Knight 2001 : o. S.) Mit der Multiplikation der Ränder und Rahmen und der damit zusammenhängenden Randphänomene in den *joiner photographs* multipliziert sich auch die Aufmerksamkeit, die der Künstler ihnen gewidmet hat und die wir ihnen zuwenden. Dieses Verfahren macht die Betrachtung zu einem Akt, bei dem die Betrachter sich ihrer selbst und des Betrachtungsvorgangs bewusst werden. Knight sieht daher den Schwerpunkt in Hockneys Auseinandersetzung mit Problemen des Bildlichen und weist darauf hin, dass sehr viele von Hockneys Motiven ›Sehen‹ zum Thema haben (vgl. Kapitel 4.3).

Sehen bedeutet, den Blick und die Aufmerksamkeit auf bestimmte Stellen zu richten, während zur gleichen Zeit eine begleitende Wahrnehmung des ›Drumherum‹ stattfindet, so auch beim Bildersehen (vgl. Polanyi 1994). Die begleitende Wahrnehmung umfasst den Bildinhalt außerhalb unseres Fokus ebenso wie das Außerhalb des Bildes und damit auch die Bildränder, an denen Bild und Umfeld

222 Mit ›Rand‹ bezeichne ich die Kanten der Bilder, ihre äußere Begrenzung. ›Rahmen‹ hingegen nenne ich ihre materielle Einfassung. Aber: Sind die weißen Ränder der Polaroidfotografien Ränder oder Rahmen? Und wie verhält es sich mit der gemalten Umrandung eines Bildes? Die weißen Ränder rahmen das Bild – daher werde ich bei den *composite polaroids* von Rahmen, bei den *photographic collages* aber von Rändern sprechen.

aufeinandertreffen. Rahmen oder Ränder markieren, was als Bild definiert wird, grenzen es ab und heben es aus seiner Umgebung heraus. Dabei treten Rahmen, je nach Ausführung und den jeweiligen Betrachtungsgewohnheiten und -umständen, mehr oder weniger in den Vordergrund der Wahrnehmung. Solange ein Rahmen dem entspricht, was wir erwarten – aufgrund der Epoche der Herstellung eines Bildes, seines Materials und des Ortes, an dem es gezeigt wird – tritt er meist zurück, wir nehmen ihn kaum bewusst wahr.²²³ Der Rahmen entscheidet darüber, was ein Bild zu sehen gibt. Er ist Teil des Parergon²²⁴, dem Kunstwerk zugeordneter Objekte, die in eine Wechselwirkung mit ihm eintreten.

Indem das Parergon weder dem Werk noch dessen Umgebung angehört und zugleich die auffällige und augenfällige Grenze zwischen diesen beiden Bereichen markiert, verbindet es Betrachter und Kunstwerk. Diese Vermittlungs-, Scharnier- und Schwellenfunktion hat ebenso der materielle Bilderrahmen inne, den bereits Kant als ein Beispiel für ein Parergon anführte.
(Vogt 2016 : 74)

Rahmen (wie Ränder) bilden Schwellen, an denen die Perzeption von Bildinhalten und die aktuelle Wahrnehmungsumgebung aneinanderstoßen.

Bei den *joiner photographs* finden sich zwei sehr unterschiedliche Rahmungen, die sich aus dem jeweils verwendeten Fotomaterial und den daraus hervorgehenden Formen der Arbeiten ergeben. Bei den *composite polaroids* vervielfacht sich der Bildrahmen durch die weißen Rahmen der einzelnen Polaroidfotografien. Wir sehen uns einem Raster aus Rahmen gegenüber, dessen Struktur den ersten Eindruck des Bildes dominiert, um in der weiteren Betrachtung zurückzutreten, wobei es die Aufmerksamkeit zwischen Bildganzem und Einzelaufnahme in der Schwebe hält.

Und gerade dieses Raster ist es, das zwischen Werk und Beiwerk, zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit changierend über die Prämissen von Hockneys photographischer Komposit-Ästhetik beredete Auskunft gibt. [...] Mit der Sichtbarkeit des Rahmens als Bild eines Rasters werden die apparativen Bedingungen des photographischen Mediums zum Gegenstand der Darstellung. (Siegel 2009 : 94 f.)

Das Raster der weißen Rahmen verweist auf das Material, aus dem die *composite polaroids* erstellt wurden und zitiert fortlaufend deren technische Bedingtheit, die

223 Ich denke hier zum Beispiel an barocke Prunkrahmen, die für sich genommen sehr auffällig sind, aber bei dem Besuch einer Galerie mit Gemälden aus dem 17. Jahrhundert nicht in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken und im Regelfall von den Betrachtern nicht oder kaum beachtet werden.

224 *Parergon*, griech.: Beiwerk, Nebenwerk, Anhang.

Vorgaben der Kamera und des Filmmaterials. Hier grenzen Rahmen nicht nur Bild und Nicht-Bild voneinander ab, sondern ebenso die Einzelbilder, ohne sie jedoch daran zu hindern, sich in der Wahrnehmung zu verbinden. Bild und Gitterstruktur beeinflussen sich gegenseitig und lenken die Wahrnehmung immer wieder auf das jeweils andere, sodass unsere Aufmerksamkeit zwischen ihnen springt. Je nach Fokus treten entweder das weiße Raster oder der Bildinhalt in den Vordergrund der Betrachtung. Die Rahmen der Polaroids werden als Raster Teil des Bildes und machen es überhaupt erst in dieser Form möglich.

Die vollkommen regelmäßige Struktur des Gitters schafft neben dem gestalterischen einen zeitlichen Rhythmus eine Taktung des zu Sehenden, die sich in den Inhalten der Einzelbilder nicht wiederfindet. Die in ihnen eingefangene Zeit steht in keiner Relation zu dieser Regelmäßigkeit, in den Fotografien gibt es keinen impliziten Zeitablauf, sie fächern weder Abstände noch Bewegungsabläufe in einem gleichmäßigen Rhythmus auf. Der Rhythmus, der dem Bild eingepägt wird, ist auch insofern autonom, als er in keiner Beziehung zu der Zeit steht, die in der ›Bilderzählung‹ vergangen ist. Wir haben es mit einer simultanen Darstellung unterschiedlicher Zeitlichkeiten zu tun.

Die weiße Gitterstruktur der *composite polaroids* greift Verfahren der Moderne auf und zieht die gegenständliche Fotografie in den Bereich der Abstraktion (vgl. Kapitel 2.1.4 : 70). Die *joiners* sind nicht die ersten Bilder, bei denen David Hockney mit weißen Rahmen operiert. Bereits in den 1960er Jahren gibt es eine Phase, in denen er Gemälde mit einer breiten weißen Umrandung versieht, die uns an Reproduktionen und Postkarten denken lässt (vgl. Livingstone 1996 : 73), ein Hinweis darauf, dass dem Künstler sehr wohl bewusst ist, dass viele Betrachter seine Bilder vor allem in Reproduktionen zu sehen bekommen. Etwa zur gleichen Zeit beginnt Hockney, Acrylfarben so einzusetzen, dass die Oberflächen seiner Bilder nahezu vollkommen glatt und ohne Faktur ausgeführt sind. Die Handschrift des Malers ist zurückgenommen und zeigt sich nicht mehr in einem Duktus. Derart verstärkt sich das Gefühl, auf etwas zu blicken, das kein malerisches Original ist (vgl. Causey, in: Melia 1995 : 101). Die Oberflächen der Bilder erinnern an diejenigen von Fotografien (vgl. Livingstone 1996 : 73).²²⁵ Um 1968 fragt sich David Hockney, ob es eines weißen Rahmens um seine Bilder herum bedarf, um die Betrachter darauf aufmerksam zu machen, dass sie lediglich die Wiedergabe der Realität auf eine zweidimensionalen Oberfläche betrachten. Als er die Rahmen wegfällen lässt, wird zwar die Illusion von Perspektive verstärkt, aber Hockney erinnert durch die Positionierung der Figuren und den Einsatz von perspektivischen Hinweisen weiterhin daran, dass der Bildraum als ein gemachter, kontrollierter erfahren werden soll (vgl. Livingstone 1996 : 111).

225 Diese Veränderung in der Malweise David Hockneys fällt zeitlich mit dem Kauf seiner ersten Polaroidkamera zusammen.

Auch bei den **Paper Pools** (1978) arbeitet Hockney, bedingt durch die technischen Möglichkeiten, mit einer Gitterstruktur im Bild, allerdings schließen hier die Einzelteile ohne weiße Zwischenlinien auf Stoß aneinander an.

... these pictures are at once fully representational and virtually abstract in the simplicity and daring of their formal designs. Hockney's sense of pattern is given free rein in the interplay of the rectilinear structure with the over-all image with the format of separate sheets of paper of identical size. One sheet on its own might be read as an abstract image, one that recalls work in the same medium by artists such as Kelly, Noland and Frank Stella, but the relationship of the various parts provides a figurative context which modifies the interpretation of the marks. This division of the image was a practical necessity, since there was a limit to the sheet size which could be accommodated by the hydraulic press, but Hockney has used it to his own advantage as an opportunity to continue making sly reference to abstraction. (Livingstone 1996 : 203)

Der Umgang mit den Bildrahmen der Polaroidfotografien lässt sich ebenso wie der Umstand, dass Hockney mehrere Fotografien kombiniert, um ein größeres Bild zu erhalten, als Fortführung dieser vorangegangenen Verfahren verstehen.²²⁶

Bei den *photographic collages* gibt es nicht nur keine weißen Rahmen, sondern auch keine zugrundeliegende gleichmäßige Struktur.²²⁷ Die Ränder der Rechtecke der einzelnen Fotografien sowie des gesamten Bildes werden aufgelöst, indem Hockney die Bilder überlappend montiert und so den Übergang zwischen den Bildern sowie zwischen Bild(ern) und umgebendem Raum aufweicht. Eine das Ganze umfassende Rahmung entsteht durch den Bilduntergrund, oft farbiger Karton, auf dem die Fotografien befestigt sind (vgl. Kapitel 2.2.5 : 83, Fn. 162). Er wirkt als Vermittler zwischen Bildvehikel und Untergrund, der Wand oder der Seite eines Buches, ist Teil des Bildes und auch wieder nicht und fasst die unregelmäßigen Ränder der Kleinbildfotografien.²²⁸ Die Aufnahmen sind bei dieser

226 »Die Polaroidmontagen der achtziger Jahre [...] sollen im Rahmen dieser Untersuchung jedoch in erster Linie danach befragt werden, wie Hockney die Bildstrategien aus den sechziger und siebziger Jahren im neuen Medium Photographie aufgreift und weiterentwickelt.« (Schuhmacher 2003 : 17) – Auch bei den *joiner photographs* können, je nach Bildinhalt, einzelne Fotos als abstrakte Bilder gelesen, während sie in der Zusammenstellung als gegenständlich und Wiedergabe einer Situation aufgefasst werden.

227 Die Entwicklung hin zu den spezifischen Formen der Montage bei den *photographic collages* beschreibe ich in Kapitel 2.2.5 : 84 und Kapitel 2.3, vgl. Hockney 1984 : 24.

228 In der Reproduktion als Poster oder Abbildung in Büchern bildet das Blatt bzw. die Seite die Grundfläche für die Fotos. In einigen Fällen bestimmt die Seitengröße den Ausschnitt: Nimmt das Gesamtbild mehr Platz ein, als die Größe der Seite zulässt, wird die Reproduktion auf das Seitenformat zugeschnitten.

Werkreihe weniger deutlich voneinander getrennt, die Einzelbilder verschmelzen miteinander und mit dem das Bild umgebenden Raum.²²⁹

Der Umgang mit den Bildrändern bzw. -rahmen bei den zwei Werkreihen der *joiner photographs* unterscheidet sich deutlich voneinander. Durch die Verwendung von Polaroids werden die Bildrahmen multipliziert, sie machen durch einen großen Kontrast auf sich aufmerksam, bilden Lücken zwischen den Einzelbildern und legen ein Raster vor das Gesamtmotiv. Bei den Kleinbildfotografien lösen sich die Bildränder auf und werden unscharf. Der Umgang mit Rändern im und um das Bild bildet gleichsam zwei Seiten einer Medaille ab: Durch die Überbetonung multipler gerahmter Blicke wird ebenso wie durch Verwischung von Bildgrenzen die Differenz von Wahrnehmung zu Bildwahrnehmung zugänglich gemacht und offengelegt. Der Zustand der *joiners* bleibt jeweils ambivalent, sie sind ein Bild aus Bildern.

3.2.2 Die Arbeit des Betrachters. Leerstellen

›Das Aussehen der Welt würde für uns erschüttert, wenn es uns gelänge, die Zwischenräume zwischen den Dingen als Dinge zu sehen – zum Beispiel den Raum zwischen den Bäumen auf der Strasse – und umgekehrt die Dinge selbst – die Strassenbäume – als Hintergrund.« [Maurice Merleau-Ponty, »Das Kino und die neue Psychologie«, in: ders., Sinn und Nicht-Sinn, München, 2000 : 66]. Im [sic] Merleau-Pontys Philosophie des Bildes gilt [sic] es nicht nur darum, zu beschreiben, wie ein Bild etwas von der Realität zeigt, sondern auch, und viel mehr, wie das Unsichtbare im Bild durchscheint. Das Unsichtbare bei Merleau-Ponty ist nicht etwas, was im Prinzip sichtbar sein könnte, das aber nicht erscheint; vielmehr ist es das im Bild, was der Sichtbarkeit des Sichtbaren zugrunde liegt und zugleich als solches unsichtbar bleibt. Kurz gesagt, es ist der Grund im Bild, der Grund der Sichtbarkeit des Bildes. Eine der Aufgaben einer Phänomenologie der Bildlichkeit besteht darin, diesen unsichtbaren Grund zu beschreiben. (Kristensen 2015 : 120)

Merleau-Ponty sieht den Basiskontrast von Figur und Grund als konstitutiv nicht nur für das Bild. Die Wahrnehmung von Grund oder Bühne und darauf beweglichen Gegenständen oder Figuren bestimmt die Ordnung unserer Welt und ermöglicht Wahrnehmung erst. Doch obwohl einer Bildbetrachtung durch verschiedene Personen ähnliche Grundmuster zugrunde liegen (einen ähnlichen kulturellen Hintergrund vorausgesetzt), zeigen sich individuelle Varian-

229 Diese Art der Montage treibt Hockney mit den *photographic drawings* von 2014/15 auf die Spitze, indem er Ausschnitte digitaler Fotografien mit einem Bildbearbeitungsprogramm so aufbereitet, dass ihre Übergänge unsichtbar werden. Dass es sich um mehrere Fotos handelt, lässt sich nur noch bei genauer Betrachtung anhand der im Bild enthaltenen multiplen Perspektiven erkennen.

zen, die abhängig sind vom Vorwissen und Interesse der Betrachter. Suchen diese ungesteuert nach Einzelheiten in einem Bild, werden sie unendlich viele Details entdecken, bei denen sie zwischen wichtigen und unwichtigen unterscheiden müssen.²³⁰ Generell lässt sich aber sagen, dass der Wahrnehmungs- und Entscheidungsprozess stärker vom Gesamteindruck gesteuert wird als von der Summe der Details. Die Bedeutung visueller Zeichen hängt demnach vom Gesamtzusammenhang ab, in den sie integriert sind und als dessen Teile sie wahrgenommen werden.

Dies gilt auch für Schnitte und Leerstellen. Sie trennen bei den *joiner photographs* die Bildelemente voneinander auf eine Weise, die deutlich macht, dass diese aufeinander bezogen werden sollen. Als mehr oder weniger sichtbare Zwischenräume liegen sie zwischen den Einzelbildern, die sie auseinanderhalten und zugleich verbinden.

Diese Leerstellen [...] zeichnet aus, dass sie den Blick auf sich ziehen, obgleich gar nichts zu sehen ist. Sie beziehen ihre Gestalt ausschließlich aus dem, was sie umgibt. Eine leere Stelle tritt ja niemals alleine auf, sondern nur gemeinsam und gleichzeitig mit dem, was sie nicht ist. (Starl 2012 : 168 f.)

Die Schnitte und Räume zwischen den Fotografien verhindern, dass Bildvehikel und Bildinhalt in eins fallen. Zwischen den einzelnen Elementen eines *joiner* liegen – wenn auch geringe – zeitliche und räumliche Abstände und unsichtbare Bewegungen. Sie treten bei den *composite polaroids* besonders deutlich zutage, da ihre weißen Rahmen die Trennung verstärken und damit Differenzen zwischen den Einzelbildern in den Fokus rücken. Bei den *photographic collages* werden diese Abstände spürbar an Stellen, wo sich Lücken zwischen ihnen auftun und dort, wo Fotografien sich merklich überlappen. Die Bewegungen des Fotografen, aber auch der Aufgenommenen zwischen den einzelnen Aufnahmen sind bei beiden

230 Vgl. Kapitel 6.1.3 : 245f.– Das Forschungsinteresse hat sich mittlerweile von einer Analyse der Betrachtungsmuster hin zu Anwendungsaspekten verschoben: Es geht nicht mehr nur darum, Blickbewegungen zu untersuchen und diese Erkenntnisse fruchtbar zu machen, sondern per *eye-tracking* werden Computerprogramme gesteuert und Bilder gezeichnet. Vgl. für einen ersten Einblick u. a. [alle zuletzt besucht am 19.12.2019]:
 »Yarbus, eye movements, and vision«, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3563050/> (2010)
 »How Do We See Art: An Eye-Tracker Study«, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3170918/> (2011),
 »When Art Moves the Eyes: A Behavioral and Eye-Tracking Study«, <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0037285> (2012),
 Neault, Michael, »Tracking the Gaze«, <http://magazine.art21.org/2013/01/07/tracking-the-gaze/#.WXrwwelpz0M> (2013),
 Höbel, Anna, »Weg des Blicks über Altdorfers Bilder«, <http://www.mittelbayerische.de/region/regensburg-stadt-nachrichten/weg-des-blicks-ueber-altdorfers-bilder-21179-art1280918.html> (2015),
 »Driven by Caravaggio: eye tracking study reveals the artist's intentions«, <https://www.tobiipro.com/applications/scientific-research/psychology-and-neuroscience/customer-cases/driven-by-caravaggio-eye-tracking-study-reveals-the-artists-intentions/> (2017).

Werkreihen nicht sichtbar im Bild vorhanden, treten jedoch durch die Kombination der Ausschnitte in Erscheinung.

Die leere Stelle ist ein Einschnitt, ein Schnitt in den Bildraum, ein negativer Ausschnitt, wenn man will, der die Aufmerksamkeit auf sich zieht und zugleich die Rolle des Fingerzeigs übernommen hat, der über sich hinaus weist. Der Blick wird zurückgeworfen, er habe sich gefälligst woanders zu orientieren, nicht allein im Bild, sondern in all dem, was zu dessen Entstehung beigetragen hat: Was links und rechts des Ausschnitts stattgefunden hat beziehungsweise vorhanden gewesen ist, sich im Rücken des Fotografen und vor der Aufnahme abgespielt hat. Mit ganz unterschiedlichen Entwürfen lässt sich erreichen, dass der forschende Blick des Betrachters nach außerhalb und immer auch auf das Medium selbst gelenkt wird. (Starl 2012 : 171)²³¹

In der Literatur- und Kunstwissenschaft sind diese Freistellen in den letzten 50 Jahren vermehrt in den Fokus gerückt, hinterfragt und »gefüllt« worden. Der russische Regisseur Sergej Eisenstein (1889–1948) verwendet den Begriff *Nullpunkt* für Durchgangsorte, die »das wahrnehmbar [...] machen, was allein mit den Mitteln der plastischen Darstellung nicht gezeigt werden kann«. Der polnische Philosoph Roman Ingarden (1893–1970) spricht von *Unbestimmtheitsstellen*, der deutsche Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser (1926–2007) knüpft mit seiner Theorie der *Leerstellen* an ihn an.²³² Wolfgang Kemp zieht diese filmtheoretische und literaturwissenschaftlichen Überlegungen heran und macht den (gestalterisch oder inhaltlich) freigelassenen Platz im Bild für den rezeptionsästhetischen Ansatz in der Kunstwissenschaft fruchtbar, indem er in ihm denjenigen Ort ausmacht, an dem die Betrachter ins Bild geholt werden.²³³

Er wird unter den Bezeichnungen Unbestimmtheitsstelle (R. Ingarden) oder Leerstelle (W. Iser) geführt. In der Ästhetik des Films ist seit einigen Jahren ein verwandtes Kriterium geläufig, das französisch wie englisch

231 Timm Starl bezieht sich hier auf Leerstellen in einzelnen fotografischen Bildern, auf Spiegel und Lichter, die überstrahlen. Die beschriebene Wirkung entfaltet sich auch in den *joiners*, bei denen Leer-, Fehl- und Unbestimmtheitsstellen meist an den Rändern der Aufnahmen auftreten, nicht direkt im Einzelbild, sondern als dessen Beiwerk und Beiwerk des Gesamtbildes.

232 Eisenstein, Sergej M., »Über den Bau der Dinge« (1939), in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Zürich 1962 : 178–228, hier : 225. Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960; *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968. Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, München 1976.

233 Theorien der Leerstellen werden auch im Bereich des Comic aufgegriffen und erweitert. In den meisten Fällen geht es hier um die Rolle, die der *gutter* (Rinnstein) einnimmt, der Zwischenraum/ Weißraum zwischen den Panels, der zugleich den »nicht visualisierte[n] Handlungsraum zwischen den Panels des Comicstrips« (Wendt, in: *Kritische Ausgabe 1*, 2011 : 12) darstellt. Er dient der räumliche Trennung und ist zugleich inhaltliche Leerstelle, die durch die Imagination der Leser/ Betrachter gefüllt werden will. (Zur Rolle von Induktion im Comic vgl. Breithaupt, in: Hein et al. 2002 : 37–50.)

›suture‹ heißt, was soviel bedeutet wie: Naht, Nahtlinie zwischen Werk und Zuschauer oder aktiv: das Zusammennähen von Betrachtern und Werk. [...] Diese Begriffe sind nicht deckungsgleich, sie ergänzen sich, aber sie haben als eine Grundannahme, daß jedes Kunstwerk gezielt unvollendet ist, um sich im und durch den Betrachter zu vollenden. (Kemp 1985 : 259)²³⁴

Kemp unterscheidet überflüssige von funktionalen Leerstellen, und nur für letztere interessiert er sich, denn »[i]hre Hauptaufgabe besteht [...] darin, den Betrachter an der innerbildlichen Kommunikation zu beteiligen, die Kommunikation mit dem Bild mit der Kommunikation im Bild zu verschränken« (Kemp 1985 : 261). Betrachter fühlen sich aufgefordert, Fehlstellen durch ihre Vorstellungskraft zu ergänzen und mit Bedeutung zu füllen, ohne dass das im Bild Dargestellte darauf einen kontrollierbaren oder eindeutig vorhersagbaren Einfluss hätte.²³⁵ Leerstellen haben Appellcharakter, sie fordern uns förmlich dazu auf, einen Sinnzusammenhang zu ergänzen und aktivieren eine Interpretation des Gesehenen. Was zu sehen ist, der im Bild angebotene Teilsinn, regt uns an, das zu Sehende zu vervollständigen und zu versuchen, es in einen in sich geschlossenen und verständlichen Bedeutungszusammenhang zu verwandeln.

In einem späteren Text trifft Kemp eine weitere Unterscheidung zwischen »inneren und äußeren« Leerstellen.

Aus Gründen der Klarheit möchte ich hier – für die Bilderzählung – zwischen zwei Klassen von Leerstellen unterscheiden: zwischen inneren und äußeren. Die innere Leerstelle markiert eine bedeutsame Auslassung im bildinternen Kommunikationszusammenhang; die äußere will ich hier auch *Ellipse* nennen und verstehe darunter die besondere Art von Intervall zwischen zwei Bildern, die als Auslassung signifikant ist. (Kemp 1989 : 67, Herv. i. O.)

Mit welcher Art von Leerstellen wir es bei den Fotokopplungen zu tun haben, bleibt uneindeutig. Sie entstehen an den Bildrändern der Einzelbilder und in den

234 Annette Tietenberg weist darauf hin, dass Kemp von einem intendierten Betrachter ausgeht, der über einen gewissen Bildungshorizont verfügt, um das Kunstwerk adäquat ›vollenden‹ zu können (vgl. Tietenberg 2005 : 21). Auch über die Behauptung, jedes Kunstwerk sei »gezielt unvollendet« ließe sich vortrefflich diskutieren, an dieser Stelle soll es aber vor allem um ein Nachdenken über mögliche ›Einstiegsstellen‹ ins Bild gehen. – Der Begriff *suture* (frz. Naht) wird von Lacan verwendet, um die Verknüpfung des Subjekts mit dem Symbolischen zu benennen und von Oudart für den Film übernommen, um die Beziehung zwischen Zuschauer und filmischen Inhalten zu fassen. Besonders signifikant erfahrbar ist *suture* in der Schuss-Gegenschuss-Montage, da hier das Bildfeld (*cadre/champ*) und das, was außerhalb von ihm liegt (*cache/hors-champ*), und damit das zu Sehende und die Erinnerungen/Annahmen/Rezeptionsaktivitäten der Betrachter miteinander verschränkt werden.

235 »Leerstellen setzen ›Kommunikationsbedingungen‹, ›da sie die Interaktion zwischen Text [Bild] und Leser [Betrachter] in Gang bringen und bis zu einem gewissen Grade regulieren.« (Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1976 : 283f.)« (Kemp 1985 : 261)

Rahmen der Polaroidfotografien, also außerhalb der Bilder, bleiben aber gleichzeitig innerhalb des Bildganzen. Innere und äußere Leerstellen fallen in eins, die Intervalle zwischen den Bildern werden zu bildinternen Auslassungen.

In den *joiner photographs* zeigen sich drei Arten von Leerstellen: der Weißraum der Polaroidrahmen, verdeckte Teile der Kleinbildfotografien und der Bilduntergrund, der in der Lücke zwischen zwei Fotos sichtbar wird. Sie werden erst in der beschriebenen Konstellation – weder inner- noch außerhalb des Bildes liegend – als *blancs* bedeutsam; einzeln, ohne mehrere Fotografien, könnten diese Leerstellen nicht existieren. Die ungleichartigen Arten der Montage bei den unterschiedlichen Bildern erweitert die Bedeutung der Frei- und Verdichtungsräume hin zu einer Untersuchung der Möglichkeiten, wie Bilder miteinander ›vernäht‹ werden können. Im Zusammenspiel mit dem im Bild Sichtbaren entfalten sie ihre Wirkung und können so das narrative Potenzial der Bilder erweitern.²³⁶

Kemp hält eine Verständlichkeit der Bildinhalte grundsätzlich für abhängig vom Verhältnis bestimmter und unbestimmter Stellen im Bild zueinander. Leerstellen sind somit in der Lage, die Anschlussfähigkeit und Lesbarkeit eines Bildes sowohl zu erhöhen als auch zu erschweren (vgl. Kemp 1985 : 262). Da die *joiner photographs* mit den Konventionen des Tafelbildes brechen und, schon allein aufgrund der Vielzahl der verwendeten Fotografien, eine größere Komplexität als eine einzelne Fotografie aufweisen, sind sie zunächst schwer zugänglich. Sie laufen der landläufigen Idee zuwider, ein Bild lasse sich ›mit einem Blick‹ erfassen. Die *joiners* regen dazu an, ihnen Aufmerksamkeit zu widmen, sich mit ihnen auseinanderzusetzen, und zwar über das Motiv hinaus auch mit ihrer Materialität und den kunsthistorischen, rezeptionsästhetischen, physiologischen und psychologischen Rahmenbedingungen, auf die sie referieren. Dass sie dies tun, liegt wesentlich in ihrer Struktur begründet.

3.2.3 Die Offenheit des Zusammengesetzten

Ein offenes Kunstwerk stellt sich der Aufgabe, uns das Bild von der Diskontinuität zu geben; es erzählt sie nicht, es ist sie. (Eco 1973 : 165)

Die Bildformen der *joiner photographs* bewirken, dass wir sie als etwas nicht genuin Ganzheitliches wahrnehmen, sondern uns bewusst werden, dass sie eine Zusammenstellung disparater Momente und Ansichten darstellen, die es erlauben, zwischen sie zu blicken und zu denken. Daher möchte ich Relationen von Teilen und Ganzem in den *joiners* sowie Phänomene der Offenheit und Abgeschlossenheit abschließend mit Peter Bürgers organischem/nicht-organischem sowie Umberto Ecos offenem Kunstwerk betrachten.

236 Zu Erzählung in den *joiners* vgl. Kapitel 6.

Zu Beginn des dritten Abschnitts seiner *Theorie der Avantgarde*, über das »avantgardistische Kunstwerk«, konstatiert Bürger, dass der Werkbegriff und mit ihm die Einheit eines Werkes nicht prinzipiell, aber in bestimmten historischen Konnotationen und Ausprägungen durch die Avantgarde in Zweifel gezogen werde (vgl. Bürger 1974 : 76). Er fasst traditionelle Kunstwerke mit dem Begriff »organische Werke«, diese treten als in sich abgeschlossene und auf eine ganzheitliche Wahrnehmung zielende Einheiten auf. Er stellt diesem Werkbegriff den des »nicht-organischen Werks« gegenüber, das er mit der Avantgardekunst identifiziert. Bei letzterer werde »das Moment der Einheit [...] im Extremfall [...] überhaupt erst durch den Rezipienten erzeugt« (Bürger 1974 : 77).²³⁷ Bürger fährt fort, dass das nicht-organische Werk Einheit nicht *per se* verleugne, sondern nur eine bestimmte Form der Einheit, »den das organische Kunstwerk charakterisierenden Bezug von Teil und Ganzem« (ebd.). Die Elemente, aus denen ein allegorisches (nicht-organisches) Werk montiert ist, werden Teil seiner Rezeption; es geht nicht mehr darum, Realität abzubilden, sondern darum, Wirklichkeit(en) zu erzeugen und sie neu lesbar zu machen (vgl. Kapitel 3.1).

Das organische Kunstwerk sucht die Tatsache seines Produziertseins unkenntlich zu machen. Das Gegenteil gilt für das avantgardistische Werk: Es gibt sich als künstliches Gebilde, als Artefakt zu erkennen. Insofern kann die Montage als Grundprinzip avantgardistischer Kunst gelten. Das »montierte« Werk weist darauf hin, dass es aus Realitätsfragmenten zusammengesetzt ist; es durchbricht den Schein von Totalität. [...] Das organische Werk intendiert einen ganzheitlichen Eindruck. Insofern seine Einzelmomente nur in Bezug zum Werkganzen Bedeutung haben, verweisen sie, einzeln wahrgenommen, stets auf das Werkganze. Im avantgardistischen Werk dagegen haben die Einzelmomente einen viel höheren Grad an Selbständigkeit, sie können daher auch einzeln oder in Gruppen gelesen und gedeutet werden, ohne daß das Werkganze erfasst werden müßte. Vom »Werkganzen« als Inbegriff der Totalität möglichen Sinns kann im avantgardistischen Werk nur noch in eingeschränktem Sinn gesprochen werden. (Bürger 1974 : 97 f.)

Bürger geht so weit zu sagen, die Sinnsetzung des zusammengesetzten Werkes könne der Hinweis darauf sein, dass es keinen Sinn mehr gebe

237 »In genereller Bedeutung ist das Kunstwerk zu bestimmen als Einheit von Allgemeinem und Besonderem. Diese Einheit, ohne die so etwas wie ein Kunstwerk nicht gedacht werden kann, ist jedoch zu verschiedenen Epochen der Entwicklung der Kunst auf sehr unterschiedliche Weise verwirklicht worden. Im organischen (symbolischen) Kunstwerk ist die Einheit von Allgemeinem und Besonderem vermittlungslos gesetzt, im nicht-organischen (allegorischen) dagegen, zu dem auch die avantgardistischen Werke gehören, ist sie eine vermittelte. Hier ist das Moment der Einheit gleichsam unendlich weit zurückgenommen; im Extremfall wird es überhaupt erst durch den Rezipienten erzeugt.« (Bürger 1974 : 76 f.)

(vgl. Bürger 1974 : 95).²³⁸ Die verwendeten Elemente, er spricht von Fragmenten, führten nicht länger eine Einheit herbei. Die Art der Montage könne dazu führen, dass Konstruktion und Synthese eines sinnerzeugenden Bildganzen verweigert würden:

Statt weiter nach dem Prinzip des hermeneutischen Zirkels aus dem Zusammenhang von Werkganzem und Teilen einen Sinn erfassen zu wollen, wird er [der Rezipient, jw] die Sinnsuche suspendieren und seine Aufmerksamkeit auf die die Werkkonstitution bestimmenden Konstruktionsprinzipien richten, um in ihnen einen Schlüssel zu finden für die Rätselhaftigkeit des Gebildes. (Bürger 1974 : 109)

Damit rückt die Konstruktion des Werkes in den Vordergrund der Betrachtung, ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation treten zurück zugunsten einer produktionsästhetischen Analyse und Interpretation.²³⁹

Bürgers Beschreibung des nicht-organischen Kunstwerkes deckt sich in großen Teilen mit dem, was ich über die *joiner photographs* herausgearbeitet habe, und auch mit den Rezeptionserwartungen, die Hockney in Hinblick auf sie formuliert. Wie in der Darstellung Bürgers sind bei Hockney die Einzelaufnahmen der Realität entnommen, sie haben einen relativen Grad an Selbständigkeit und sollen Wirklichkeit nur in dem Maße abbilden, in dem sie in ihrer Zusammenstellung einen Sinn erzeugen, der von den Rezipienten geschaut werden muss. Auch wenn die Fotokopplungen nicht mit den avantgardistischen Werken gleichzusetzen sind, auf die Bürger sich bezieht, lassen sich gedankliche Anschlüsse herstellen. Ähnlich wie den Avantgardekünstlern geht es Hockney um ein Kalkül der Mittel, während das Ergebnis weitgehend unvorhersehbar bleibt (vgl. Bürger 1974 : 91).²⁴⁰ Bürger nennt dies die »Produktion von Zufall durch Anwendung eines Konstruktionsprinzips«

238 »Der Klassiker stellt sein Werk her in der Absicht, ein lebendiges Bild der Totalität zu geben; diese Intention verfolgt er auch dann, wenn er den dargestellten Wirklichkeitsausschnitt auf die Wiedergabe einer flüchtigen Stimmung beschränkt. Der Avantgardist hingegen fügt Fragmente zusammen mit der Intention der Sinnsetzung (wobei der Sinn sowohl der Hinweis darauf sein kann, daß es keinen Sinn mehr gibt). Das Werk wird nicht mehr als ein organisches Ganzes geschaffen, sondern aus Fragmenten montiert.« (Bürger 1974 : 95)

239 Bürger zielt vor allem auf die Verschränkung von Werkherstellung und -rezeption. Er bezeichnet die Kategorie der Allegorie bei Benjamin als ›komplex‹, da Benjamin produktions- wie rezeptionsästhetische Aspekte in ihr zusammenbringe; er ziele einerseits auf Materialbehandlung und Werkkonstitution, andererseits auf die Deutung des Produktions- wie des Rezeptionsprozesses (vgl. Bürger 1974 : 94). Diese Komplexität, führt Bürger weiter aus, treffe ebenso auf Montagen zu (vgl. ebd. : 98, vgl. Kapitel 3.1.2 : 105f.).

240 Mehr noch als bei den *composite polaroids* trifft dies aufgrund ihrer Machart und der verwendeten Technik bei den *photographic collages* zu: Hockney gibt die Kontrolle über Bildausschnitte und -anschlüsse während der Produktion hier weitgehend auf (vgl. Kapitel 1.1 : 25, vgl. Kapitel 2.3 : 87).

(Bürger 1974 : 92).²⁴¹ Im Sinne Bürgers wären Hockneys *joiner photographs* demnach nicht-organische Kunstwerke, denn sie stellen ihr Konstruktionsprinzip in Form der weißen Raster oder erkennbarer Lücken zwischen den Bildern heraus.²⁴² Erst durch und in ihrer Zusammenstellung erhalten die Fotografien eine bestimmte Bedeutung – inwiefern die Einzelelemente jenseits der Zusammenschau eine Wirkung entfalten, ist je nach Einzelfotografie unterschiedlich zu bewerten, bilden einige Fotos doch Gegenstände, Hände oder Köpfe ab, während andere, die z. B. ein Stück Boden festhalten, einzeln betrachtet als abstraktes Farbfeld stehenbleiben würden. Die aus dem Montageprinzip resultierende Unabgeschlossenheit des Bildes²⁴³ ermöglicht eine Anschlussfähigkeit, die nicht so sehr inhaltlicher als vielmehr formaler Natur ist. Die Lücken und Zwischenräume öffnen den Bildraum und verweisen auf den es umgebenden Realraum ebenso wie auf das Potenzial, dass an dem Ort und in der Zeit, die eben nicht fotografisch erfasst sind, etwas ›Anderes‹ hätte gewesen sein können.²⁴⁴

Diese Beobachtung leitet über zu Ecos Begriff des ›offenen Kunstwerkes‹, der seit seiner Veröffentlichung für die Beziehung zwischen Künstler, Werk und Betrachter paradigmatisch geworden ist.

In den Aufsätzen, die unter diesem Titel 1962 auf italienisch und 1977 auf deutsch erschienen, untersuchte Eco, was er als die ›operativen Strukturen‹ der modernen Kunst bezeichnete. Unter Struktur verstand Eco das Relationssystem zwischen den unterschiedlichen Werkebenen – semantischen, syntaktischen, physischen, emotiven oder thematischen. Den Begriff der Struktur unterschied er dabei vom Begriff der Form: Jene sei die bereits aufgefasste Form und umfasse sowohl die strukturellen Beziehungen im Werk als auch die strukturierte Antwort des Betrachters darauf. Mit der Offenheit des offenen Kunstwerks war keineswegs ein subjekt- und erlebnisorientiertes ›anything goes‹, weder die Offenheit des Kunstbegriffs noch die Bedeutungsoffenheit des Werks gemeint. Stattdessen ging es Eco um eine Poetik zeitgenössischer Kunstwerke, die zeigen sollte, auf welche Weise Bedeutung hier anders erzeugt werde als in der traditionellen Kunst. (Lüthy 2006 : 58 f.)

241 Vgl. Kapitel 3.1.2.

242 Dies gilt für die *composite polaroids* sowie für einen Großteil der *photographic collages*. Bei letzteren lässt sich aufgrund der überlappenden Montage bei einigen Bildern diskutieren, inwiefern es Hockney vielmehr um die Vorstellung eines einheitlichen Seheindrucks gegangen sein könnte.

243 Hockney führt aus, dass es ihm bei den *joiners* primär um eine Seherfahrung gehe, für die nicht ausschlaggebend sei, ob die Bilder aus einer Reihe mehr oder weniger zusammengesetzt seien (vgl. Kapitel 2.3 : 88, vgl. Hockney 1984 : 23).

244 Vgl. Kapitel 3.3 : 127 f. und Kapitel 5.4.2 : 224 f., in denen es um Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit geht, auch im Sinne von *cadre* und *cache*.

Eco argumentiert, dass sich die Bedeutung eines zeitgenössischen Werkes durch dessen kommunikative Strukturen erkennen lasse.²⁴⁵ Dabei sei Offenheit nichts, was als Aspekt hinzugefügt werden könne – erst das Werk erzeuge Offenheit.

Sein Konzept von ›Offenheit‹ als Chiffre für die Beteiligung des Rezipienten an der Generierung des Kunstwerks nimmt bereits Einsichten der später durch Jauss und Iser in den Rang einer eigenständigen Literatur- und Kunsttheorie erhobenen Rezeptionsästhetik vorweg. ›Offenheit‹ wird als zentrale ästhetische Kategorie der modernen Kunst ausgewiesen. Moderne Kunstwerke transportieren keinen eindeutigen ›Sinn‹, der vom Rezipienten lediglich passiv aufgenommen wird, sondern gewinnen in jeder Interpretation eine je eigene ›Bedeutung‹. (Schalk 2002 : o. S.)²⁴⁶

Die Verlagerung einer Sinnzuschreibung von der in der Produktion intendierten Sinnsetzung zur Rezeption eines Werkes wird hier noch deutlicher als bei Bürger, die Rolle der Betrachter weiter hervorgehoben. Eco nutzt diese Rolle, um zwischen unterschiedlichen Offenheitsgraden zu differenzieren. So sind »Kunstwerke in Bewegung« (Eco 1973 : 42 und : 155) Arbeiten, bei denen bereits im Produktionsprozess die Rezipienten bzw. deren interpretierende Mitwirkung an der Vollendung des Werkes mitgedacht werden. Die damit erreichte Offenheit beschränkt sich nicht mehr auf einen bewusst durch den Künstler eingeräumten Interpretationsspielraum. Sie reicht bis in die physische Organisation des Werkes, deren Festlegung mindestens teilweise den Interpreten überlassen bleiben kann. Die so entstehende wechselseitige Kommunikation von Kunstwerk und Betrachter bestimmt das Werk als Relationsgefüge, das in einen gesellschaftlichen und ästhetischen Diskurs eintritt. Eco recurriert auf die Phänomenologien Husserls und Merleau-Pontys, die – nachlässig knapp zusammengefasst – besagen, dass die wahrgenommenen Gegenstände ihr Wahrgenommen-Werden nicht vollständig selbst bestimmen, sondern dass vielmehr die Wahrnehmung des Subjekts prägend für das Wahrgenommen-Werden der Dinge ist. Das offene Kunstwerk fordert die Rezipienten auf, Bedeutungen auszuwählen und neu zu kombinieren. Erst in der Rezeption vollendet sich das Werk des Künstlers.²⁴⁷

Hockney spricht in Hinblick auf die *joiner photographs* davon, dass die Darbietung der Fotografien den Rezipienten ermöglicht, den Produktionsprozess der Bilder nachzuvollziehen; er will die Betrachter seiner Werke in Bewegung versetzen, gedanklich wie real. In das so entstehende Gefüge ist der Mensch nicht nur mit seiner visuellen Wahrnehmung, sondern in seiner gesamten Leiblichkeit ein-

245 Zu kommunikativen und appellativen Strukturen von Bildern vgl. Kapitel 4.2.1.

246 Siehe hierzu auch Kapitel 3.2.2.

247 »Es entsteht ein Ensemble von Austauschverhältnissen, das nicht auf die Erkenntnisse der Gestaltpsychologie reduziert werden kann.« (Reck 1999 : 3)

gebunden (vgl. Kapitel 4.2.4). Die Frage bleibt, ob Hockney lediglich auf Nachvollzug abstellt, oder ob er wirklich will, dass Kunstwerk und Betrachter in einen Dialog treten, bei dem er, der Künstler, zwar Impulsgeber ist, ansonsten aber außen vor bleibt. Seine Aussagen bleiben widersprüchlich, insofern er einerseits die Betrachter als maßgeblich für Wahrnehmung und Wirkung der Bilder betont, andererseits aber immer wieder deutlich macht, dass erst seine Vorgaben als Bildproduzent die Voraussetzungen für diese Art der Betrachtung schaffen und somit nahelegt, dass die Betrachter lediglich die von ihm intendierte Wahrnehmung nachvollziehen sollen. – Es kann aber nicht darum gehen, die künstlerischen Intentionen zu dekodieren, die für unsere Diskussion der Rezeption der *joiner photographs* sekundär bleiben müssen. Unabhängig davon, wie sehr die Betrachter in die (Re-)Konstruktion der Bilder einbezogen sind, macht ihre Bildform deutlich, dass hier Rezeption als Teil des Werkes angelegt ist.

3.3 Fotografie als Fragment von Wirklichkeit

Gerade indem diese Bildcollagen genauso viel verbergen wie sie zugleich zeigen, entfremden sie das photographische Bild nachdrücklich von der Idee einer mimetischen Reproduktion von Wirklichkeit. Und jene Idee des prägnanten Augenblicks, wie sie in der klassischen photographischen Ästhetik formuliert worden ist, wird in Hockneys kubistischen Tableaus in eine nicht mehr auszählbare Vielzahl von Perspektiven multipliziert. Sichtbarkeit im Bild wird auf diese Weise als ein Konstrukt kenntlich, das stets an latente Unsichtbarkeit grenzt. Wahrnehmung lässt sich daher nicht anders als ein Prozess fortgesetzter Neuorientierung im erkennbar unebenen Bildgelände auffassen. (Siegel 2009 : 93)

Jede Fotografie zeigt nur ein Fragment, einen Ausschnitt der Realität.²⁴⁸ Das Bild wird bestimmt durch seine Ränder, die uns einerseits bewusst machen, dass der *cadre*, das Bildfeld, seines Umfeldes beraubt ist, und uns andererseits in ihm festhalten, in es hineinziehen und das Außen als ›Anderes‹ deklarieren, dessen Relevanz für den Bildinhalt einen ungeklärten Status hat. Betrachten wir eine Fotografie, sehen wir ein Bild, das sich als ›Ganzes‹ gibt, als Bild vollständig ist, obwohl es aus einem ausschnittshaften Rechteck besteht (vgl. Kapitel 3.2 : 112).²⁴⁹ Das Foto ist ein hybrides Objekt, denn es ist immer Fragment, ein Ausschnitt, der zum

248 »Ausgangspunkt jeder photographischen Ästhetik, so schrieb Rosalind Krauss, ist ›die Anerkennung des Ausschnitts, des Abschneidens, die Tatsache, daß Photographie, wenn sie Welt verdoppelt, dies nur stückweise tut.« [Krauss, »Stieglitz' Äquivalente, in: dies., Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998 : 131].« (Siegel 2009 : 105)

249 Jedes (materielle) Bild hat Grenzen und zeigt daher nur einen definierten Ausschnitt, jedes Bild aber zeigt sich ganz. Wie wir ein Bild wahrnehmen, ob es uns als Ausschnitt entgegentritt oder ob

Zeitpunkt der Aufnahme im rechteckigen Bildfeld des Objektivs Anwesendes zeigt, und gleichzeitig immer ganz, ein ganzes Bildvehikel. Das, was wir im einzelnen Foto sehen, ist räumlich wie zeitlich stark eingeschränkt, wie auch Hockney weiß. Genau diese Einschränkungen versucht er mit den *joiner photographs* zu umgehen. Die Funktion der Ränder der Fotografie als Rahmen der Komposition tritt – obwohl bei den Polaroidbildern optisch dominant – in den Hintergrund, da die Einzelbilder kompositorisch im Ganzen aufgehen. Dennoch bleibt das Ausschnitthafte des Einzelbildes signifikant für diese Bildform.

Die Zusammenstellung der *joiners* lenkt unsere Aufmerksamkeit zumindest partiell auch auf die Bildränder. Hockney bereitet seine Arbeiten so auf – indem er sichtbare Rahmen oder Lücken zwischen den Einzelfotos, aber auch, indem er ihre Ränder überlappen lässt –, dass ihre Technik, die Fotografie, und ihr Bildsein (dass sie ein rechteckiger Ausschnitt der Wirklichkeit und flach sind) deutlich werden. Die Präsentation wird Teil der Repräsentation. Hockney weist wiederholt darauf hin, dass die Darstellung die Wahrnehmung mitbestimmt (vgl. Kapitel 1.2 : 34 f., vgl. Kapitel 1.3 : 42 f.). Was Bilder wie zu sehen geben, hängt ab von Entscheidungen ihres Urhebers. Uns sollte bewusst sein, dass das, was wir in Bildern sehen, immer ausgewählt, gestaltet, inszeniert ist. Hockney verschweigt nicht, dass es sich um *seinen* Seheindruck handelt, den er wiedergeben will: »*There are a hundred separate looks across time from which I synthesize my living impression of you.*« (Hockney, in: Weschler 1984 : 62, Herv. jw) Aber auch, wenn der Künstler Vorgaben macht und das Bild herstellt, muss es doch von den Rezipienten geschaut und vollendet werden.

Wir sehen, was wir wissen, vor dem Sehen liegt die Vorstellung von den abgebildeten Dingen: »[...] es ist der Betrachter, der das Bild darstellt, seine Gefühle und seine Ideen stellen das Bild dar.« [»René Magritte met l'image au point« (1958), in: René Magritte, Sämtliche Schriften, hrsg. von André Plavier, München 1981 : 382] (Stal 2012 : 171)

Die Welt bietet sich dar in einer potenziell unendlichen Anzahl an Ausschnitten von Wirklichkeit. Durch die Kombination von Teilansichten mit einem jeweils zeitlich und räumlich nicht allzu großen Versatz, wie sie in den *joiners* gegeben ist, wird das Bild von Welt, das gezeigt wird und erfahren werden kann, erweitert (vgl. Kapitel 3.4.1).

FOTOGRAFIE IM PLURAL

Steffen Siegel sieht das »Jenseits« des Bildes als wesentlich (vgl. Kapitel 3.4.1 : 133), ebenso wie die Tatsache, dass der Verweis darauf im Bild angelegt ist. Bildin-

wir es als etwas begreifen, das seine Wirklichkeit vollständig zeigt, hängt vom Motiv ebenso ab wie von der formalen Aufbereitung.

halt und äußerer Einflussbereich lassen sich nicht strikt voneinander scheiden, sondern beeinflussen sich wechselseitig:

Das von [Bazin] gegenüber dem ›cadre‹ ins Spiel gebrachte und mit dem Begriff ›cache‹ bezeichnete Modell vorläufiger Rahmung macht es möglich, das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit nicht auf eine Konstellation von endgültig disjunkten Größen einschränken zu müssen. (Siegel 2009 : 106)²⁵⁰

Bezogen auf das filmische Bild, das Bazin mit dem *cache* anspricht, bedeutet dies eine Reihe von möglichen Anschlüssen, die den Bildraum ausweiten. Diese Idee lässt sich auf die Fotografie übertragen. Was im *Off* ist, kann beim Film in den Bildraum geholt werden, was zu sehen ist, aus ihm herauswandern (vgl. Kapitel 5.4.2 : 223 ff.). Beim fotografischen Bild hingegen bleibt das Außen jenseits des (Einzel-)Bildes. Es ist nur als Potenzialität vorhanden – und als ebensolche nutzbar.²⁵¹ Hockney lässt mit seinen *joiner photographs* diese potenzielle Erweiterung des Bildes einerseits zu einer realen werden, andererseits verweist er auf die Möglichkeit, den Bildraum über den von ihm gewählten Ausschnitt hinaus unendlich auszuweiten. Er nutzt ein Konglomerat von Fotos, um das im Einzelbild enthaltene Potenzial in der Anordnung der Bilder zu vervielfachen. »Fragen nach einer Ästhetik des potenziellen photographischen Bildes führen notwendigerweise zu einer Betrachtung des Bildes im Plural. Denn an den Rändern jedes einzelnen Bildes, wie scharf oder unscharf seine Grenzen auch gezogen sind, lauern stets neue Bilder.« (Siegel 2009 : 108) Dass diese ›neuen Bilder‹, die Bildraum, Blickfeld und Inhalte ausweiten, konkret vorhanden sein können, ist nicht neu. Ganz/Thürlemann untersuchen in *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart* (2010) Bildformen jenseits sukzessiver oder linearer Darstellungen von Bewegungsphasen. Als zentrale Metapher sehen sie den Schnitt, jene Geste, die etwas teilt, was einst zusammengehörte, und die nur in Erscheinung treten kann, wenn es nach ihrem Vollzug mehr als einen Teil von etwas gibt.

Denn jedes Verfahren der Erzeugung pluraler Bild-Anordnungen weist der Bildgrenze einen neuen Status zu. Die Grenze um die Bilder erster Ordnung ist nicht mehr der Schnitt zwischen Bild und Nicht-Bild, sondern *Zwischenraum*, der Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Bildern hervortreten

250 *Cadre*, von frz. *cadrage*, lässt sich mit ›filmischer Bildeinstellung‹ übersetzen und umfasst Einstellung, Blickwinkel und Bildinhalt innerhalb des die Komposition bestimmenden Bildrahmens. *Cache* bezeichnet den Raum außerhalb des Bildrahmens, der durch eine Bewegung (der Kamera) Teil des Bildes werden kann (vgl. Bazin 2004 : 224–230, vgl. Schüwer 2008 : 186).

251 »Das ästhetische Kapital, das alle drei Künstler [David Hockney, Jan Wenzel, Peter Hendricks; jw] in jeweils sehr eigener Weise aus der Komposition einzelner Bilder zu einem größeren Ganzen schlagen, ist ohne die Optionen potenzieller photographischer Bildlichkeit undenkbar.« (Siegel 2009 : 107)

lässt. Die Zäsur des Zwischenraums bringt Differenzen des Paradigmas und des Syntagmas zum Vorschein. Sie ist aber auch [...] die Einlassstelle, durch welche der Realraum ins Bildgefüge eindringt. (Ganz/Thürlemann 2010 : 17 f., Herv. i. O.)

Der Zwischenraum zwischen den Bildern nimmt, ebenso wie ein Rahmen, eine Scharnierfunktion ein. Die die Bildteile trennenden Schnitte können (müssen aber nicht) als Instrumente der Analyse verstanden werden. Mit den scharfen geraden Kanten ihrer Einzelbilder zitiert die bei den *joiners* verwendete fotografische Form den Schnitt als etwas, das Elemente voneinander trennt, dabei aber auch potenzielle Anschlussstellen schafft.

Die *joiner photographs* sind ein mögliches Ergebnis einer Aushandlung zwischen dem Künstler, dem zur Verfügung stehenden Material und dem sich konstruierenden Bildzusammenhang. Dadurch, wie diese Bilder gemacht sind, sowie durch den Umstand, dass ihre Zusammenstellung stets sichtbar bleibt, könnten sie potenziell auch andere Formen annehmen. Wie bei einem Verschiebespiel offenbart sich die Möglichkeit, in ihren Produktionsprozess eingreifen oder diesen fortführen zu können. Durch diesen Prozess, der performativ genannt werden kann, steht das Bild nie als geschlossene Einheit vor Augen – weder dem Künstler während der Herstellung, noch den Betrachtern während der Rezeption. Hockneys *joiners* schweben zwischen Augenblicksaufnahmen und sich im Prozess vergegenwärtigender Narrationen²⁵². Sie sind gleichermaßen auratisch und müssen ›gelesen‹ werden. »Die Lesbarkeit des Bildes meint nicht eine Erklärung und ist nicht zu verwechseln mit dem Primat der Sprache vor dem Bild, sondern sie geht aus dem Bild hervor. Das Bild wird in seiner konstellativen Erscheinung zu einer Übersetzung ohne Original.« (Bippus 2003 : 148) In der Verräumlichung, der Darstellung als Konstellation, wird die Potenz des fragmentierten kombinierten Bildes gleichzeitig mit seinem Inhalt präsentiert.

ANTEILE DES BETRACHTERS

Die menschliche Wahrnehmung ist umfassend, insofern sich in ihr die Empfindungen der Sinne vermischen und gegenseitig beeinflussen. Bildwahrnehmung scheint zunächst auf das Visuelle reduziert – der Blick durch die Kamera entspricht einem ›reinen‹ Sehen, einem entkörperlichten Auge (vgl. Kapitel 4.2.3 : 169).²⁵³ Wir müssen aber bedenken, dass ein ›fotografisches Sehen‹ der apparativen Aufnahme fotografischer Bilder und nicht deren Wahrnehmung entspricht. In der Rezeption von Fotografien fallen entkörperlichtes Sehen, die in der Fotografie still-

252 Zum Narrationsbegriff vgl. Kapitel 6.

253 Dass dies nur scheinbar so ist, zeige ich in Kapitel 4.2.4.

gestellte Vergangenheit des Moments der Aufnahme, und visuelle Wahrnehmung, die Aktualisierung des zu Sehenden in der Rezeption der Betrachter, in eins.

Im Akt der Rezeption kreuzen sich zwei Zeitebenen, was im engeren Sinn der Animation gleichkommt: Dem Moment der Nachträglichkeit des ›Es ist so gewesen‹ korrespondiert ein ›Hier und Jetzt‹, das erst im Moment der Bildbetrachtung seine Konstituierung erfährt. (Sykora 1999 : 66)

Dadurch ist Fotografie nicht nur Ausschnitt einer größeren Wirklichkeit, sondern verhält sich auch zeitlich indifferent in ihr. Die Rolle des Autors kann ebenfalls mehrdeutig belegt sein. Barthes, sagt Sykora, habe erkannt, dass die Fotografie »in der Rezeption zur aktualisierten ›Emanation‹ des Gegenstandes im Bild« (ebd.) werde. Entsprechend sieht sie den Betrachter als »zweiten Schöpfer des Fotografischen«, der sich eine »Souveränität [...] rekonstruieren« kann, »die das Fotografische ihm strukturell verweigert« (ebd. : 72). Sie nennt Fotografie ein Medium, das »indexikalische Wirklichkeitsreferenz und Erfindung miteinander verschmilzt« (ebd. : 9). Friedrich Tietjen führt diese Idee weiter aus, wenn er in seinem Aufsatz »Kontrollverlust und Sommersprossen. Zum Verhältnis von Produktion und Postproduktion in der Fotografie« fragt: »Wann ist Postproduktion?« und wann »ist Fotografie?«

Die Probleme und Widersprüche, die mit diesen Fragen einhergehen, verweisen darauf, dass der Zusammenhang von fotografischer Produktion und Postproduktion nicht unbedingt über die Zeitlichkeit der technischen Prozesse zu bestimmen ist, und sie stellen zudem die Aufnahme als den privilegierten Moment der Fotografie zur Disposition. Sinnvoller ist es, nach den Bedingungen von Produktion und Postproduktion und ihrer Beziehung zur Wirklichkeitsabbildung zu fragen. (Tietjen, in: Liptay 2023 : o. S.)

Das fotografische Bild zeigt Wirklichkeit anders als das Auge sie wahrnimmt, es zeigt ›seine‹ Wirklichkeit. Das kann unterschiedlichen Ursachen haben, wie Manipulationen während der Aufnahme, fototechnische oder chemische Voraussetzungen, Manipulationen am Negativ oder am fertigen Bild, beispielsweise Retuschen und Kolorierungen. Doch nicht nur produktionsseitige Eingriffe wirken auf eine Fotografie ein. Tietjen weitet den üblichen Begriff der Postproduktion aus und findet für das Konglomerat aus möglichen Eingriffen den Begriff ›Paraproduktion‹.

Und es geht darum, dass das Bild etwas zeigt, das gesehen werden soll. Denn der entscheidende Moment eines fotografischen Bildes ist nicht nur der der Aufnahme; es ist vor allem der Moment der Betrachtung [...] Dieser Moment der Betrachtung ist sowohl in seinem Zeitpunkt wie in seiner zeitlichen Ausdehnung kontingenter als der der Aufnahme. [...] Damit aber werden Fotografien nicht nur zu ins Bild gefassten vergangenen Wirklichkei-

ten, die mit einem zeitlichen Abstand zum gezeigten Sachverhalt betrachtet werden. Sie wirken vielmehr in die Gegenwart ihrer Betrachtung hinein. Das bedeutet auch, dass die Paraproduktion nicht mit den in zeitlicher Nähe zur Aufnahme vorgenommenen Eingriffen endet. Sie wird vielmehr jedes Mal aufs neue begonnen und fortgesetzt, wenn ein Bild rekontextualisiert wird – die Betrachtung selbst wird aus dieser Perspektive zu einer Bearbeitung des Bildes. (ebd.)

Wenn wir Fotografie als Fragment begreifen, bleibt immer auch zu fragen: Fragment welcher Wirklichkeit bzw. wessen Wirklichkeit? Indem Tietjen die Idee der Produktion über die mechanischen und chemischen Vorgänge der Aufnahme, Entwicklung und Bildausgabe hinaus auf die Betrachtung ausweitet, macht er deutlich, dass die der Fotografie zugeschriebene Indexikalität nur in Teilen vorhanden sein kann und eine beständige Verschiebung und Interpretation erfährt. Was Tietjen für die Fotografie allgemein herausarbeitet, gilt für jedes Einzelbild der *joiner photographs* und potenziert sich in der Zusammenstellung.

3.4 Das Ganze und die Teile. Ein Bild aus Bildern

Denn wenn in Hockneys photographischen Arbeiten der Akt des Sehens konsequent auf die Probe gestellt werden soll, so ist das wesentliche Mittel dieser Experimente eine sich bereits auf der Bildoberfläche überdeutlich abzeichnende Ästhetik der Fragmentierung. Der Riss zwischen Bild und Wirklichkeit wird bei Hockney in das Bild selbst hineinverlegt. (Siegel 2009 : 91)

Hockney betont die prinzipielle Unabgeschlossenheit der *joiner photographs* (vgl. Kapitel 2.3 : 88), bezeichnet sie an anderer Stelle aber als abgeschlossen, als fertig, wenn er sein Bild **Unfinished Painting in Finished Photograph(s), April 2nd, 1982** betitelt (vgl. Mißelbeck 1998 : 212 [Abb.]). Wobei dieser Titel auch anhand des in Klammern gesetzten »(s)« den zweideutigen Status des *joiner* erkennbar hervorhebt: Hockney siedelt seine Kompositfotografien zwischen Einzelbild und multiplem Bild an, jeder *joiner* ist zugleich ein Bild und viele Bilder.

Enrique Crespo unternimmt in seiner Dissertation den Versuch, Hockneys *joiner photographs* umfassend in den Kontext dessen einzubetten, was er »multiple Fotografie« bzw. »fotografisches Multiple« nennt (Crespo 2012). Er fasst dabei den Begriff des Multiple extrem weit und sieht die Möglichkeit, (fotografische) Bilder zu reproduzieren, ebenso als einen Weg, Multiples zu erzeugen, wie denjenigen, Kompositbilder aus mehreren Fotografien oder Fotografiefragmenten zusammenzusetzen. Daher fallen für ihn auch Collage und Film unter den Begriff des »mul-

tiplen Bildes«. Crespo schlägt, beginnend bei sich wiederholenden Bildelementen der Frühgeschichte, einen sehr weiten Bogen, der über Bewegungs fotografien und Collagen des Dada bis hin zu den fotografischen Experimenten Jan Dibbets führt, und baut so eine Genealogie des fotografischen Multiples auf, in die er Hockney einzuordnen sucht. Auf diesem Weg stellt er Verbindungen zu den seriellen Verfahren der *Pop Art*, *Minimal Art* und Konzeptkunst her, wie Elke Bippus sie in ihrer 2003 erschienenen Dissertation *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism* beschreibt: Serielle Verfahren fügen die sich aus ihnen ergebenden Strukturen als bedeutungstragende und bedeutungsgebende Momente dem Werk hinzu. Durch ihre Relation ergeben sich bestimmte Muster oder Nicht-Muster, Strukturen und Zusammenhänge. (Bippus weist darauf hin, dass Gittermuster als streng serielle und geregelte geometrische Bildordnungen die Flächigkeit eines Bildes akzentuieren und als Emblem der modernen selbstreflexiven Kunst gelten können [vgl. Bippus 2003 : 40].) Serielle Arbeiten suggerieren – oder bieten – außerdem eine Idee des Performativen: Was seriell oder multipel ist, könnte in der Anordnung variieren und trägt allein dadurch bereits die Option der Veränderung in sich. Bilderserien und -zusammenschlüsse zeigen die Möglichkeit der Transformation eines Ortes, eines Gegenstandes oder eines Zustandes. Die der Fotografie zugeschriebene Indexikalität wird in der Serie oder Sequenz erweitert und durch Varianten oder multiple Abzüge hinterfragt. Serialität selbst kann zum Motiv und »als produktiver Prozess in Szene gesetzt« (Bippus 2003 : 46) werden.

Beide Aspekte der Ausweitung, die materielle Erweiterung des Bild(raum)es und die der inhaltlichen Bezüge, spielen bei den *joiners* eine Rolle. Indem Fotografien angefügt werden, wird der Raum des Bildes über den Bildraum des Einzelbildes hinaus ausgeweitet. Aus den Zusammenstellungen der Fotografien lassen sich (chronologische) Sequenzen ebenso wie Bewegungen und Bewegungsabläufe herauslesen bzw. erahnen, mögliche Handlungen werden angedeutet. Motive wie das des Grand Canyons oder der Gruppenporträts zeigen erst in der Serie das Potenzial der Untersuchung von Bewegungen und Montagen (vgl. Kapitel 2.2.2).

Eine Beteiligung der Rezipienten im Sinne eines definierten körperlichen Handelns vor dem Bild und mit dem Bild, wie sie bei einigen Werken der Konzeptkunst gefordert ist, ist bei Hockney nicht vorgesehen. Es sollen keine Bildteile gewechselt oder vertauscht werden. Dennoch kann der Akt der Bildbetrachtung nicht passiv bleiben (wie kein Akt der Wahrnehmung), sondern erfordert ein Sich-Einlassen und einen schauenden Nachvollzug. Bewegungen im Bild können erfahren und aus der Bewegung heraus wahrgenommen werden und möglicherweise Betrachter dazu auffordern, die Bewegungen nachvollziehen, die der Fotograf während der Aufnahme gemacht hat. Was Bippus zum seriellen Kunstwerk schreibt, lässt sich auf die *joiners* übertragen:

Dies bedeutet nicht, dass die Betrachter/Leser zu Künstlern/Autoren werden. Sie sind es jedoch, die in ihrer Lektüre in einem Rekurs auf norma-

tive Darstellungsmuster bestehende Bilder bestätigen oder kritisieren. Die seriellen Arbeiten haben Bedingungen dafür geschaffen, die Passivität des Betrachters aufzubrechen, da sie durch die serielle Fertigung das biografische Rezeptionsmodell durchgestrichen haben und in der Überführung der Form in eine serielle Struktur das Kunstwerk öffneten und den Betrachter als relationalen Faktor integrierten. (Bippus 2003 : 198)

Diesem Bezug zum Betrachter sowie dessen Einbeziehung in das Kunstwerk habe ich mich in den vorangegangenen Kapiteln aus unterschiedlichen Richtungen genähert, in der Auseinandersetzung mit Leerstellen im Bild (Kapitel 3.2.2) sowie über Bürgers nicht-organisches und Ecos offenes Kunstwerk (Kapitel 3.2.3).²⁵⁴ Es ist deutlich geworden, dass die *joiners* eine Bildform darstellen, bei der Betrachter auf besondere Weise und besonders eindringlich gefordert werden. Ihr Status zwischen Bild und Bildern macht sie außergewöhnlich und betont das Verhältnis ihrer Teile zueinander und zum Ganzen.

3.4.1 Den fotografischen Raum erweitern

Das äußere Maß, das als Rahmen an die Photographie gelegt wird, ist gerade deshalb konstitutiv für jedes Interesse nach einer Ästhetik des photographischen Bildes, weil sich hier, anhand einer Vielfalt verschiedener Rahmenfunktionen, das Verhältnis von Teil und Ganzem organisiert. In Frage stehen damit zum einen die Optionen einer Transgression des photographischen Bildes, das heißt seiner Öffnung auf das, ›was jenseits liegt‹. Eine solche Frage zieht zum anderen aber nach sich, die ›unendliche Mannigfaltigkeit‹, auf die die Transgression des photographischen Bildes zielt, in den Blick nehmen zu müssen. Die Idee von ›Bezugnahme‹ lässt sich auf diese Weise nicht allein als eine Frage des im Bild Sichtbaren diskutieren, sondern auch als eine Frage nach dem potenziellen photographischen Bild, das sich allein anhand ästhetischer Techniken der Produktion visueller Latenz abzeichnet. (Siegel 2009 : 108)

Was Gottfried Boehm ›ikonische Differenz‹ nennt, die Wechselwirkung zwischen Faktum und Aktum (vgl. Boehm 2011 : 173 f.), wird in den *joiner photographs* insofern erweitert, als dass die von Boehm als Voraussetzung benannte Grundfläche des Bildes nicht mehr nur ein Bildvehikel²⁵⁵ umfasst, sondern unscharf wird.

254 In Kapitel 4.2.1 gehe ich auf den Apellcharakter der Perspektive ein und untersuche darüber auch die Betrachteransprache der Bilder.

255 Wobei Boehm die Unterscheidung von Bildvehikel und -inhalt verwirft, vgl. ebd. : 175.

Wir verstehen die ikonische Differenz als Ereignis im Sinne einer Oszillation, bzw. einer Logik des Kontrastes. Bildwerke eröffnen ihren Bedeutungsraum, indem sie dem Auge ein komplexes Hin- (sic) und Her ermöglichen, es ihm gestatten, zwischen simultanem Ausgriff und sukzedierender Bewegung einzuschwingen. (ebd. : 175)

Diese Bewegung der Aufmerksamkeit, die auf das Ganze, aber auch auf einzelne Stellen im Bild fokussiert, oszilliert in Hockneys Fotokopplungen nicht nur innerhalb des Bildrahmens, sondern rutscht immer wieder über diesen hinaus. Je nachdem, welche Form der Rahmungen ein *joiner* erfährt, werden Blickbewegungen in fließender oder stärker skandierender Bewegung hervorgerufen, der Überblick löst sich in Blicksegmenten auf und diese fallen in jenem zusammen.

Michael Polanyi unterscheidet in seinem Text »Was ist ein Bild« zwischen begleitender und fokussierender Wahrnehmung, die entweder das Ganze oder seine Teile in den Vordergrund der Rezeption treten lassen (vgl. Kapitel 4.1.3 : 149).

Die Gestaltpsychologie hat längst festgestellt, daß durch den Blick auf die Teile eines Ganzen die Erscheinung dieses Ganzen zerstört werden kann. [...] die Teile einzeln zu sehen, heißt sie fokussiert zu sehen, während zu sehen, wie sie zusammen ein Ganzes bilden, ein Sehen mit begleitender Wahrnehmung bedeutet. (Polanyi 1994 : 152 f.)

Polanyi fährt fort, dass beide Modi des Sehens zugleich stattfinden. Eine derartige Wechselwirkung zwischen Teilen und Ganzem, zwischen dem Blick auf das gesamte Bild und dem Blick auf die einzelne Fotografie, findet sich in expliziter Form bei den *joiner photographs*, sowohl bei den *composite polaroids*, bei denen durch das Raster²⁵⁶, das sich aus den Einzelbildern ergibt, immer wieder auf diese verwiesen wird, als auch bei den *photographic collages*, bei denen Überlappungen wie offensichtliche Lücken auf die Fläche des Trägermaterials verweisen und so sichtbar werden lassen, dass es sich um ein zusammengesetztes Bild handelt, das wir als »Ganzes« gar nicht zu sehen bekommen. Weiter wird durch Schnittstellen und Randphänomene deutlich, dass sich bei den Fotokopplungen die Wahrnehmung des Motivs, des Bildobjektes, vielleicht noch weniger als beim herkömmlichen Tafelbild von der Wahrnehmung des Bildvehikels, des Mediums Bild in seinem Kontext, trennen lässt. Diese Oszillation zwischen dem Bild als Objekt und dem Abgebildeten als Motiv und damit auch eine Oszillation zwischen Form und Inhalt tritt bei den *joiner photographs* deutlich zutage, weil ihre Form es uns schwer macht, uns auf ein Entweder-Oder zu konzentrieren: Weder das Bildvehi-

256 Bei Hockneys Polaroidfotografien weist die regelmäßigen Unterbrechungen darauf hin, dass es sich um mechanisch erstellte Leerstellen handelt, die das Bild gleichsam »tackten« und die Einzel-elemente homogenisieren.

kel noch das Motiv allein bestimmt unsere Wahrnehmung. Damit wird die Frage, wie wir diese Bilder wahrnehmen, zum bewussten Teil ihrer Wahrnehmung.

Den fotografischen Raum einer Einzelaufnahme erweitert Hockney bei seinen Fotokopplungen also in mehrere Richtungen und auf unterschiedliche Weisen. Es fängt damit an, dass das Bild nicht auf eine Fotografie und auch nicht auf eine Aufnahme aus einer Perspektive begrenzt bleibt. Durch Leerstellen wird auf die Unterscheidung von Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten innerhalb eines Bildes verwiesen, während gleichzeitig im Wechselspiel der zusammengestellten Ausschnitte das Nichtdargestellte die Wahrnehmung mitbestimmt. Die Bilderfahrung ist bestimmt von der Gleichzeitigkeit der Begrenzungen im Bild, der Begrenzungen der Bilder und der Geste ihrer Überschreitung. Die vielfachen Ränder der *joiner photographs* bieten unzählige Anschlussmöglichkeiten, virtuelle wie reale. Das fotografische Bild weitet sich in den Realraum und verschränkt sich mit ihm, während das Motiv aus dem Bild herausquillt und es überlaufen lässt. Produktions- und Rezeptionsprozesse können nicht mehr getrennt voneinander behandelt werden, da die Machart der Bilder offensichtlich ist und einen Teil unserer Aufmerksamkeit einfordert. Damit werden wir als Betrachter uns unserer aktiven Rolle bei der Bildwahrnehmung bewusst.

Während die Begriffe ›Kombinatorik‹ und ›Kombination‹ (vgl. Kapitel 3.1) suggerieren, dass gegebene Elemente zu einem größeren Ganzen zusammengefügt werden, behauptet Steffen Siegel, dass Hockney mit den Fotokopplungen den entgegengesetzten Weg eingeschlagen und ein übergreifendes Motiv in einzelne Bilder aufgespalten hätte: »Nicht mehr die Zusammenfügung vieler einzelner Bilder zu einem übergreifenden Bild, sondern vielmehr die Zergliederung eines solchen umfassenden Bildes in viele einzelne Bilder scheint die leitende Idee zu sein.« (Siegel 2009 : 92) Joyce Neimanas, die zur gleichen Zeit wie Hockney mit Polaroidzusammenstellungen gearbeitet hat, bestätigt dies: »*Hockney and I were working at the same time but I built my images by not abstracting a preexisting space but rather by building it to look like the space really existed.*« (Mail vom 10.10.2019)²⁵⁷

Vergleichen wir die *joiners* mit den unzähligen, ähnlich aufgebauten Fotokopplungen,²⁵⁸ die sich im Internet finden und mittlerweile meist mit Bildbe-

257 Neimanas sammelt das Material für ihre *polaroid collages* nicht nur aus verschiedenen Blickwinkeln, sondern auch aus verschiedenen Szenen, manchmal über einen Zeitraum von Tagen (vgl. Modrak, Rebekah, »Seeing, Perceiving, and Mediating Vision«, in: Rebekah Modrak with Bill Anthes, *Reframing Photography. Theory and Practice*, London/New York 2011 : 3–45, hier : 8), und näht es wie eine Patchworkdecke zusammen, um den Eindruck einer umfassenden Situation zu vermitteln. Im Vergleich dazu lässt sich sagen, Hockney dekonstruiere einen existierenden Raum – dabei geht es ihm aber ebenso wie Neimanas um Rekonstruktion, nur liegt sein Augenmerk auf der Rekonstruktion (s)eines Wahrnehmungseindrucks (vgl. Wenzl 2019).

258 Vgl. Internetbildersuche nach »Panografie« bzw. »*panography*«. Angeblich hat die deutsche Fotografin Maren Fischinger den Begriff geprägt; vgl. <https://www.mareenfischinger.com/panography> [11.05.2020] und <https://www.youtube.com/watch?v=zPxjUNG20dQ> [20.5.2020]. In der deutschen

arbeitsprogrammen erstellt werden, wird deutlich, dass Zergliederung wie Zusammenfügung untrennbar miteinander verbunden sind, in den jeweiligen Bildformen aber unterschiedlich prominent auf den Wahrnehmungseindruck wirken. Diese »Panografien« genannten Fotokopplungen zielen meist auf einen ganzheitlichen, oft panoramatischen Eindruck: Ein statisches Motiv ist aus einer relativ unbewegten Position heraus aufgenommen, die Einzelbilder werden möglichst passgenau zusammengestellt. Es scheint, als würde die Intention der Bildurheber darin liegen, ein Puzzle zusammenzufügen und dabei lediglich das Sichtfeld über das Bildfeld der Kamera hinaus zu erweitern. Vielen Bilderzusammenstellungen scheint ein auf fotografische Einheit ausgerichtetes Bildverständnis innezuwohnen, während Hockney ein freieres Spiel mit den Fragmenten treibt. Die *joiners* wollen keine ganzen Körper simulieren, sie leugnen nicht, dass sie zusammengesetzt sind und bringen die Bewegungen während der Aufnahme in die Wahrnehmung zurück. Durch die Bewegungen des Motivs und/oder des Fotografen ist kein ganzheitliches Bild mit einheitlicher Perspektive mehr vorhanden und war es auch nicht während der Aufnahmezeit. Diese Bilder sind nicht auf eine einheitliche Wahrnehmung eines fragmentierten Ganzen hin ausgerichtet, dennoch haben sie durchaus eine Konsistenz beziehungsweise erreichen diese in der Rezeption. Das Spiel der Fragmente und mit den Fragmenten zeigt das System ›Bild‹ als etwas Aufgebrochenes, dessen Synthese nur partiell stattfindet. Es wird nicht ›ganz‹; nur, indem wir es erfahren, können wir es in seiner Diversität als Ganzes ahnen.²⁵⁹ Bild wird hier als aufgebrochenes System gezeigt, dessen Synthese nicht auf der Leinwand oder dem Papier, sondern in der Wahrnehmung stattfindet.

Hockneys Fotokopplungen sollen weder ein optisches Ganzes ergeben – sie sollen im Rezipienten lediglich eine ganzheitliche Wahrnehmung hervorrufen, die umfassender ist, räumlich wie zeitlich, als es ein einheitliches Bild vermag –, noch sind sie aus einem Ganzen hervorgegangen²⁶⁰ – außer möglicherweise aus der ganzheitlichen Wahrnehmung des Künstlers, welche die Bewegungen seines Leibes in den Prozess des Fotografierens einbezieht. Die *joiners* haben, anders als nachträglich fragmentierte Motive, nie als Ganzes existiert. Hier wird kein Bild

Wikipedia werden die *joiners* »eine Vorstufe von Panografien« genannt, vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Panografie>, und auch in der englischen wird auf Hockney als »an early and important contributor to this technique« verwiesen, vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Panoramic_photography#Joiners [beide 01.05.2020].

259 »Die Aufsplitterung der Darstellung in Fragmente, die durch das Raster [der Polaroidfotografien, jw] besonders hervorgehoben wird, soll den Rezipienten schließlich auch für den eigenen sequentiellen Wahrnehmungsprozeß sensibilisieren, in dessen Verlauf das Auge zunächst einzelne Momente aufnimmt und diese dann zu einem ganzheitlichen Bild zusammensetzt.« (Schuhmacher 2003 :105)

260 Zwar bilden der ›ganze‹ Grand Canyon oder die ›ganze Situation‹ des Scrabble-Spiels Grundlage und Motiv der Arbeiten, sie sind aber nie ungeteilt erfasst worden, sondern die multiplen Blicke durch die Kamera sind von vornherein für Produktion und Rezeption mitgedacht worden. Man könnte so weit gehen, zu fragen, ob wir überhaupt in der Lage sind, etwas ›ganz‹ wahrzunehmen ...

zerteilt und kein zerteiltes Bild wieder zusammengesetzt, sondern Teile treten als eigenständige Elemente in eine Beziehung zueinander, die einer Logik, aber keiner Regelmäßigkeit²⁶¹ folgt. Mit der Fragmentierung eines Bildes, das nie als Ganzes existiert hat, geht eine Aufkündigung seiner Spiegelfunktion²⁶² einher, die in ihm eingeschriebenen Herrschaftsansprüche werden brüchig und die Machtverhältnisse zwischen Bildproduzent, Bildrezipient und Werk geraten in Bewegung. Die so entstehenden Störungen im Bild bzw. in der Bildwahrnehmung werden zu seinem eigentlichen Inhalt und überformen den Sinn des zu Sehenden. Die Mitteilung des Bildes ist nicht mehr allein im ›Was‹ des Motivs zu suchen, sondern ebenso im ›Wie‹ und ›Warum‹ seiner Darstellung. Ich möchte also Siegels Aussage (vgl. Siegel 2009 : 92) modifizieren und in Hinblick auf die *joiner photographs* formulieren: Weder die Zusammenfügung vieler einzelner Bilder zu einem übergreifenden Bild, noch die Zergliederung eines solchen umfassenden Bildes in viele einzelne Bilder scheint die einzig leitende Idee zu sein. Vielmehr sind Fragmentierung und Synthese Teile eines Bezugssystems, das nicht bildimmanent aufzulösen ist, sondern neben der Produktion auch die Rezeption als Teil des Bild-Werdens und Voraussetzung des Bild-Wahrnehmens versteht.

261 Ausgenommen der formale Regelmäßigkeit der Montage bei den *composite polaroids*.

262 Wir versuchen Bilder zu verstehen, indem wir etwas Bekanntes in ihnen zu erkennen trachten, nicht zuletzt uns selbst. »Ein wesentlicher Zug fragmentarischer Bilder [...] ist, daß sie den Spiegelbezug verweigern und Identifikationswünsche zumindest stören, wenn nicht ignorieren.« (Schade 1987 : 242)

4 Bilder und Betrachter in Bewegung

4.1 Im Bild. Bewegung und Perspektive

Somit umschließt der Begriff der Faktur im Werk angelegte Spannungen, einerseits diejenige zwischen Prozess und Werk, andererseits diejenige zwischen Materialität und Form. [...] bis zu dem Punkt, an dem Prozess und Werk, Materialität und Form im Kunstwerk beständig gegeneinander bestimmt werden müssen: als Aspekte ein und desselben Bildes, die zwar unterscheidbar, nicht aber voneinander zu trennen sind. (Lüthy 2006 : 149 f.)

Während oft die Materialität des Bildes in der Wahrnehmung ausgeblendet wird, da das ›Wie‹ der Darstellung in den Vordergrund rückt, entwickelt sich im 16. Jahrhundert eine Tendenz, die Eigenschaften der verwendeten Werkstoffe zu betonen (vgl. Büttner 2007 : 226 f.). Seitdem steht das eingesetzte Material wiederkehrend im Fokus nicht nur künstlerischer Aufmerksamkeit, sondern auch theoretischer Betrachtungen.²⁶³ Auch Hockney scheint es bei den *joiner photographs* darum zu gehen, die Aufmerksamkeit der Betrachter auf ihre Materialität und ihr ›Gemacht-Sein‹ zu lenken (vgl. Kapitel 3). Wie oft bei ihm ergibt sich daraus ein Widerspruch, in diesem Fall derjenige zwischen der offensichtlichen Zurschaustellung des Materials und seiner Aussage, er wolle mit den *joiners* Wirklichkeit so abbilden, wie das menschliche Sehen sie erfasse (vgl. Joyce 1999 : 24). Aber was bedeutet es überhaupt, etwas so abzubilden oder darzustellen, wie es von Menschen gesehen und erfahren wird? Das, was wir sehen und wie wir sehen, wird von Konventionen bestimmt, die sich fortlaufend verschieben, anpassen und verändern.²⁶⁴ Mit optischen und ästhetischen Theorien und Entwicklungen verändern sich auch Rezeptionsgewohnheiten und *vice versa*; technische Geräte, Aufnahme- und Wiedergabeverfahren beeinflussen unsere Wahrnehmung und unsere Wahrnehmungsfähigkeiten (vgl. Cray 1996 und 2002).²⁶⁵

263 »Der Begriff der Materialität ist nie ganz aus den Registern der Diskussionen über Kunst, Repräsentation oder Körperlichkeit herausgefallen – gleichwohl erlebt er spätestens seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts eine beachtliche Aufwertung.« (Finke/Halawa 2013 : 12)

264 »*The only problem with this formulation is that there is no neutral, univocal, ›visible world‹ there to match things against, no unmediated ›facts‹ about what or how we see. Gombrich himself has been the most eloquent exponent of the claim that there is no vision without purpose, that the innocent eye is blind. But if vision itself is a product of experience and acculturation—including the experience representations is not any sort of naked reality but a world already clothed in our systems of representation.*« (Mitchell 1986 : 38)

265 Das gilt nicht nur für das Sehen: Immersionsverfahren werden auf immer mehr Sinne ausgeweitet. Gibt es bei Videospiele schon Bild und Ton wahrzunehmen, wird mit der Wii (2006) über Bewegungssensoren bereits die gesamte Körperbewegung erfasst und beeinflusst das Spielergebnis. Seit einigen Jahre (2015) erlauben VR-Brillen und -Umgebungen neben visuellem und auditivem Erleben eine Interaktion mit dem Computer bzw. einer computergenerierten Simulation auf

Wie wir auf Bilder schauen, was wir in ihnen sehen und welche Wahrnehmungen sie in uns auslösen, hängt von dem, was zu sehen ist, ebenso ab wie von unseren individuellen Erfahrungen und Kenntnissen und nicht zuletzt von den gerade gültigen Konventionen. Bei der Interpretation eines Werkes beziehen sich die Modi der Darstellung und die jeweilige gesellschaftliche wie individuelle Weltansicht aufeinander. Ändert sich unsere Vorstellung von Welt, ändern sich auch deren Darstellungen, geänderte Darstellungsformen können eine geänderte Wahrnehmung nach sich ziehen. Entsprechend unterschiedlich fallen Wertungen über Darstellungsformen zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten aus (vgl. Blunk 2012 : 30 f.).²⁶⁶

Materialität und Wahrnehmung greifen ineinander und bringen Bewegung in die Betrachtung. Das statische Bild als Flächenphänomen zeigt vordergründig einen andauernden Zustand (vgl. Kapitel 5.1). Indem Boehm auf die Unveränderlichkeit des Untergrundes hinweist und zugleich die Wahrnehmung von Bildinhalten untersucht, trifft er eine Unterscheidung zwischen unbewegtem Malgrund, dem Bild oder Bildvehikel (vgl. Pichler/Ubl 2014, vgl. Kapitel 1.1 : 23, Fn. 23), das dem Abgebildeten Dauer verleiht, und bewegter Darstellung, den auf dem Grund sichtbaren Elementen und ihren Verweisen, der Bildlichkeit, die dem Medium die Möglichkeit eröffnen, Bewegung darzustellen und Abläufe in der Zeit zu veranschaulichen. »Die Materialität wird dann in der Regel der Seite des Bildträgers zugeschlagen. [...] Eine derartig einseitige Verkürzung ist jedoch aus verschiedenen Gründen problematisch.« (Finke/Halawa 2013 : 14) Und so spricht Michael Lüthy vom »Bild als Möbiusband zwischen Materialität und Immaterialität« (Lüthy 2006 : 149 f.) und entwirft damit ein gelungenes Bild für dieses Zusammenspiel. Das Verhältnis der Elemente zueinander bestimmt, ebenso wie ihr Verhältnis zur gesamten Bildfläche und der Kontext, in dem ein Bild zu sehen ist, wie Bildinhalte interpretiert werden (vgl. Boehm 1987 : 10). Wir erfahren sie als Verzeitlichungen eines simultanen visuellen Eindrucks. Planimetrische Komposition und szenische Choreografie, d. h. sowohl die Anordnung der Elemente auf der Fläche als auch die aus der Darstellung herauslesbaren Konstellationen, bilden in ihrem Mit- und Gegeneinander einzig im Bild ausdrückbare Bezüge und sind grundlegend für dessen Interpretation. Erst aus der Deutung ihres Zusammenspiels lassen sich Rückschlüsse für Sinnzuschreibungen ziehen.

Dem Zusammenwirken von statischem Bild und Darstellung und der Vermittlung von Bewegung, Raum und Zeit gilt mein Interesse in diesem Kapitel. Die *joiner photographs* fassen unterschiedliche räumliche und zeitliche Momente in

räumlicher Ebene. Diese Entwicklung zeigt, dass Wahrnehmungsumgebungen konstruiert und beeinflusst werden können und dass sich daher auch unser Umgang mit ihnen fortlaufend ändert.

266 Werke werden zu bestimmten Zeitpunkten erschaffen, in denen bestimmte Konventionen ihrer Produktion und Betrachtung in sie einfließen, und werden zu anderen, späteren Zeitpunkten anders betrachtet, immer auch abhängig vom Wissen der Betrachter um die ursprüngliche Produktions- wie Rezeptionssituation und -haltung.

einem Bild; Bewegungen, sowohl der Kamera als auch der Person(en) im Bild, werden in Figurenfragmenten und Raumstücken festgehalten und wiedergegeben. Die Montage sukzessiver Momente in Form arretierter Bewegungsausschnitte, die keinem zwingend chronologischen Ablauf folgen, geht einher mit einem Aufbrechen der monoperspektivischen Darstellung und einer Zerlegung des Bildganzen ebenso wie der in ihm abgebildeten Figuren. Aus Einzelteilen und Ganzem wird in ihren Wechselbeziehungen ein Bild, das über seine materiellen Grenzen hinausweist und den Eindruck eines räumlichen und zeitlichen Sehens und Erlebens entstehen lässt.

4.1.1 Bewegung festhalten – Bewegung darstellen

In der zweiten Jahrhunderthälfte [des 20. Jh., jw] wurde ein Re-Start bei der Analyse des Bewegungsphänomens vorgenommen, indem sich die künstlerische Problematik nicht auf die bewegten Objekte, sondern auf die eigentliche Quelle der Wahrnehmung, das Auge, zentrierte. Das Sehen von Bewegung, die Analyse der Wahrnehmungsprozesse selbst, nicht die Darstellung von Bewegung, war die neue künstlerische Problemstellung, wie es der Buchtitel *Vision in Motion* von Laszlo Moholy-Nagy 1947 bezeichnend zum Ausdruck bringt. (Weibel 1997 : 118, Herv. i. O.)

Um uns der Frage zuzuwenden, wie Bewegungen im Bild und durch ein Bild vermittelt werden können, müssen wir uns verdeutlichen, welche Möglichkeiten es gibt, Bewegungen festzuhalten und auf welche Weise die Abbildung entscheidender Phasen einer Bewegung eine Bewegungswahrnehmung fördern kann. Mit fortschreitenden technischen Möglichkeiten seit der Erfindung²⁶⁷ der Fotografie wird es möglich, auch schnelle Bewegungsabläufe festzuhalten und in kleinste Einheiten zu zergliedern.²⁶⁸ Damit sind Bilder verfügbar, die nicht auf menschlicher Wahrnehmung gründen; es entsteht eine neue Kategorie von Bildern, die die Frage aufkommen lässt, welche Darstellungsform die ›richtige‹ sei.

267 Einige Autoren sind der Ansicht, man solle lieber von einer ›Entdeckung‹ der Fotografie sprechen, da die grundlegenden Verfahren schon immer dagewesen seien (vgl. u. a. Geimer 2010 : 49–56). Auch gibt es nicht die *eine* Fotografie, da verschiedene Möglichkeiten, mit Licht Gegenstände abzubilden, von unterschiedlichen Personen auf unterschiedliche Weise entdeckt wurden (z. B. Talbot, Nièpce, Daguerre). Geimer geht sogar noch weiter zurück in die Vergangenheit, um erste fotografische Verfahren zu diskutieren.

268 Am bekanntesten sind wahrscheinlich die Versuchsreihen Eadweard Muybridges, der ab 1878 über eine Reihung von zwölf Kameras die Bewegungen eines galoppierenden Pferdes festhält. Diese Fotografien machen deutlich, dass die bisherigen Darstellungen ›fehlerhaft‹ waren, in dem Sinne, dass die auf ihnen abgebildeten schnellen Bewegungen nicht diejenigen sind, die auf den Momentaufnahmen zu sehen sind.

Die Momentaufnahmen ermöglichen eine Wahrnehmung jenseits der physiologischen Kapazitäten; ihre Exaktheit ist, vom Sinnesorgan aus betrachtet, eine Abstraktion. [...] Diese Bilder existieren für die sinnliche Wahrnehmung nicht; erst naturwissenschaftliche Methoden, hier die photographische Zerlegung von Bewegungen, schaffen [...] diese neue Ebene der Wahrnehmung. (Asendorf 1989 : 17)

Mit der so entstehenden Differenz zwischen dem für das menschliche Auge respektive Bewusstsein wahrnehmbaren und dem technisch fixierbaren Bild kommt die Frage nach der ›Wahrheit‹ von Wahrnehmung auf. Die synthetisierten Bewegungen laufender Pferde auf Gemälden werden nun von fotografischen Abbildungen Lügen gestraft. Soll die Realität so wiedergegeben werden, wie sie sich den Sinnesorganen präsentiert, oder so, wie sie sich anscheinend objektiv verhält? Es gibt nicht länger eine gültige Darstellung, sondern unterschiedliche Möglichkeiten der Aufzeichnung und Wiedergabe und damit verschiedene Methoden, Wirklichkeit aufzuschlüsseln, die gleichwertig nebeneinander existieren. Die Fotografie fängt mit wissenschaftlicher Exaktheit eine Haltung im Bruchteil einer Sekunde ein; das Gemälde, die Skulptur stellen einen umfassenderen Ausdruck, das Wollen einer Bewegung dar. Bei letzteren muss der Moment des ›Bewegungswechsels‹, der Wendepunkt einer Bewegung, festgehalten werden, um größtmögliche Dynamik zu erzeugen (vgl. Schüwer 2008: 42 f.). Zwischen tatsächlichem Bewegungsablauf und dem Moment, der Bewegung bestmöglich sichtbar transportiert, kann unterschieden werden. Das Ganze, die Figur einer Bewegung, ist mehr als die Summe ihrer Teile, und so fasst die Gestaltpsychologie Bewegung nicht als in Einzelstadien unterteilte oder unterteilbare auf, sondern als ›Bewegungsgestalt‹. Gelingt es, diese in einem statischen Bild einzufangen, lässt sich Bewegung vermitteln.²⁶⁹

In seinen Gesprächen mit Rodin fragt Paul Gsell, wie es käme, dass sich dessen Skulpturen zu bewegen scheinen. Rodin antwortet, dass bei Momentaufnahmen das fotografierte Modell den merkwürdigen Anblick eines plötzlich versteinerten Menschen gewähren würde, was bei seinen Arbeiten nicht der Fall sei (vgl. Rodin 1978 : 72 f.). Daher beansprucht er die Wahrheit der Darstellung von Bewegung für die Kunst (zu der er die Fotografie nicht zählt). Sie vermöge es, aufeinanderfolgende Phasen einer Bewegung innerhalb einer Skulptur oder eines Bildes darzustellen und so durch die sukzessive Lesbarkeit den Anschein einer natürlichen Bewegung wiederzugeben.²⁷⁰

269 »Die Position, die das motorische Einfühlen in eine Bewegung am meisten erleichtert, muss keineswegs immer einem phänomenologischen Bewegungsstadium entsprechen. [...] In dem Bemühen, eine Bewegung durch ein starres Bild darzustellen, ist gemäß den Grundsätzen der Gestaltpsychologie also kein Bewegungsstadium ins Bild zu rücken, sondern die ›Gestalt‹ einer Bewegung, ihre Idee.« (Schüwer 2008 : 43)

270 »... der Künstler ist wahr, und die Fotografie lügt; denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still: Und wenn es dem Künstler gelingt, den Eindruck einer mehrere Augenblicke lang sich abspielenden

Zunächst müssen wir feststellen, dass ›Bewegung der Übergang aus einer Stellung in eine andere ist‹. Im Werke erkennt man noch einen Teil dessen was war, man entdeckt aber auch zum Teil schon das, was im Entstehen begriffen ist. [...] Der Bildhauer zwingt sozusagen den Beschauer, die Entwicklung eines Vorgangs an den einzelnen Teilen einer Figur nacheinander zu verfolgen. [...] da Sie auf diesem Wege die verschiedenen Teile der Statue in aufeinanderfolgenden Momenten dargestellt finden, haben Sie die Illusion, die Bewegung zu einem geschlossenen Ganzen sich runden zu sehen. (ebd. : 66 ff.)

Die Synthese von Teilbewegungen zu einer Bewegungsgestalt wird mechanisch nachvollzogen, wenn Phasenfotografien – beispielsweise durch schnelles Abblättern eines Daumenkinos – in ein Bild überführt werden, das sich zu bewegen scheint.²⁷¹ Mit neuen technischen Möglichkeiten und den mit ihnen verbundenen Wahrnehmungsveränderungen ist die Darstellung einer Zeitspanne dann nicht mehr zwingend an einen synchronen, linearen Ablauf gebunden, sondern kann verkürzt oder verzögert, rhythmisiert, umgekehrt, zerstückelt und umstrukturiert werden. Durch die Zerlegung von Raum und Zeit in eine Bildfolge schwindet außerdem die Wichtigkeit des einzelnen Bildes, sein exemplarischer Charakter geht verloren.

Vor diesem Hintergrund scheint es nur konsequent, wenn Hockney mehrere Fotografien zu einem ›Über-Foto‹ zusammenfügt (vgl. Kapitel 5.2.2) und so beide Möglichkeiten der Bewegungsdarstellung miteinander kombiniert, fotografische Momentaufnahme und synthetisierte Bewegung. Indem er mehrere Aufnahmen, jede für sich genommen zeiteinheitlich, in einem Bild zusammenfasst, dehnt er den fotografischen Augenblick. Er strebt keine ungebrochene Darstellung an,²⁷² doch er verfährt entsprechend Rodins obenstehender Beschreibung; die Synthese findet bei den *joiner photographs* nicht auf der Ebene des Kunstwerkes, sondern in der Wahrnehmung der Rezipienten statt. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Hockney, anders als Rodin, keine drei- sondern zweidimensionale Darstellungen

Gebärde hervorzubringen ist sein Werk ganz sicher minder konventionell, als das wissenschaftlich genaue Bild, worin die Zeit brüsk aufgehoben ist.« (Rodin 1978 : 73)

271 Mit der Fotografie eröffnen sich Mitte des 19. Jahrhunderts neue Möglichkeiten, Bewegung aufzuzeichnen. Schon kurze Zeit später werden fotografische Einzelbilder zusammengeführt, um Bewegungen wieder zu synthetisieren. Zunächst geschieht dies mit einfachen mechanischen Apparaten, die vorrangig manuell betrieben werden (Lebensrad, Zoetrop, Praxinoskop), später mit zunehmend technisierten und elektrifizierten Varianten (Mutoskop, Elektrotachyskop, Kinetoskop) bis zur Erfindung der Kinematografie. Es geht entsprechend zuerst um eine Analyse von Bewegungen (exemplarisch lassen sich die Phasenfotografien Eadward Muybridges und Étienne-Jules Mareys nennen) und dann, gerade in der kommerziellen Auswertung, darum, die Bilder ›lebendig‹ zu machen, sie in Bewegung zu versetzen – und später dann darum, mit ihnen zu erzählen.

272 Mit Rodins Skulpturen, die Körper ohne erkennbare Unterbrechungen zeigen, lassen sich eher Hockneys neuere Arbeiten vergleichen, die Fotoserien von 2014/15, die er *photographic drawings* betitelt und bei denen er mit einem Bildbearbeitungsprogramm die sichtbaren Übergänge und Brüche im Bild retuschieren lässt.

einer Situation gibt, bei denen sich Betrachter entsprechend anders zum Bild positionieren. Während wir um eine Skulptur herumgehen und sie von allen Seiten ansehen können – und der Künstler entsprechend unterschiedliche Bewegungsabschnitte auch räumlich zueinander in Beziehung setzen kann und muss – bildet beim Bild die Fläche das Koordinatensystem, in dem alle Elemente arrangiert werden. In ihm werden Bewegungsmomente nicht nur als zeitlich, sondern auch als räumlich und perspektivisch definierte Ausschnitte nebeneinander präsentiert.

4.1.2 Wahrnehmung von Raum und Zeit im Bild

Time does not stand still when we look at a picture. We build the picture up in time, Gombrich writes, and hold the bits and pieces we scan in readiness till they fall into places as an imaginable object or event; we scan backward and forward in time and space.« (Nyíri, in: Sachs-Hombach/Totzke 2011 : 29)

Fragen der Darstellung und Wahrnehmung von Raum und Zeit sind in der Untersuchung der *joiner photographs* permanent präsent. Figurative Bilder entstehen aus Anordnungen von Elementen auf einer Fläche, sie bilden eine Anordnung, die zur Darstellung einer dreidimensionalen oder dynamischen Ordnung dienen kann. Der Raum des Bildes ist gewissermaßen immer zwei Räume, der Raum der Leinwand und der Raum, der in der Vorstellung der Betrachter entsteht und in dem sich alle Ereignisse abspielen, die wir aus dem Bild herauslesen.²⁷³ Dabei sind Raum- und Bewegungswahrnehmung aufeinander bezogen. Wir nehmen wahr, wie sich Beziehungen von Körpern zueinander gestalten oder verändern und interpretieren diese als bewegliche Kontinuität, die sich über diskontinuierliche Elemente ausformt. Um diese Veränderung erkennen zu können, müssen wir den Elementen einen homogenen Raum unterlegen.

Folgt man Bergson, so differenzieren wir also, aufbauend auf der unmittelbaren Anschauung eine beweglichen Kontinuität, zunächst diskontinuierliche Dinge und dann den homogenen Raum als Grundgerüst für ihre Bewegung. Jede Wahrnehmung definiert somit ein Verhältnis zwischen den Einzelkörpern und dem Raum, in dem sie positioniert sind und sich bewegen. Und abermals gilt: Jedes gegenständliche Bild [...] tut nicht weniger. (Schüwer 2008 : 85)²⁷⁴

273 »1.) Der leinwandliche Raum mit dem Spiel von Licht und Dunkelheit, den Formen, den sichtbaren Gestalten. 2.) Der diegetische Raum, der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird [...]; in ihm sollen alle Ereignisse, die man mir zeigt, sich abspielen, in ihm scheinen sich die Figuren zu bewegen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben lässt.« (Souriau 1997 : 144)

274 Zu Raumwahrnehmung, Bergson und dazu, dass dessen »handlungsorientierte Sicht der Raumwahrnehmung [...] heute von Gehirnforschern geteilt [wird]« (Schüwer 2008 : 85) vgl. ebd. : 83–89.

Wenn dynamische oder wiederholt dargestellte Elemente im auf der Fläche des Bildes dargestellten Raum auszumachen sind, lesen wir Bilder nicht nur als statische Konfigurationen, sondern entnehmen ihnen Bewegungen und Kräfte. Die im Bild dargestellten Körper und Kräfte werden durch den Raum determiniert, der im Bild erkennbare Raum ist bestimmt durch die dargestellten Körper und Kräfte. Visuelle Wahrnehmung von Raum sowie Bewegungen ist abhängig von den Relationen der wahrgenommenen Elemente, davon, dass es Ähnlichkeiten wie Differenzen gibt, die wir erfassen und in räumliche und zeitliche Zusammenhänge einbetten können. Ob diskontinuierliche Darstellungen als kontinuierliche Bewegungen aufgefasst werden, hängt davon ab, inwiefern sich Kohärenz zwischen ihnen herstellen lässt. Sind Differenzen zu groß, wird es unwahrscheinlich, dass Darstellungen zu einem flüssigen Ablauf oder einem Ganzen synthetisiert werden (vgl. Schüwer 2008 : 182, vgl. Tietjen, in: Hoelzl/Tietjen 2012 : 28).

Auch Raum- und Zeitvorstellung stehen in einem Zusammenhang: Ein zeitliches Nacheinander wird im Bild zum räumlichen Nebeneinander. Im Chronotopos des Bildes »verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen Ganzen [...] Aufgrund ihrer physischen Nähe wird aus den Einzelbildern ein räumliches Kontinuum, das im Wechselspiel zweier Bild-Räume einen *neuen Bedeutungsraum* erzeugt.« (Hensel, in: Winter et al. 2009 : 179, Herv. i.O., vgl. Kapitel 4.1.3 : 149 f.).

[Der Betrachter] ist in unterschiedlicher Weise in den Einbildungsprozess eingebunden und hält ihn in Gang. Dabei spielt nicht nur die Bewegung des Auges, sondern in besonderer, wenn auch hier wieder unterschiedlicher Weise die Bewegung des Körpers eine wichtige Rolle. Bildlichkeit ist folglich nicht nur an den Raum gebunden, sondern auch an die Zeit, nicht nur an Medien, wohl aber an Einbildungsprozesse, dh. Verfahren, in denen sich die Verwandlung von heterogenen Sichtbarkeitsangeboten in ganzheitlich strukturierte Bilderfahrung ereignet. (Winter/Schröter/Barck, in: dies. 2009 : 11)

In der Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys (1908–1961) wird Leiblichkeit zu der die Wahrnehmung bestimmenden Komponente des Rezeptionsprozesses.²⁷⁵ Der Leib bildet die Grundlage unseres Zur-Welt-Seins:

Merleau-Pontys Begriff des Leibes weist den menschlichen Körper als einen Knotenpunkt lebendiger Bedeutungen aus: Durch ihn ist das Bewusstsein Sein beim Ding, ist es zur Welt. Der Leib fungiert als das notwendige Mittel

275 Bereits Husserl und Bergson beziehen sich auf den Leib als Ort der Durchmischung von Körper, Bewusstsein und Welt. Merleau-Pontys Definition des Leibes ändert sich, ebenso wie seine Bezugnahmen auf Husserl und Bergson, im Laufe seiner Auseinandersetzung mit diesem Thema. Diese Arbeit bietet nicht den Raum, sich dezidiert mit diesen Zusammenhängen auseinanderzusetzen, dennoch ist es notwendig, auf die Rolle des Leibes hinzuweisen, nicht nur als Ort der Wahrnehmung, sondern auch als ›Austragungsort‹ motorischer Aktivitäten, die mit dieser zusammenhängen (vgl. Kapitel 4.2.4).

unseres Zugangs zu ihr. Folglich ist er nicht gleichzusetzen mit dem bloß physikalischen Körper, sondern bleibt an die Intentionalität des Bewusstseins gebunden. Ist der Leib die Verbindung von Bewusstsein und Welt, so zielt der später lancierte Begriff des Fleisches auf jene fundamentale Seinsstruktur, in der Leib, Welt und Ding ›chiasmatisch‹ miteinander verflochten sind [Merleau-Ponty 1966 : 185 ff.; Merleau-Ponty 1986 : 172 ff.]. (Tedjasukmana 2008 : o. S.)

Merleau-Ponty veranschaulicht diese Verflechtung in seinem Text »Der Zweifel Cézannes« (1945) (Merleau-Ponty 2003, vgl. Laner 2010 : 67 ff.). Mit den Bildern Paul Cézannes (1839–1906) verbindet er eine ursprüngliche (primordiale) Form der Erfahrung.²⁷⁶

Cézanne glaubte nicht, daß er zwischen der Empfindung und dem Denken wählen müßte wie zwischen dem Chaos und der Ordnung. Er will die festen Dinge, die unserem Blick erscheinen, nicht von der flüchtigen Weise ihres Erscheinens trennen, er will die Materie malen, wie sie im Begriff ist, sich eine Form zu geben, will die durch eine spontane Organisation entstehende Ordnung malen. (Merleau-Ponty 2003 : 9 f.)

Dadurch, wie Cézannes Bilder gemalt sind, scheinen sie unaufhörlich im Werden begriffen. »Dem zwischen ihnen [den modulierten Konturen, jw] hin- und herpendelnden Blick bietet sich dann eine Kontur in statu nascendi dar, ganz so, wie es in der Wahrnehmung geschieht.« (Merleau-Ponty 2003 : 12) Das Bild entfaltet sich im Prozess der Betrachtung, es formiert sich in der Anschauung. Produktion und Rezeption verweisen wechselseitig aufeinander und bedingen sich gegenseitig. Sehen und Denken gehen eine Verbindung ein, die keine Reihenfolge hat oder erfordert (vgl. Laner 2010 : 71). Cézanne überträgt in seine Bilder, wie er eine Situation, einen Gegenstand zu erfassen versucht, und reflektiert so den Wahrnehmungsprozess.²⁷⁷

276 »Die Differenz zwischen den verschiedenen Weisen von Erfahrung – beispielsweise einer wissenschaftlichen, einer reflektierten, einer unmittelbaren, einer sinnlichen oder einer kognitiven usw. – interpretiert Merleau-Ponty als Ausdruck einer vorhandenen Ordnung, die aber die Genese unseres originären Zur-Welt-Seins (*être-au-monde*) verstellt. Der Maler ist im Gegensatz dazu mit seinem ganzen engagierten Leib so in die Ausbildung der Weltlichkeit von Welt eingelassen, dass er diese so erfährt, wie sie sich zeigt und bildet.

Im gemalten Bild ist diese Weise der unmittelbaren, sinnlich-leiblichen Erfahrung schließlich vermittelt. Die ›*primordiale Erfahrung*‹, die sich im Bild der Kunst ausdrückt, zeichnet sich für Merleau-Ponty zum einen dadurch aus, dass sie keine kategorialen Differenzen zwischen Wahrnehmen, Denken, Wissen usw. voraussetzt. Zum anderen ist sie dadurch gekennzeichnet, dass sie auch zwischen den verschiedenen Sinnesbereichen keine absoluten Grenzen kennt. In der ästhetischen Erfahrung ist jedes Sehen unmittelbar an ein Fühlen geknüpft, es gibt keinen lediglich einem Sinn vorbehaltenen Raum des Wahrnehmens. Primordiale Erfahrung ist synästhetisch.« (Laner 2010 : 70)

277 »Ebenso sorgt Cézannes Genie durch den Gesamtaufbau des Bildes dafür, daß die perspektivischen Deformationen nicht mehr einzeln fürs sich sichtbar sind, wenn man das Bild im ganzen

Auch Hockney untersucht mit seinen *joiner photographs* diese Zusammenhänge, indem er ein Bild aus Einzelaufnahmen synthetisiert und verschiedene Perspektiven zusammenbringt, und so (s)eine Vorstellung menschlichen Sehens visualisiert. Auch hier gehen Sehen und Denken eine enge Verbindung ein.

Für Hockney besteht Sehen darin, im Laufe der Zeit einzelne Wahrnehmungen zu sammeln, deren Synthese ein sich ständig wandelndes Gesamtbild ergibt. »Während der Arbeit an den Collagen«, erklärte Hockney, »wurde mir klar, wie eng das Denken mit dem Sehen verknüpft ist, mit dem permanenten Ordnen und Neuordnen von endlosen Detailketten, die unsere Augen an unser Gehirn weitergeben. Jedes Polaroid hat eine andere Perspektive und einen anderen Brennpunkt. Die Gesamtperspektive setzt sich aus Hunderten von Mikroperspektiven zusammen. Das heißt, daß die Erinnerung eine entscheidende Rolle bei der Wahrnehmung spielt. In jedem einzelnen Moment nimmt mein Auge ein anderes Detail auf – es kann ein breites Spektrum nicht auf einmal erfassen –, und nur die Erinnerung an das Vorangegangene erlaubt mir, ein fortlaufendes Bild der Welt zu formen. Sonst würde ja alles ausgelöscht, was ich gerade nicht ansehe – aber das geschieht nicht! Das ist ein bemerkenswerter Aspekt und genau der Teil der visuellen Wahrnehmung, der in der herkömmlichen Fotografie verfälscht wird.« (Hockney 1984 : 16, vgl. Weschler 1984 : 63)²⁷⁸

Damit bringt Hockney den multiperspektivischen Raum unserer Wahrnehmung und denjenigen seiner *joiners* in direkten Zusammenhang mit den Fragen, wie wir sehen und wahrnehmen, welche Rolle zeitliche Aspekte einnehmen und welche Funktion die Erinnerung innehat. Wie durch die Form der *joiner photographs* Aufmerksamkeit gelenkt, Zeit im Bild festgehalten und in der Rezeption wieder freigesetzt werden,²⁷⁹ macht diese für ihn außergewöhnlich:

betrachtet. So wie sie es auch im natürlichen Sehen tun, tragen sie nur noch dazu bei, uns den Eindruck einer entstehenden Ordnung zu vermitteln, eines Gegenstandes, der im Erscheinen ist und sich vor unseren Augen zusammenballt.« (Merleau-Ponty, 2003 : 11)

278 Hockneys Aussage lässt sich mit der Philosophie Edmund Husserls (1859–1938) zusammenbringen, der davon ausgeht, dass sich unsere Wahrnehmung aus Protention, Präsentation und Retention zusammensetzt. Das heißt, dass einerseits in demjenigen, was wir im Jetzt wahrnehmen, unsere Erwartungen des vorangegangenen Augenblicks mitschwingen, und dass andererseits zugleich die Wahrnehmungen des unmittelbar vorangegangenen Augenblicks im Bewusstsein gehalten werden. Beides wird mit der aktuellen Wahrnehmung verknüpft und trägt so zu einer kontinuierlichen Wahrnehmung bei (vgl. auch Pochat 1984 : 29 ff.).

279 Zeiterfahrung ist integraler Bestandteil unseres Erlebens. Was aber »Zeit« überhaupt ist, ist schwer zu fassen. Schon Augustinus (354–430, in: *Confessiones XI*) betont die Rätselhaftigkeit des Augenblicks und umschreibt Zeit als ein Phänomen, dessen wir uns zwar bewusst sind, das wir aber kaum treffend in Worte zu fassen vermögen. Er charakterisiert Phänomene der Zeitdehnung, Zeitkürzung und unterschiedlichen Ausdehnung als grundlegend für die Zeitwahrnehmung; ein Gedanke, der sich in den nachfolgenden Zeitphilosophien gleichermaßen wiederfindet wie die Idee, dass Zeitbewusstsein relational und an die menschliche Wahrnehmung zurückgebunden erfahren wird.

›Vom ersten Tag an war ich hingerissen‹, erinnert Hockney sich. ›Auf einmal wurde mir klar, daß ich mein Problem mit dem Zeitfaktor in der Fotografie gelöst hatte. Es braucht Zeit, sich diese Collagen anzuschauen – man kann sie sich lange anschauen. Sie laden richtig dazu ein.‹ (Hockney 1984 : 11)

Für Hockney werden die Fotokopplungen vor allem in der und durch die Wahrnehmung der Betrachter zu einem Gegenstand seines Interesses – wobei davon auszugehen ist, dass er sein erster Betrachter ist. »[M]an kann sie sich lange anschauen«, sie fordern eine bestimmte Art der Rezeption heraus, und so kommt Zeitlichkeit in ihnen anders zum Tragen als bei herkömmlichen Fotografien.

Unsere gesamte leibliche Wahrnehmung strukturiert unser Verhältnis zu unserer Umwelt und beeinflusst auch unsere Interpretation des im Bild zu Sehenden, während sie gleichzeitig durch dieses stimuliert wird. Hockney zielt mit seinen *joiner photographs* auf menschliche Wahrnehmung als ganzheitlichen Vorgang, der nicht nur visuell vonstatten geht, sondern den gesamten Leib einbezieht, entweder in einer realen, einer emotionalen oder einer potenziellen Bewegung. Im Sinne einer phänomenologischen Methode geht es ihm, wie er wiederholt betont, nicht darum, die Betrachter *vor* dem Bild, sondern sie *im* Bild zu verorten, beziehungsweise sie durch es ›wandern‹ zu lassen.

4.1.3 Perspektiven

Die Forschungen Cézannes auf dem Gebiet der Perspektive entdeckten durch ihre Treue zu den Phänomenen etwas, das die Psychologie erst in jüngster Zeit auf den Begriff zu bringen vermochte. Die erlebte Perspektive, diejenige unserer Wahrnehmung ist nicht die geometrische oder photographische Perspektive [...] (Merleau-Ponty, 2003 : 10)

Geben wir uns der Vorstellung hin, nicht nur mit den Augen, sondern mit dem gesamten Körper durch ein Bild zu ›wandern‹, dann wird der Raum wichtig, durch den wir uns virtuell bewegen. Durch die dem Bild innewohnende Proportionalität – die der Abbildungen zu den abgebildeten Gegenständen und auch die der Elemente zueinander – werden die Dinge in ein Verhältnis nicht nur zueinander, sondern auch zu den Betrachtern gesetzt und jedem Gegenstand sein Ort zugewiesen.²⁸⁰ Ein Verfahren, das eine zeichnerische Übertragung des Raumes in

280 »Albertis Verfahren diente dazu, den Bilddingen ihren Ort zuzuweisen und sie in die richtige Beziehung zueinander zu setzen. Zugleich erzeugte es eine bildimmanente Leseanweisung, die dem Betrachter die Möglichkeit gab, jeden Gegenstand und seinen Ort im Bild zweifelsfrei zu identifizieren.« (Büttner 2005 : 141)

die zweidimensionale Fläche des Bildes erleichtert, ist das *velum*.²⁸¹ Das Fadengitter ermöglicht, die unwillkürlichen Korrekturen, die wir bei der Wiedergabe eines Objektes aufgrund wahrnehmungspsychologischer Phänomene machen, zu umgehen und eine proportionale Abbildung zu erstellen.

Die Perspektivkonstruktion will nicht selbst ein Netzhautbild der dargestellten Dinge sein, sie will eins hervorrufen. Dass das keineswegs auf dasselbe hinausläuft, weil die Netzhaut nämlich anders als die Leinwand eine sphärische Oberfläche darstellt, hat Erwin Panofsky (1924/25) gezeigt. (Schüwer 2008 : 87f., Fn. 85)

Ebenso, wie unsere Wahrnehmung unser Sehen beständig unbewusst korrigiert, gibt es eine Konstanz in der Wahrnehmung perspektivischer Bilder; wir korrigieren auch hier Abweichungen unbewusst (vgl. Polanyi 1994 : 150, vgl. Kapitel 4.2 : 159). Gleichermassen muss unsere Wahrnehmung die Differenz zwischen dem zyklisch-starren Projektionszentrum der Zentralperspektive und unserem schweifenden Blick (dem auch von Hockney angesprochenen ›menschlichen Sehen‹) ausgleichen. Das perspektivische Bild entspricht einem zeitlichen Schnitt im Raum sowie einem fremden bzw. fremdbestimmten Betrachterstandpunkt.²⁸² Das wird anschaulich, wenn wir uns den Zusammenhang zwischen Blickwinkel vor dem und Perspektive im Bild verdeutlichen. Üblicherweise gehen wir davon aus, dass der ideale Standpunkt sich vor der Bildmitte befindet, wie der Begriff ›Zentralperspektive‹ auch suggeriert. Oft liegt hier tatsächlich der Fluchtpunkt der Konstruktion. Wird dieser zentrale Punkt aus der Symmetrie der Fläche gerückt, lassen sich Spannungen und dynamische Effekte erzielen; die Wirkung eines Bildes auf die Betrachter verändert sich (vgl. Büttner 2005 : 151, vgl. Schüwer 2008 : 107). Es kann ein Sog ins Bild entstehen oder die Eigenständigkeit des Bildes gegenüber dem uns umgebenden Realraum betont werden. Die perspektivische Repräsentation des Bildinhaltes beeinflusst, wie wir ihn interpretieren.

Nach dem heutigen Stand des Wissens kann unser Wahrnehmen beschrieben werden als eine von den Sinneseindrücken gespeiste permanente Konstruktion von Wirklichkeit auf der Grundlagen von vorgängigen Hypothesen, die in der Fortsetzung des Wahrnehmungsaktes verifiziert oder falsifiziert werden. Eine unserer gängigsten Wahrnehmungshypothesen aber ist eben

281 Das *velum*, ein Fadengitter, hilft, die dreidimensionale Welt auf die zweidimensionale Fläche eines Bildes zu übertragen und perspektivische Verkürzungen korrekt wiedergeben zu können, vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Fadengitter> [16.01.2020].

282 »In perspektivischen Zeichnungen ist [...] [d]ie Struktur des Raumes [...] auf ein bereits fixiertes Projektionszentrum orientiert [...] Je deutlicher dieses Zentrum betont wird, umso deutlicher ist die Konstruktion an einem fremden ›Augenblick‹ orientiert.« (Schüwer 2008 : 92) – Darauf, dass diese Fremdbestimmung nicht zwingend und relativ ist, weise ich wiederholt hin, vgl. u. a. Kapitel 1.3 : 44, Fn. 73.

die Perspektive, die uns so selbstverständlich geworden ist, dass wir völlig unwillkürlich mit ihr arbeiten und uns geradezu zwingen müssen, sie auszuschalten. (Büttner 2005 : 132)

Eine Möglichkeit, mit perspektivischen Darstellungen zu spielen und sie aufzubrechen, besteht darin, mehrere Ansichten simultan in einem Bild zu zeigen. So wird es möglich, ein Ereignis im Raum zu entfalten – und auch in der Zeit, wenn nicht nur unterschiedliche Ansichten, sondern auch unterschiedliche Zeitpunkte des zu Zeigenden ausgewählt werden. Bewegungen lassen sich derart aus einem Bild herauslesen. Zwei grundlegende Bewegungsformen, die sich im statischen Bild untersuchen lassen, sind in Futurismus und Kubismus angelegt (vgl. Weibel 1997).²⁸³ Bei ersterem bewegt sich das zu Sehende, während der Künstler/Betrachter an einer Stelle verbleibt, bei letzterem bewegt sich der Betrachter, bzw. der Künstler und mit ihm der Betrachter, um einen unbewegten Gegenstand.²⁸⁴ Durch die Bewegungen wird es jeweils möglich, Simultaneität in die zweidimensionale Oberfläche des Bildes zu integrieren (vgl. Weixler 2015 : 220). Im Futurismus wird ein zeitlicher Ablauf simultan dargestellt, indem aufeinanderfolgender Bewegungsphasen auf einer Oberfläche zusammengeführt werden.²⁸⁵ Im Kubismus tritt die räumliche Komponente in den Vordergrund; Körper werden in verschiedene Ansichten zerlegt, die wiederum simultan im Bild gezeigt werden.

Abläufe in der Zeit werden auf der Fläche des Bildes verräumlicht dargestellt. Mit einer Facettierung aber geht eine Ungleichzeitigkeit einher, da verschiedene Ansichten nach unserer Erfahrung nicht zeitgleich geschaut werden können. Durch das Nebeneinander differenter Ansichten entstehen sowohl zeitliche als auch räumliche Ebenen im Bild, die sich aufeinander beziehen. »Simultaneität ist per se chronotopisch« (ebd. : 225), Zeit- und Raumwahrnehmung sind miteinander verwoben.

Im [...] Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im

283 Ich gehe insbesondere auf Kubismus und Futurismus ein, weil beide Richtungen im Zusammenhang mit Hockneys *joiner photographs* wiederholt genannt werden. Dass es auch noch ganz andere Möglichkeiten der Darstellung gibt zeigt sich, wenn wir in den asiatischen Raum schauen, wie auch Hockney selbst es tut (vgl. Kapitel 1.3 : 43, vgl. Wittkamp 2014).

284 »Um die Darstellung von statischen Objekten durch Beobachter in Bewegung bemühte sich der Kubismus. Die Gegenstandswelt wurde in eine simultane Darstellung mehrerer Perspektiven aufgesplittert. [...] Um die Darstellung von bewegten Objekten bei statischem Beobachter bemühte sich der Futurismus. Die Gegenstandswelt wurde in einer sukzessiven Darstellung mehrerer Bewegungsphasen auf ein und derselben Fläche aufgesplittert.« (Weibel 1997 : 116)

285 »Russolo und Balla integrieren in einer Monoszene die ›Bildzeit‹ einer chronophotographischen Bilderreihe.« (Weixler 2015 : 225)

Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.
(Bachtin 2008 : 7)

Raumdarstellung und Zeitempfinden gehen in Futurismus wie Kubismus ein spezifisches Verhältnis ein, das sich dadurch auszeichnet, dass Darstellungen sich nicht im zentralperspektivischen Rahmen bewegen. Sie versuchen, Bewegungen und damit zeitliche und räumliche Zusammenhänge zu fassen. Hockney zieht diese Verfahrensweisen für die *joiner photographs* heran und kombiniert die Facettierung des Objektes im Kubismus mit der Darstellung unterschiedlicher Zeitzustände des Futurismus und setzt sie je nach Bild unterschiedlich stark ausgeprägt ein.

4.1.4 Futuristische Ansätze

Alles bewegt sich, alles fließt, alles vollzieht sich mit größter Geschwindigkeit. Eine Figur steht niemals unbeweglich vor uns, sondern sie erscheint und verschwindet unaufhörlich. Durch das Beharren des Bildes auf der Netzhaut vervielfältigen sich die in Bewegung befindlichen Dinge, ändern ihre Form und folgen aufeinander wie Schwingungen im Raum. So hat ein galoppierendes Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine, und ihre Bewegungen sind dreieckig. (Boccioni et al., in: Boccioni 2002 : 220 f.)

Futuristische Elemente lassen sich in denjenigen *joiner photographs* finden, in denen sich bewegte Objekte auf mehrere Aufnahmen verteilen und so ungleichzeitige Bewegungen simultan ins Bild bringen. Eine Annäherung an diese Darstellungsform zeigt sich in **Skater** (vgl. Kapitel 2.3.1 : 90 f.), bei dem das Objekt der Aufnahme deutlich bewegt ist: David Hockney hat Ende 1982 einen befreundeten Eisläufer dabei fotografiert, wie er eine Pirouette dreht. Die Aufnahmen zeigen den jungen Mann stark fragmentiert in elf Bildern. Aus ihnen sind Teilbewegungen der Pirouette deutlicher herauszulesen, als wenn es sich um eine einzelne Fotografie handeln würde, auf der die gesamte Bewegung erfasst worden wäre.²⁸⁶ Anne Hoy sieht in **Gregory Walking** aufgrund der vielfach im Bild zu sehenden Beine Gregorys eine deutliche Verbindung zum Futurismus (vgl. Hoy, in: Hockney 1988 : 55–66).²⁸⁷ Sie stellt in ihrer Betrachtung die Bewegung des Bildinhalts

286 Bei einem Einzelfoto wäre die Aufnahmedauer entweder so kurz gewesen, dass nur ein Sekundenbruchteil der Bewegung zu sehen wäre, oder die Bewegung hätte mit einer längeren Belichtungszeit erfasst werden können, was ein Foto mit großer Bewegungsunschärfe zur Folge gehabt hätte.

287 »The repetition of legs in Gregory Walking, Venice, California, Feb. 1983 has a mechanistic humor like that of Giacomo Balla's famous Futurist painting, Dog on a Leash.« (Hoy, in: Hockney 1988 : 59, Herv. i. O.) – Hockney selbst stellt an keiner mir bekannten Stelle seine Arbeiten in einen Zusammenhang mit dem Futurismus, diese Verbindung wird stets durch andere hergestellt.

in den Vordergrund. Aus den Fotografien des *joiner* hingegen geht hervor, dass sich der Fotograf mit dem Subjekt der Aufnahmen bewegt haben muss. Insofern unterscheidet sich diese Aufnahme von der des Eisläufers, bei der Hockneys Position fix bleibt. Weschler ordnet dieses Bild folgerichtig in die Kategorie »Bildinhalt und Künstler bewegen sich« ein und führt aus:

In Kalifornien hatte Hockney zuvor auf einer Collage darzustellen versucht, wie er neben Gregory hergeht. »Als Duchamp seinen *Akt, eine Treppe herabsteigend* malte«, sagte Hockney an diesem Nachmittag und bezog sich dabei auf ein Gemälde, das eine gewisse Ähnlichkeit mit den Bildern des gehenden Gregory besitzt, »hatte er einen festen Standpunkt – nur das Motiv bewegte sich. Ich habe dagegen versucht zu vermitteln, was passiert, wenn sich das Motiv und der Betrachter bewegen.« Das Ergebnis wirkt gekünstelt (beide bewegen sich parallel und im selben Tempo) und problematisch: Der Rhythmus der Komposition ist zwar spannend, aber sie wirkt dennoch verwirrend. Wenn wir beim Gehen dauernd zur Seite blicken, bekommen wir nach einiger Zeit Angst, daß wir vielleicht kleinere Hindernisse übersehen. (Weschler, in: Hockney 1984 : 32 f., Herv. i. O.)²⁸⁸

Weschler scheint vor allem die Idee zu verwirren, er solle nach vorn gehen und dabei seitlich blicken. Die Problematik des Bildes liegt aber vielmehr in der Art, wie Gregorys Figur fragmentiert und diese Facetten zusammengestellt sind. Anders als beispielsweise bei Giacomo Ballas Hund in **Dynamism of a Dog on a Leash** (1912) mit dem Hoy dieses Bild vergleicht (vgl. Fn. 287), dessen Körper nur einmal (etwas unscharf) im Bild zu sehen ist und dessen Beinchen und Schwänzchen ein dynamisches Eigenleben zu führen scheinen, sind bei **Gregory** sowohl Beine als auch Oberkörper mehrfach im Bild. Während die Beine auf einen fast regelmäßigen Rhythmus verweisen und die Bewegungsrichtung betonen, bilden die Fotos von Teilen des Oberkörpers Intervalle, die sich in Form von einem Foto und vier bzw. fünf Aufnahmen rhythmisch clustern. Die engen Folge von mehreren Körperteilen lässt aus Gregory eine Figurengruppe werden.²⁸⁹ Anders, als zu erwarten wäre, ist der Körper häufiger im Bild als die Beine, damit scheint er sich schneller zu bewegen als sie. Die so entstehende visuelle Rhythmisierung arbeitet gegen den Rhythmus der dem Bild zu entnehmenden Bewegung, die der gleichmäßig mit großen Schritten voranschreitende Gregory bestimmt. Bei diesem *joiner* transportieren Bildgestaltung und Bildinhalt unterschiedliche Dynamiken und lösen so eine Irritation in der Betrachtung aus, die auch Weschler bemerkt. Sie führt dazu, dass wir sowohl die aufgezeichneten Bewegungen als auch die Rhyth-

288 Marcel Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend* Nr. 2 von 1912 vereint kubistische und futuristische Elemente sowie Anregungen durch Serienfotografien. Auffallend ist die Formulierung, die Weschler benutzt, sodass nicht etwa *Gregory Walking* an den *Akt*, sondern Duchamp an Hockney erinnert ...

289 Mein Dank gilt Jutta Penndorf für diesen Hinweis.

misierungen im Bild wahrnehmen, ohne das eine oder das andere priorisieren zu können.

Dieser *joiner* bildet eine Ausnahme in den Werkreihen Hockneys. In den meisten Fällen, in denen er kleinere oder größere Bewegungen vor der Kamera festhält,²⁹⁰ nimmt er einen relativ festen Standpunkt ein.²⁹¹ Selbst wenn er, wie bei der ›Aufzeichnung‹ der **Hawaiian Wedding** im Verlauf der Aufnahmen seine Position entsprechend des Ablaufs der Zeremonie ändert, geschieht dies, ohne zur Dynamisierung des Bildinhaltes beizutragen. Die zu sehenden Bewegungen und Abläufe sind in der Regel eher verhalten. Da die meisten von Hockneys Motiven sich nur wenig bewegen, die Porträtierten oft kontemplativen Beschäftigungen nachgehen und er für die Aufnahmen eine gewisse Zeitspanne benötigt, kann von einer Dynamisierung des Bildinhaltes, wie sie die Futuristen anstreben, kaum die Rede sein. Der Futurismus arbeitet in Malerei wie Fotografie oft mit Unschärfen, er zeigt Bewegungsspuren und Überlagerungen durch Langzeit- und Mehrfachbelichtungen, seine Bildinhalte sind ineinander verwoben. Körper sollen in der Darstellung nicht zerstört werden, sondern sich mit der Umwelt vermischen, um dynamische Sinnesempfindungen aufzurufen. Selbst wenn sich futuristische Elemente in einzelnen *joiner photographs* finden lassen, bleiben diejenigen *joiners* spärlich, die sich in einen direkten Bezug zum Futurismus setzen lassen. Die Idee einer futuristischen Bildgestaltung kommt lediglich formal zum Tragen, wenn sich Bewegungen im Bild durch vervielfachte, sich teilweise wiederholende Figurenfragmente manifestieren, bei denen sich aus der Kombination der Einzelmomente Bewegungen oder (in seltenen Fällen) Abläufe herauslesen lassen. Offensichtlicher sind Bezugnahmen auf kubistische Bildformen.

4.1.5 Kubismus und *Joiner Photographs*

His photocollages add ›Cubist effects to photography,‹ Hockney says, and the effects range from witty art-historical references to ambitious extensions of synthetic cubist drawing, perspective and collage. (Hoy, in: Hockney 1988 : 57)

Der Kubismus räumte in den 1910er Jahren radikal mit den bis dahin geltenden Konventionen einer ästhetischen Bildgestaltung auf. Entsprechend verstörend mögen seine Bilder auf das damalige Publikum gewirkt haben. Wer eine ideelle Ansicht, einen ›schönen Körper‹ in einem eindeutigen Raum erwartete, der hoffte

290 So beispielsweise bei *Skater, Scrabble Game, Crossword Puzzle* und *Gregory reading in Kyoto, 1983*.

291 Wenn Hockney hingegen mehr oder weniger unbewegliche Personen oder Landschaften porträtiert, dann bewegt sich der Fotograf, wie bei den *composite polaroids*, oder er bewegt zumindest seine Kamera.

vergebens, denn der Kubismus forderte die Sehgewohnheiten ebenso heraus wie das Verständnis davon, was als ästhetisches Werk begriffen wurde. Er ist

die Negation tradierter Normen des Idealschönen, die willentliche Deformation der Figuren, die Fragmentierung der Körper, ihre Häßlichkeit; die Preisgabe der harmonisch geschlossenen Form, die Zersplitterung in verschiedene Ansichten, das stückweise Zusammensetzen ohne mimetisches, proportionales Regulativ; der Bruch mit der Idee eines einheitlichen Bildraumes, der Verlust des Körper-Raum-Kontinuums, die Dissoziation in der Fläche – kurzum die Zerstörung all dessen, was seit der Renaissance, im Bereich der Aktmalerei zum Beispiel seit Giorgione und Tizian, an Maßstäben klassischer und das heißt: an Maßstäben harmonischer, einheitsstiftender Bildgestaltung anerkannt war. (Dobbe, in: Camion 1999 : 208)

Bei aller Kritik an der (Zentral-)Perspektive, welche die Konvention einer geometrischen Idealform ist, bindet diese doch in der Regel die individuelle Imagination an einen Realraum zurück. Diese Eindeutigkeit zerfällt nun. Was in der Wahrnehmung ganzheitlich erscheint, ist im Bild nicht mehr einfach synthetisierbar; Sehen und Bildersehen lassen sich nicht mehr unterbewusst gleichsetzen. Die Darstellung im Bild ist eine Darstellung *als* Bild, bei der Gegenstände deutlich anders repräsentiert werden, als sie uns erscheinen.²⁹²

Die *joiner photographs* haben mit kubistischen Bildern gemein, dass sie verschiedene perspektivische Ansichten in einem Bild zusammenführen. Gerade weil jede Teilansichten eine leicht veränderte Perspektive wiedergibt, verweist sie auf die Unmöglichkeit, Raum adäquat auf einer Fläche darzustellen. Die Dreidimensionalität des uns umgebenden Raumes und der Wahrnehmung in ihm sperren sich, sich in die Zweidimensionalität des Bildes pressen zu lassen und erzeugen eine Spannung, wenn Ausschnitte mehrerer Ansichten eines Objektes simultan wiedergegeben werden. Der Bildraum und seine Objekte brechen im Kubismus auf.²⁹³ Dabei geht es gerade nicht um eine fragmentarische, sondern um eine ganzheitliche Sicht auf die Dinge. Ich möchte mich Martina Dobbe anschließen, die vorschlägt, für kubistische Bilder anstelle des Fragmentbegriffs den der ›Facette‹ heranzuziehen. Dobbe sieht die Facettierung als Kennzeichen

292 »Erst mit der kubistischen Splitterung des Augenpunkts, der die Facettierung des Bildgegenstands entspricht, ist die strukturelle Synchronie von Sehen und erscheinender Bildwelt aufgelöst. [...] Das in multiple Aspekte gesplitterte Bild ist der Form der *Selbstgleichzeitigkeit* des Bewusstseins nicht mehr gemäß. Die Bindung der Malerei an die Erscheinungswelt ist nicht mehr bloß aufgeweicht, sondern systematisch gebrochen.« (Egenhofer, in: Boehm 2008 : 71, Herv. i. O.)

293 »Eine vibrierende Spannung entsteht, wenn die Gegenstände versuchen, ihr Volumen gegen die Tendenz der realen Bildfläche zu behaupten, ihre eigene materielle Flächigkeit durchzusetzen und die Gegenstände zu Silhouetten zusammenzupressen. In der nächsten Phase zerbricht und zersplittert der realistische Raum in lauter einzelne Flächen, die parallel zur Bildoberfläche nach vorne kommen.« (Greenberg 1997 : 76)

des Kubismus, denn hier wird nicht das dargestellte Objekte aufgeteilt, sondern vielmehr die Fläche, auf der es dargestellt wird.²⁹⁴ Die Zersplitterung ist nicht eine des Objektes, sondern eine des Bildraumes, und so wird unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf den Bildinhalt gelenkt, sondern ebenso auf dessen Vehikel²⁹⁵, »wo das Fragment in die Facette übergeht, wo der Charakter des Fragmentierens hinter dem Eindruck des Facettierens zurücktritt, weil die Facette den Blick des Betrachters in die Fläche und das heißt: in das Medium des Bildes überführt« (Dobbe, in: Camion 1999 : 214). Bildinhalt und Bildvehikel beginnen zu changieren. Während wir den Bildinhalt synthetisieren und begreifen wollen, erlangt das Bildvehikel Präsenz und offenbart den Modus der Repräsentation. Das beeinflusst die Tiefenwirkung des Bildraumes, zweidimensionale Bildoberfläche und dreidimensionale Tiefenwahrnehmung überlagern sich.²⁹⁶ Greenberg spricht sogar davon, dass, »[w]enn wir ein Gemälde aus der letzten Phase des Kubismus anschauen, [...] wir Zeugen von Geburt und Tod des dreidimensionalen Bildraums [werden]« (Greenberg 1997 : 77). Mit dem dreidimensionalen Bildraum »stirbt« die illusionistische Darstellung,²⁹⁷ die in ihrer Perspektivität auf eine bestimmte Betrachterhaltung abzielt (vgl. Kapitel 4.2), sie wird zersplittert und aufgehoben. Der Sog des Bildraumes fällt weg, stattdessen kommen uns mehrere Ansichten eines Gegenstandes oder Raumes simultan entgegen, sie drängen gegen die Oberfläche des Bildes und greifen in den Realraum über.

294 »Die kubistische Facette – dies wäre die Unterscheidung von Facette und Fragment, die ich zur Diskussion stellen möchte – ist Fragment nicht des Dargestellten, sondern des Darstellenden. Sie ist Fragment ihres Mediums: Fragment der Fläche, wo es sich um kubistische Malerei, Fragment der Oberfläche, wo es sich um kubistische Plastik handelt.« (Dobbe, in: Camion 1999 : 210) Egenhofer verwendet ebenfalls den Begriff »Facette« (vgl. Egenhofer, in: Boehm 2008).

295 Also auf den Bildträger oder auch die der Wahrnehmung zugrunde liegende Sache (vgl. Pichler/Ubl 2014, vgl. Kapitel 1.1 : 23, Fn. 23).

296 »Da die Künstler jedoch hinter die modernistische Verflächigung und Materialisierung des Bildes weder zurückgehen konnten noch wollten, suchten sie diesen Raum nicht wie in der klassisch-illusionistischen Malerei h i n t e r, sondern sozusagen im I n n e r e n der Bildoberfläche.« (Lüthy 2006 : 153, Herv. i. O.)

297 »Der Kubismus führte zur Zerstörung der illusionistischen Mittel und Effekte, die für die westliche Malerei seit dem 15. Jahrhundert charakteristisch waren. Die fiktive Tiefe des Bildes wurde entleert, das Geschehen nach vorne verlagert und mit der unmittelbaren physischen Oberfläche der Leinwand, des Kartons oder des Papiers identifiziert. Durch einen auf die Leinwand geklebten Zeitungsausschnitt lenkte man die Aufmerksamkeit auf die materielle Realität des Kunstwerks und machte diese Realität zu derjenigen der Kunst. Die großen Zeitungslettern hielten den Blick des Betrachters fest und hinderten ihn daran, durch die physische Bildfläche hindurch in einen illusionistischen Raum einzudringen.« (Greenberg 1997 : 157 f.)

REVERSE PERSPECTIVE

Die von Hockney wiederholt betonte Beziehung seiner *joiner photographs* zum Kubismus²⁹⁸ wird offenkundig in den Bildern mit *reverse perspective*²⁹⁹, jenen Bildern, die aufgrund der Auswahl an Fotografien und Blickwinkel wirken, als sei in ihnen die Perspektive umgekehrt worden. Der Fotograf bewegt sich durch den Bildraum um den aufgenommenen Gegenstand herum, ohne selbst im Bild sichtbar zu werden.³⁰⁰ Seinem Verständnis des Kubismus folgend schafft Hockney Darstellungen, die er als der Wahrnehmung entsprechend begreift. Er will die Dinge aber nicht nur zeigen, wie wir sie synthetisierend sehen, sondern so, wie wir sie aus Erfahrung kennen: »*Cubist painting is about realism, but it's not naturalism. Naturalism is making a representation of a chair as we actually see it. Cubism is making a representation of the chair as we know it as well.*« (Hockney im Interview mit Peter Fuller, 1977) Noch dringlicher, als eine Situation in Ausschnitte zu zerlegen, wodurch Hockney den Blick der Betrachter dazu bringen will, im Bild zu wandern, wird nun, Objekte in Teilansichten aus unterschiedlichen Perspektiven aufzuteilen, die das Gefühl wiedergeben, die Betrachter würden sich mit dem Künstler um den Gegenstand herum bewegen.

Der vielleicht einfachste *joiner*, den Hockney unter *reverse perspective* fasst, zeigt einen Stuhl ›Luxembourg‹ im gleichnamigen Park in Paris.³⁰¹ Wir erkennen auf der Fotocollage einen grünen Metallstuhl, dessen Sitzfläche aus vier flachen Metallstreifen besteht, zwei schmalere bilden die Lehne. Er steht im Außenraum auf hellem Sandboden, Sitzfläche und Lehne sind uns zugewandt. Es wirkt, als würde die Sitzfläche des Stuhls sich uns entgegen klappen. **Chair, Jardin de Luxembourg Paris, 10th August 1985** besteht aus 19 Kleinbildfotografien, die hochformatig ausgerichtet und unregelmäßig ohne erkennbares Raster angeordnet sind. Die Fotos überlappen sich unterschiedlich stark und sehr ungleichmäßig, zwischen einigen von ihnen bleiben Lücken. Am auffälligsten ist eine nahezu quadratische Aussparung im rechten oberen Viertel des *joiner*, etwa in Größe der Breite eines Fotos. Hockney bewegt sich mit der Kamera in einem Halbkreis um das Objekt seiner Aufnahmen herum. Dessen Position verändert sich nicht, wie

298 »Es ist jedoch zu beachten, daß Hockney den Begriff ›kubistisch‹ unakademisch verwendet, da er ihn meist ausschließlich auf die Figur Picassos bezieht und er mit der Bezeichnung nicht die zeitlich begrenzte Epoche in Picassos Œuvre (ca. 1906/7–1919), sondern vielmehr eine bestimmte Wahrnehmungsweise – insbesondere die Simultaneität mehrerer Ansichten einer Person bzw. eines Gegenstandes – meint, und so auch die Arbeit der dreißiger Jahre oder das Spätwerk der sechziger Jahre ›kubistisch‹ nennt: [...]« (Schuhmacher 2003 : 100)

299 Woods merkt an, dass Hockney den Begriff *reverse perspective* in seiner Autobiografie von 1993 verwende, diesen aber nicht erläutere (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 128).

300 Ähnliche Bewegungen, aber nicht um einen Gegenstand herum, lassen sich aus den *composite polaroids* herauslesen (vgl. Kapitel 2.1.4). Durch einen klareren Bewegungsradius verstärkt sich nun die Multiperspektivität der Wiedergabe.

301 Für den Garten ›Luxembourg‹ ist dieser Stuhl ursprünglich entworfen worden, und so heißt nun auch das Modell, das mittlerweile zur Möblierung vieler Parks und Gärten dient.

der Schattenwurf vermuten lässt. Wir bewegen uns (virtuell) mit Hockney um den Stuhl. Durch die Montage der aus verschiedenen Blickwinkeln aufgenommenen Fotografien kann er unterschiedliche perspektivische Ansichten von Teilen des Stuhls zu einer Gesamtansicht zusammenführen. Aufgrund der dargebotenen Ansichten scheint der Stuhl sich auf uns zu neigen, er bedrängt uns aus mehreren Richtungen.³⁰² Die *joiners* mit umgekehrter Perspektive sind ganz auf den Gegenstand der Aufnahme ausgerichtet, der im Zentrum des Bildes und der Aufmerksamkeit steht und möglichst vielperspektivisch als Objekt im Raum erfahren werden soll: »... *I was really learning to establish an object in space.*« (Hockney 1988 : 95) Gerade die *joiners* mit umgekehrter Perspektive sind formal eng an kubistischen Werken orientiert. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass Hockneys Bilder in einer anderen Technik, mit anderem Material und vor einem anderen gedanklichen und gesellschaftlichen Hintergrund entstehen. So weist Woods darauf hin, wie problematisch Hockneys Äußerungen seien, in denen er seine Arbeiten in Beziehung zum Kubismus setze.³⁰³ Überhaupt vermenge Hockney die Dinge fortwährend: Er setze Fotografie und Renaissancemalerei in eins und lasse dabei außer acht, dass dort die Maler die Konventionen der perspektivischen Darstellung ihren Bildaussagen angepasst und unterworfen hätten. Eine Fotografiekritik könne nicht in eine Kritik der westlichen Malerei überführt werden. Doch hält Woods Hockney zugute, dass dieser gerade mit seinen großen, späten *joiners* wie **Pearblossom Hwy.** die perspektivischen Räume der Fotografie erweitert habe (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 129f.). – Woods Kritik kann beispielhaft stehen für ähnliche Beurteilungen von Hockneys Anliegen, sich im Kanon der Kunst zu verorten. An dieser Stelle zeigen sich Verwerfungen, die entstehen können, wenn Künstler sich Begriffe aneignen, um ihre Werke zu kontextualisieren, die bereits von der Theorie besetzt sind. Hockney verwendet den Begriff ›Kubismus‹ so, wie er ihn versteht – ein legitimes künstlerisches Vorgehen, das es aber nicht zwingend erlaubt, den Begriff, so wie Hockney ihn einsetzt, in einen wissenschaftlichen Kontext zu übernehmen.³⁰⁴

Unbestreitbar ist, dass auch die *joiners* ohne umgekehrte Perspektive gewisse Merkmale des Kubismus aufweisen und sich vor diesem Hintergrund diskutieren lassen. Sind es bei den *composite polaroids* vor allem die Motive, die Ähnlichkeiten mit kubistischen Darstellungen aufweisen – beispielsweise die Gitarre in **Yellow**

302 Im Gegensatz zu anderen *joiners* des Jahres 1985, die ebenfalls eine umgekehrte Perspektive zeigen, ist die Erfahrung hier weniger eindringlich, da der Metallstuhl ein sehr ›offenes‹ Objekt ist, das filigran im Bild steht. Bei **Paint Trolley, L. A. 1985** haben wir es mit einem ähnlich filigranen Gegenstand zu tun, hier wird aber durch die Ablageflächen die perspektivische Verzerrung schon deutlicher sichtbar; massiv zu spüren ist sie beispielsweise bei **The Desk, July 1st, 1984**.

303 Woods spricht von »Neo-Kubismus«, erläutert aber diesen Terminus nicht weiter und trägt so seinerseits zu einer Verunklarung der Bezüge bei (siehe vorangegangene Seite, Fn. 299).

304 Die gesonderte Diskussion, die ein solches Vorgehen (sowohl der Begriffs›okkupation‹ als auch der Wiedereingliederung in einen kunstwissenschaftlichen Diskurs) wert wäre, kann hier nicht geführt werden.

Guitar Still Life, Los Angeles, April 3, 1982, die an Picassos Gitarrenbilder erinnert, oder **Henry Cleaning his Glasses, 1982**, der eine erstaunliche physiognomische Ähnlichkeit mit Pablo Picassos **Portrait of Ambroise Vollard, 1909/10** aufweist³⁰⁵ –, so rückt bei den *photographic collages* das ›Wie‹ vor das ›Was‹ in den Vordergrund der Betrachtung. Hier werden deutlich verschiedene Ansichten eines Objektes oder einer Situation in einem *joiner* zusammengebracht. Das führt dazu, dass wir unsere Position zum Bild bewusst wahrnehmen und hinterfragen. Fragen nach dem Verhältnis der Bildoberfläche zum Realraum der Betrachtung sowie zum wahrgenommenen Raum treten hervor. Multiperspektivität wird als Gleichzeitigkeit ungleichzeitiger Ansichten dargestellt und gesehen. Die Oszillation von Simultaneität und Sukzession, von Bild- und Realwahrnehmung begleitet uns in der Betrachtung der *joiners* und verweist damit unter anderem auf den Körper als Ort, an dem Wahrnehmungen und Interpretationen ausgehandelt werden.

4.2 Bewegte Betrachter

Wenn [...] schon für Pozzo selbst ein höherer Sinn in der Dichotomie von richtigen und falschen Standpunkten lag und auch ihm nicht allein die illusionsbewahrende Einpunktperspektive, sondern auch die dekonstruierende Bewegung aus dieser hinaus intendierte Kategorien der Betrachtung lieferte, so heißt das in Bezug auf S. Ignazio, dass Pozzo den zurückzulegenden Weg entlang der Hauptachse der Kirche, dem ›Erschließungsweg des Auges‹, zu einer Art Erkenntnisweg ausgestaltete. (Blunk 2012 : 33)

Ging es bisher darum, wie sich Bewegungen aufzeichnen und im Bild darstellen lassen, sowie darum, wie sie wahrgenommen werden, stellt sich nun die Frage, wie die Methoden der Aufzeichnung und Wiedergabe auf unser Verhalten vor dem Bild einwirken. Welche Vorgaben und Angebote kann eine zweidimensionale Repräsentation machen und inwiefern lässt sich von dem »Bild als unbewegter Beweger« (Stoellger, in: Boehm et al. 2008 : 181–223) sprechen? Um mich dem Verhältnis von Bild und Betrachterbewegung zu nähern, werfe ich zunächst einen Blick auf ein Beispiel illusionistischer Barockmalerei. Diese lässt sich als ein Gegenmodell zu Hockneys *joiner photographs* verstehen: Sie ist eng mit ihrem Umgebungsraum verbunden und zielt zuvörderst auf eine hohe Täuschungsqualität, während die *joiners* als ›Flachware‹ materiell eigenständig sind und schon formal, aufgrund ihrer Zusammenstellung, mit dem Illusionsversprechen des Bildes brechen. Es wird jedoch deutlich, dass hier wie dort Phänomene zum Tragen kommen, die

305 Vgl. Hoy, in: Hockney 1988 : 57 und Weschler, in: Hockney 1984 : 19. Weschler wird nicht müde, auf diese Entsprechungen hinzuweisen, so etwa auch in Weschler 1984 : 65.

jeweils darauf ausgerichtet sind, dass sich Betrachter in ein bestimmtes – auch räumliches – Verhältnis zum Bild setzen.

Für eine Auseinandersetzung mit den Darstellungsqualitäten illusionistischer Malerei wird im kunstwissenschaftlichen Diskurs wiederholt Andrea Pozzos³⁰⁶ Deckengestaltung (1685–94?) der Kirche St. Ignazio in Rom herangezogen. Michael Polanyi setzt sich in seinem Aufsatz »Was ist ein Bild?« (Polanyi 1994) mit diesem »eigenartigen Gemälde« (ebd. : 148) auseinander. Er baut seine Argumentation auf der Erklärung Pirennes³⁰⁷ auf, dass ein Bild verzerrt gesehen werde, sobald wir seine Perspektivachse verlassen. Dies sei jedoch in einer Gemäldegalerie, also bei Tafelbildern, nicht der Fall, da die Betrachter sich jederzeit unterbewusst darüber klar seien, dass die Bilder sich auf einer flachen Leinwand befänden. Im Gegensatz dazu sei das Deckengemälde Pozzos, so Polanyi, nicht auf einer ebenen Fläche angebracht und erhalte derart eine »Täuschungsqualität«, aber auch eine »winkelbedingte Verzerrung« (ebd. : 150), die flachen Bildern verwehrt bliebe.

Auf diese beiden Aspekte fokussiert auch Julian Blunk in seinem Text »Die Raumillusion und die vierte Dimension: Betrachtungszeit und betrachtete Zeit in der Deckenmalerei Andrea Pozzos« (Blunk 2012). Blunk nutzt zunächst den Vergleich mit filmischen Verfahren, um die erzähltheoretischen Differenzen unterschiedlicher Bildformen im Allgemeinen herauszuarbeiten. Während in »Bildfelder unterteilte Narrationen [...] im Modus der Montage argumentieren« würden, rückten »sotto-in-su-Arrangements«, zentralperspektivische Darstellungen in extremer Auf- oder Untersicht wie in der barocken Deckenmalerei, in die Nähe des Kamerazooms und würden einen »paradoxe[n] optische[n] Eindruck der Binnenbewegung« (Blunk 2012 : 32) erzeugen. Blunk interessiert sich für die letztgenannte Darstellungsart und diskutiert ihre Möglichkeiten anhand des oben erwähnten Langhausfreskos Pozzos. Er stellt die Frage, von welcher Betrachtungshaltung der Künstler ausgegangen sein mag und welche Effekte er mit der von ihm gemalten Scheinarchitektur hervorrufen wollte. Pozzo, schreibt Blunk, behandle jenseitige Sujets illusionistischer als diesseitige. Wie etwas dargestellt sei und welche Position im Bild es einnehme, korrespondiere mit dem jeweiligen Inhalt. Nähme der Betrachter den idealen Standpunkt zum Gemälde ein, der durch eine Marmorscheibe im Kirchenboden markiert sei, so ergäbe sich ein klares Bild, das jenseits »offenbare« sich. »Verlässt man die Scheibe wieder, so geriete jedoch nicht das entsprechende Welt- oder Jenseitsbild, sondern lediglich die Vorstellung von dessen diesseitiger Visualisierbarkeit ins Wanken – [...]« (ebd. : 36) Blunk weist nach, dass Pozzo um diese Implikationen der Einpunktperspektive wusste und sie so einsetzt, dass auch ihre Dekonstruktion Sinn erzeugt:

306 Andrea Pozzo (1642–1709), italienischer Maler und Architekt, ist für seine *trompe-l'œil* Deckengemälde bekannt.

307 Pirenne, Henri, *Optics, Paintings and Photography*, Cambridge University Press 1970.

Pozzo erklärte also die vermeintliche Schwäche seiner illusionistischen Malerei nicht nur zu einer Stärke, sondern schrieb den kippenden Architekturen und falschen Betrachterstandpunkten sogar einen ihnen eigenen Erkenntniswert zu: Steht der *punto stabile* im Dienste der höchsten Ehre Gottes, insofern er den Kirchenraum im Blick auf jenseitige Wahrheiten und himmlische Hierarchien zu öffnen scheint, gereichen die ›falschen‹ Betrachterstandpunkte der Malerei zu höchster Ehre, indem sie deren ›rein artifizielle Seite‹ offenlegen. (Blunk 2012 : 33)

Blunk kommt zu dem Schluss, dass Pozzo in der Scheinarchitektur ein geeignetes Mittel gesehen habe

[...], eine Ethik des Zerfallens oder eine Ethik des Sich-Zusammensetzens in ein sukzessives visuelles Erlebnis zu überführen« (ebd.). Dies wird möglich, indem Pozzo die Bewegung der Betrachter durch den Kirchenraum in Rechnung stellt. Das Erlebnis, welches das Bild bieten soll, schlägt sich u. a. in der Betrachtungsdauer nieder. Selbst, wenn Betrachter den Anblick von »vermeintlich falsche[n] Betrachterstandpunkte[n] aus] entlarven [...] (ebd. : 34)

wollten, wären sie gezwungen, das Bild im Blick zu behalten. Damit würden sie ihm wiederum ihre Aufmerksamkeit und Zeit widmen. Durch die Art der Darstellung werden sie gefordert, sich nicht nur mit dem Motiv, sondern auch mit seinen sich verändernden Anblicken auseinanderzusetzen und dem Bildwerk allein schon durch die Dauer ihrer Beschäftigung mit ihm einen gewissen Respekt zu zollen.

Wie dieses illusionistische Deckengemälde zielen die *joiner photographs* auf »ein sukzessives visuelles Erlebnis« und verlangen, darf man Hockney glauben, eine verlängerte Betrachtungszeit (vgl. Hockney 1993 : 97). Sie wollen weniger »entlarvt« als durchdrungen, bis zu einem gewissen Grad synthetisiert und vielleicht verstanden werden. Zwar fokussieren die Augen hier nicht auf unterschiedliche Bildebenen, aber durch die Fragmentierung der Bilder wird jedem Einzelbild ein gesonderter Fokus zuteil. So rücken die Details der Teilbilder stärker in die Wahrnehmung, als sie dies in einem Gesamtbild tun würden. Die Dauer der Bildbetrachtung fließt in die Wahrnehmung ein.³⁰⁸ Die im Betrachter zu verortenden Zweifel an der Darstellbarkeit von etwas Idealem, wie Blunk sie anhand von Pozzos Deckengemälde nachweist, werden bei den Fotokopplungen in weltliche Bereiche übertragen. Es geht nicht um einen idealen Ort oder göttlichen Zustand, sondern um die Frage nach konventionalisierten und idealisierten Darstellungsformen und darum, sich bewusst zu machen, *wie* wir Dinge wahrnehmen. Wir fangen

308 Hockney unterstützt diese Idee in seinen Aussagen zu den *joiners*, indem er immer wieder betont, dass das Momenthafte der fotografischen Aufnahme der menschlichen Wahrnehmung entgegenstehe und er die Augenblicke der Aufnahmen durch die Verwendung vieler Fotos multipliziere (vgl. Hockney 1982 : 29, Hockney 1993 : 13 f. und : 103 f. und weitere).

an, uns zu fragen, wie ›wahr‹ das ist, was wir sehen. Dabei werden die Voraussetzungen umgekehrt: Die Frage stellt sich nicht erst, wenn wir einen festgelegten Betrachterstandpunkt verlassen, sondern an jedem Standpunkt, von dem aus wir die *joiner photographs* anblicken. Es gibt nicht mehr den einen ›richtigen‹ Punkt, um das Bild zu anzusehen, sondern sich ständig ändernde, neu einzunehmende Augpunkte, je nach Fotografie, auf die wir blicken. Unsere Vorstellung einer Visualisierbarkeit von Wirklichkeit wird in Bewegung versetzt (vgl. Kapitel 7).

4.2.1 Perspektive bewegt. Appellcharakter und kommunikative Funktion

Jedes gegenständliche Bild, im Comic und anderswo, [...] definiert ein räumliches Verhältnis zwischen Betrachter und dargestellter Welt. Wir haben es hier mit dem künstlerischen Problem der Perspektive zu tun. (Schüwer2008 : 84)

Wie etwas dargestellt ist, lenkt und führt unsere Blicke und bewegt unsere Körper, denn wir versuchen intuitiv, uns ›richtig‹ zum Bild zu positionieren. Besonders deutlich ist dies bei perspektivischen Darstellungen zu beobachten, wie ich im vorangegangenen Kapitel anhand der Untersuchungen zu Pozzos Deckenfresko zeigen konnte. Alles deutet darauf hin, dass es sich bei der Perspektive um eine Vorgabe handelt, die uns, die Betrachter, zurichtet, und die uns dazu veranlasst, uns zu ihr und zu dem durch sie eingerichteten Bildobjekt zu verhalten.

Ein bemerkenswerter Konsens zwischen Alpers/Baxandall und dem modernistischen Diskurs scheint jedenfalls in der Annahme zu bestehen, dass der Blick nur dort einen Spielraum und eine Bewegungsfreiheit erlangt, wo er aus dem Bann des perspektivischen Sehkegels befreit wird. Dagegen ist zu betonen, dass Perspektive potentiell ein Instrument der Mobilisierung des Beschauers, einer Choreographie seiner Bewegungen sein kann und effektiv auch war. (Ganz/Neuner 2013 : 25)

Ganz/Neuner weisen darauf hin, dass eine perspektivische Darstellung Betrachter zu keinem fixen Standpunkt nötige, da sich »[d]ie frontale Anmutungsqualität von Bildern (nicht nur von konstruierten) erhält [...], auch wenn wir diese aus schrägen Winkeln betrachten« (Ganz/Neuner 2013 : 28; vgl. Polanyi 1994 : 150). Dennoch: »Perspektivische Darstellungen projizieren eine frontale Achse in den davor liegenden Raum, der immer auch eine Bewegungsbahn zwischen Nah- und Ferndistanz vorzeichnet« (ebd.). Wir sind dazu verleitet, ebenjener Bahn zu folgen, und uns so den Vorgaben der Perspektive im Bild gemäß zum ihm zu positionieren.

Diese Zurichtung der Betrachter durch perspektivische Vorgaben des Bildes führt dazu, dass, während Erwin Panofsky 1927 Perspektive noch als ›symbolische Form‹

(Panofsky 1980 : 99–167) untersucht, Frank Büttner achtzig Jahre später ihre ›rhetorische Form‹ hinterfragt.³⁰⁹ Er stellt das Verhältnis von Bild und Betrachter in den Mittelpunkt seiner Überlegungen, um so die »kommunikative Funktionen der Perspektive« (Büttner 2007 : 201) herauszuarbeiten. Büttner führt aus, dass Alberti in seinem Text *De pictura* (1435/36) die Perspektive zwar vor allem eng mit Lehren der Optik verknüpft habe, die sich im 13. Jahrhundert entwickelt hatten, dass er aber auch Anleihen bei der Rhetorik gemacht habe, denen nachzugehen sich lohne.³¹⁰ Perspektivische Darstellungen brächten, schreibt Büttner, durch ihre auf die Betrachter bezogene räumliche und proportionale Darstellung Orientierung und Eindeutigkeit ins Bild. Außerdem erzeugten sie den »höchste[n] Grad von Unmittelbarkeit und scheinbarer Gegenwärtigkeit« (ebd. : 209).³¹¹ Eine perspektivische Darstellung kann relativ ungebrochen an unser alltägliches Raumempfinden anknüpfen und so quasi naturalisiert betrachtet werden.³¹² Als wesentliche kommunikative Funktion der Perspektive benennt Büttner ihre »Fähigkeit, die Blicke und die Aufmerksamkeit der Betrachter zu lenken« (ebd. : 213).

Von ähnlichen Annahmen geht Hockney aus, wenn er unterstellt, dass seine *joiners* es vermögen, ihre Betrachter in Bewegung zu versetzen. Aufgrund der Vielzahl von Einzelperspektiven, die durch die Menge an verwendeten Fotografien

309 Panofsky konstatiert eine neue Auffassung des Raumes, eine »Entwicklung vom Aggregatraum zum Systemraum« (ebd. : 122) und identifiziert dabei den Fluchtpunkt als Symbol für die Unendlichkeit (vgl. ebd. : 117). Büttner hingegen sieht nicht den Fluchtpunkt als entscheidend für die ersten perspektivischen Verfahren, sondern postuliert, dass vielmehr »der Augpunkt, von dem aus das Bild ›aufgenommen‹ wird, entscheidend« war (vgl. Büttner 2007 : 202 f.). Erst mit Albertis Konstruktionsverfahren sei der Fluchtpunkt relevant geworden. Büttner hinterfragt entsprechend, auf welche Perspektivkonstruktionen bzw. auf welchen Zeitpunkt der Geschichte der Perspektive Panofsky sich in seinem Text bezieht. Er kommt zu dem Schluss, Panofsky würde aus einem nachmittelalterlichen, geometrischen Raumverständnis heraus argumentieren, das es zur Zeit der ›Entdeckung‹ der Perspektive noch gar nicht gegeben hätte (vgl. Büttner 2007 : 205).

310 »Infolge der Konzentration auf die Frage der Perspektivkonstruktion und ihrer ›Symbolik‹ ist von der kunsthistorischen Forschung das für diese Konstruktion konstitutive Verhältnis von Bild und Betrachter vernachlässigt worden. Dieses Verhältnis kann unter zwei Aspekten untersucht werden. Es kann die Frage nach der Wahrnehmung des Bildes durch den Betrachter in den Vordergrund gestellt werden, dann wird die Theorie und Praxis der Perspektive vorrangig im historischen Kontext der Lehren von der visuellen Wahrnehmung zu untersuchen sein. Es kann aber auch die Frage nach der Wirkung des Bildes auf den Betrachter leitend sein. Diese Frage nach den kommunikativen Funktionen der Perspektive erlaubt es, deren Verbindungen mit der Tradition der Rhetorik herauszuarbeiten, die bislang wenig beachtet wurden.« (Büttner 2007 : 205 f.)

311 »Die *evidentia* ist ein Vorzug der Malerei, die in jedem Paragone mit der Dichtung oder Rhetorik hervorgehoben wird, auch wenn gerade hier die grundsätzlichen Unterschiede der Darstellungsarten so ins Gewicht fallen, dass nur von Analogien gesprochen werden kann.« (ebd. : 209, Herv. i. O.)

312 »Die Perspektive ist ein wesentliches Element der ›Appellstruktur‹ des Bildes, wie man in Anlehnung an Wolfgang Iser sagen könnte [...] Das konsequent perspektivisch konzipierte Bild setzt von sich aus den Standpunkt, den der Betrachter einzunehmen hat, wenn er das Bild ›richtig‹ wahrnehmen will.« (ebd. : 218) Büttner verweist allerdings auch darauf, dass die Perspektivkonstruktion oft bildimmanent erfolge und die Betrachter vor dem Bild keine Rolle spielten, z. B. bei der Frage, wo die Horizontlinie zu finden sei: »Der der Bildperspektive nach ›richtige‹ Betrachterstandpunkt ist für den realen Betrachter unerreichbar.« (ebd. : 217)

gegeben sind, müssen sie sich vor dem Bild immer wieder neu positionieren, um einerseits die verschiedenen Aufnahmen betrachten und andererseits Bewegungen des Fotografen nachvollziehen zu können (vgl. Kapitel 2.3). Büttner sieht allerdings in der »Festlegungen des Blickpunktes ein[en] Willkürakt des Bildschöpfers« (Büttner 2007 : 220), der den Betrachtern nicht verborgen bleibt und schlussfolgert: »Das oft nur unterschwellige Wissen um die Kontingenz der Darstellung beeinflusst die Bildwahrnehmung und Bewertung des Dargestellten.« (ebd. : 221) Bei den *joiners* ist eben diese Uneindeutigkeit von Ausschnitten und Perspektiven offensichtlich und soll auch gar nicht verleugnet werden. Im Gegenteil, sie lässt sich für die Bildbetrachtung produktiv machen und verweist fortlaufend auf die Kontingenz von Wahrnehmung und Welt, wie sie uns täglich, vor allem in den Medien, begegnet.

4.2.2 Der Fotograf weist ins Bild

And I tend to think that what is most important is the way the figure is placed in the space. That that is what makes it a great work. [...] What happens when artists use space with their imagination is an attempt to pull you, the spectator, in, to make you the figure in the picture. (Hockney 1993 : 155)

Die Idee einer Verbindung von Körper und Bild lässt sich durch die verwendete Perspektive sowie durch bildimmanente Verweise steuern und unterstützen, die es erlauben, Betrachter in die abgeschlossene Fläche des Bildes ›hineinzuholen‹. Die *joiner photographs* suggerieren in vielen Fällen, wie ich in Kapitel 2.1.2 anhand des Bildes von **Patrick Proctor** gezeigt habe, eine räumliche Konsistenz des zu Sehenden, obwohl der Bildraum konstruiert ist. Dennoch ist der Raum des Bildes durchlässig, denn die Bewegungen des Fotografen während der Aufnahmen schreiben eine unsichtbare Choreografie in ihn ein, die den von ihm durchmessenen Raum in der Betrachtung nachvollziehbar werden lässt.³¹³ Solcherart ist er zwar nicht sichtbar, aber im übertragenen Sinne bei vielen der *joiners* ›im Bild‹. Auch inhaltlich ist er am Thema beteiligt: Hockney sagt, seine Art, die Dinge fotografisch festzuhalten, bedeute, dass der Fotografierende in das Subjekt des Bildes involviert sei, Teil des Themas werde.³¹⁴ Der Bildautor übernehme in einem stärkeren Maße die Verantwortung für das, was zu sehen sei, als wenn er nur einen

313 Wäre der Aufnahmeprozess aus größerer Entfernung aufgezeichnet worden, wäre Hockney an einigen Stellen innerhalb des auf den Fotografien festgehaltenen Raumes zu sehen. Er bleibt zwar bei jeder einzelnen Fotografie hinter der Kamera, tritt aber virtuell in den Raum des Gesamtbildes ein.

314 Ich fasse im Folgenden Hockneys Argumentation zusammen, in der er seine Rolle als Bildproduzent reflektiert und die Auswirkungen, die diese seines Erachtens auf seine Arbeiten und sein Publikum haben sollte. Damit stellt sich die spannende Frage nach möglichen Rollen von Bildurhebern, ihrem Selbstverständnis und deren Veränderungen im Laufe der Zeit. Diese muss an anderer Stelle diskutiert werden.

Moment einfangen würde. Wie die Bilder hergestellt würden, habe Einfluss auf ihre Inhalte, sowie auf das, was darzustellen möglich sei (vgl. Hockney 1993 : 128). Als ausschlaggebend dafür, wie sehr der Bildurheber in das zu Sehende eingebunden ist, sieht Hockney unter anderem die Distanz des Fotografen zum Fotografierten:

Das berühmte Foto von dem vietnamesischen Mädchen, das nackt und weinend flieht, ist für uns nur deshalb erträglich, weil der Fotograf ein ganzes Stück entfernt war. Hätte ich eine Polaroid-Collage ihrer Verbrennungen angefertigt, wäre das Thema nicht das Leid des Mädchens, sondern meine empörende Grausamkeit. (in: art. Das Kunstmagazin, 2/1998, vgl. Hockney 1999 : 85)³¹⁵

Mit dieser Aussage zielt Hockney nicht nur auf die räumliche, sondern auch auf die emotionale Nähe von Fotograf und Motiv. Für die Umsetzung als Fotokopplung, zumindest für ein Großteil der *composite polaroids*, ist eine räumliche Annäherung an die aufzunehmenden Gegenstände notwendig, und damit ist der Fotografen im Motiv anwesend. Die Intensität der Auseinandersetzung führt laut Hockney bei den *joiners* auch zu einer emotionalen Nähe des Fotografen zu dem Aufgenommenen. – Natürlich lässt sich diskutieren, ob nicht vielmehr durch die Ästhetisierung im Bild und durch das Bild die emotionale Unmittelbarkeit des zu Sehenden aufgehoben wird.³¹⁶ Die Idee einer künstlerischen Distanznahme durch Ästhetisierung aber widerspricht Hockneys Anliegen, die Distanz des Betrachters zum Bild zu verringern.³¹⁷

315 Hockney bezieht sich auf das ikonische Bild von Nguyen Kong (Nick Ut), **Trang Bang, South Vietnam, June 8th 1972** (Abb. in: Hockney 1999 : 84). Seine Argumentation ist in meinen Augen nicht trennscharf und gerade in Hinblick auf aktuelle politisch motivierte Bildpraktiken zu hinterfragen. Zum einen würde ich nicht nur zwischen Aufnahmedistanzen, sondern auch zwischen künstlerischen Sujets und journalistischen Themen unterscheiden wollen ebenso wie zwischen den damit einhergehenden Intentionen. Zum anderen ist nicht zu vergessen, dass ›Was‹ und ›Wie‹ des Bildes immer auch mit der Haltung seines Autors wie seines Betrachters verknüpft sind. Zeit und Nähe oder Distanz in der Auseinandersetzung mit einem Motiv können als Argument nur in Hinblick auf die Technik, die jeweils verwendet wird, sowie für den spezifischen Kontext gelten. Hockney vergleicht hier eine journalistisch-dokumentarische Fotografie zur Berichterstattung mit seinen künstlerischen Untersuchungen zur Umsetzung a- bzw. multiperspektivischer Bilder auf der Basis von Fotografien; zwei Arbeitsweisen, die, abgesehen davon, dass sie beide mit einer Fotokamera hervorgebracht werden, wenig gemeinsam haben.

316 Es gibt viele Beispiele für gemalte und fotografierte Grausamkeiten, bei denen moralische Belange hinter der ästhetischen Wirkung zurückbleiben. Ich denke hier beispielsweise an den **Tod des Sardanapal** (1827/28) von Eugène Delacroix, an die Fotografien des 11. September 2001, denen in unterschiedlichen Zusammenhängen ein ästhetischer Wert zugeschrieben wird, oder an den Fotografen Burhan Ozbilici, dessen als Weltpressefoto des Jahres 2017 ausgezeichnetes Bild zeigt, wie ein Attentäter in Ankara in einer Kunstgalerie im Dezember 2016 den russischen Botschafter erschießt.

317 Ob es Hockney tatsächlich gelingt, seine Rezipienten ins Bild zu holen, oder ob nicht vielmehr die formale Aufbereitung der *joiner photographs* sie eine Distanz zum Motiv einnehmen lässt, diskutiere ich im Zusammenhang von Rahmenschau und Entgrenzung in Kapitel 4.2.3 : 172 f.

Bei den *joiners* geht es Hockney immer auch darum, die Präsenz des Fotografen in das Bild einzuschreiben (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 117), und er tut dies auf unterschiedliche Weisen. Bei den *composite polaroids* geschieht es virtuell durch seine Bewegungen im Raum des Bildes, so auch bei den *joiners* mit *reverse perspective*. Bei den *photographic collages* nutzt er im Regelfall materielle Hinweise wie Filmdosen und seine Füße oder Hände.³¹⁸ Der Körper des Fotografen dient, beispielsweise bei Aufnahmen des Grand Canyon, aber auch bei Interieurs, als Fixpunkt, er markiert die Stelle, von der aus (ein Großteil) der Fotografien aufgenommen werden³¹⁹ und erlaubt eine Rekonstruktion der Dynamik der Blicke sowie der Bewegungen, die im Bildgegenstand zum Ausdruck kommen.

DER SCHATTEN DES FOTOGRAFEN

Eine Möglichkeit, eine Nähe zwischen Bildinhalt und Betrachtern herzustellen, liegt für den Fotografen also darin, sichtbare Spuren im Foto zu hinterlassen. Auch der Schatten des Fotografen³²⁰ kann diese Funktion übernehmen, hat aber weiterführende Konnotationen. Helmut Lethen betont in seinem Buch *Der Schatten des Fotografen* im gleichnamigen Kapitel (Lethen 2014 : 178–198) die Differenz des Schattens zu den im Bild anwesenden Dingen. Sein Verweischarakter sei anderer Natur und ambivalent:

Der Schatten des Fotografen gehört einer anderen Ordnung an als die abgelichteten Dinge. [...] Sein Schatten sagt nichts, zeigt auf nichts. *Shifter* nennen die Linguisten die Gesten des ›Das da‹, des ›Dorthin‹, des ›Hier‹ – Zeichen, die leer sind, bis sie einem *Gegenstand* zugeordnet werden können. Genauso ist der Schatten des Fotografen ein leerer Behälter: Ich bin hier und ich werde hier gewesen sein. (Lethen 2014 : 183, Herv. i. O.)

Das, was wir im Bild sehen, sind Relikte der Wirklichkeit zum Zeitpunkt der Aufnahme, sie verweisen auf das, was gewesen und geschehen ist. Sie berühren uns

318 Hockney möchte seine Fotocollagen an die körperliche Gegenwart in dieser Welt anbinden, seine Füße stehen stellvertretend für seinen Standpunkt als Bildautor sowie für die Betrachter (vgl. Hockney 1984 : 23). Alan Woods diskutiert, inwiefern die sichtbare Präsenz Hockneys im Bild dem jeweiligen *joiner* etwas hinzufügt oder, im Gegenteil, sich nachteilig auf das Bild auswirkt (Woods, in: Melia 1995 : 119 f., vgl. hierzu Kapitel 2.1.3 : 65, Fn. 114, Kapitel 2.2.3 : 79 und dieses Kapitel : 167, Fn. 324).

319 Was nicht heißen soll, dass Hockney die Fotografien immer von diesem einem Standpunkt aus aufgenommen hat. Dennoch markieren die Verweise auf seinen Körper diesen (vermeintlichen) Punkt. Als Ausnahme ist mir nur das Bild *Walking in the Zen Garden* bekannt, wo die mehrfach zu sehenden Füße explizit dazu dienen, Hockneys Bewegungen aufzuzeichnen und zu verdeutlichen, dass es mehr als einen Standpunkt des Fotografen gegeben hat.

320 Gemeinhin gilt es als ›Anfängerfehler‹, wenn der Schatten des Fotografen ins Bild fällt. Bei routinierteren Fotografen ist davon auszugehen, dass sie ihren Schatten oder Teile ihres Schattens bewusst ins Bild bringen, um das Motiv zu gestalten und auf kunsthistorische und philosophische (beispielsweise Platons Höhlengleichnis) Referenzen anzuspüren.

und stellen eine Beziehung zwischen uns und dem Bildinhalt her. Der Schatten nun verbürgt die Anwesenheit des Fotografen, er ist die bildliche Entsprechung zu Barthes' »Ça a été.« Gleichzeitig weist er als Ephemeres darauf hin, wie flüchtig und veränderbar die im Bild festgehaltene Konstellation ist bzw. sein kann. Nicht umsonst beginnt die Geschichte des Abbildes (hier noch als Zeichnung) mit einer Erzählung über die Tochter der Butades, die den Schattenriss ihres in die Fremde aufbrechenden Liebsten als Umrisszeichnung an der Wand festhält. Der Schatten bezeugt, dass etwas oder jemand da gewesen ist, bescheinigt dessen Existenz und zeigt gleichzeitig die Leerstelle, an der diese Sache oder Person fehlt. Der Schatten als Anwesendes bezeugt etwas Abwesendes, verkörpert dieses und verweist zugleich auf die Fehlstelle.

Seinen Schatten oder Körperteile ins Bild zu bringen, ist für einen Fotografen in der Regel die einzige Möglichkeit, sich in eine Fotografie einzuschreiben – anders als beispielsweise der Maler oder Zeichner, der schon durch die manuelle Ausführung Markierungen auf der Leinwand oder dem Papier hinterlässt und ihm so seine »Handschrift« mitgibt. Da es sich bei Fotografien um apparative Aufnahmen handelt, ist der Fotograf prinzipiell abwesend oder besser gesagt: hinter den Apparat verbannt,³²¹ der als Mittler das Bild erst ermöglicht. Nur seinen Schatten kann er als Zeugnis seiner Anwesenheit ins Bild fallen lassen. Durch ihn ist der Fotograf im Bild, gleichzeitig dient der Schatten als Platzhalter für die Betrachter; ihre Entfernung zum Bildinhalt wird verringert. Sehen ist ein Distanzsinn: Wir müssen das Gesehene nicht berühren oder körperlich involviert sein, um es betrachten zu können. Wenn der Sehvorgang als rein optischer abgetrennt vom Körper und von den Gefühlen verstanden wird, entspricht er dem apparativen Blick der Kamera und erlaubt, das zu Sehende distanziert als »bloßes Bild« zu betrachten (vgl. Lethen 2014 : 186). Lethen sieht im Schatten des Fotografen den Versuch, das Bild aus seiner apparativen Verfasstheit zu lösen und an eine Körperlichkeit zurückzubinden. Das entspricht Hockneys Haltung, der davon ausgeht, dass der Fotograf in den Bildinhalt involviert ist und dies durch Hinweise für Betrachter sicht- und nachvollziehbar zu machen sucht.

Indem David Hockney in etlichen seiner *photographic collages* sichtbare Spuren im Bild hinterlässt, stellt er eine direkte Verbindung zwischen sich und der festgehaltenen Situation her, und, da er als Fotograf die spätere Betrachterposition vorwegnimmt, auch mit uns, die wir die *joiner photographs* anschauen. Dabei nutzt er unterschiedliche Methoden, um sich ins Bild einzubringen, Schattenwürfe, Relikte (Fotodosen u. a.) und Körperteile, die im Bild zu sehen sind.³²² In auffallend vielen

321 Von Selbstaufnahmen abgesehen.

322 Vgl. Kapitel 2.3 : 89 – Hockneys Anwesenheit tritt in vielen Landschafts*joiners* durch alltägliche Hinterlassenschaften, Projektionen und Körperteile in Erscheinung. So finden sich in einigen Fotografien leere Filmpackungen und -dosen, meist am unteren Rand des Bildes (siehe z. B. *Merced River Yosemite Valley California, Sept 1982; You make the picture, Zion Canyon Utah,*

Kleinbildkopplungen sind Hockneys Fußspitzen zu sehen.³²³ Sie provozieren die Idee, Hockney (und wir mit ihm) könnte ins Bild hineingehen, den Rahmen der Aufnahmen durchbrechen und so in dessen Tiefe vordringen.³²⁴ In diesen *joiners* bildet die Position des Fotografen den ›Endpunkt‹ des Bildes, sie definiert dessen Unterkante:

Bei einer willkürlich gewählten Entfernung das Bild aufhören zu lassen, paßte für Hockney überhaupt nicht zu der Art des Sehens, die er jetzt darstellen wollte. Als er jene erste Collage des Grand Canyon überprüfte, sah er sofort, daß er das Bild bis zum Betrachter hin fortsetzen mußte. Es mußte der ganze Raum von dem Platz vor seinen Füßen bis hin zum Canyon wiedergeben. (Weschler, in: Hockney 1984 : 23)³²⁵

Ausgereizt wird diese Idee bei **Grand Canyon with my Shadow**, wo Hockney sich gleich doppelt ins Bild bringt und ein System aus Verweisen aufbaut. Der Kopf seines Schattenwurfs liegt auf der Mauerkrone, wird durch diese abgeschnitten und zugleich durch die dort stehende Fototasche und den (vermuteten) Schatten der Kamera ersetzt, die das Bild herstellt. Seine Schuhspitzen verankern seinen Schatten am unteren Bildrand und laden uns, die Betrachter, ein, seinen Standort einzunehmen. Sein Pendant findet sich in einer weiteren Person, die mit Kamera und -tasche ausgestattet auf der Mauer sitzt, aber eben gerade nicht fotografiert, sondern in den Canyon blickt und sich so vom Blick durch den Apparat gelöst und den Schritt ins Bild sichtbar unternommen hat. Sie kann Fotograf und Betrachtern als Projektionsfläche dienen (vgl. Kapitel 2.2.2 : 75).

Hockney wendet unterschiedliche Methoden an, um sich – und mit sich auch die Rezipienten – in ein nachvollziehbares Verhältnis zu seinen Motiven zu setzen. Egal, ob sich seine Bewegungen aus den *polaroid collages* herauslesen

Oct. 1982). Oft sehen wir Hockneys Fußspitzen ins Bild ragen und so seinen Standpunkt markieren und zugleich einen Platzhalter für die Füße respektive Anwesenheit der Betrachter bilden (**First expedition Yosemite, May 1982; You make the picture; Sitting Zion Canyon, Utah, October 1982**) und nicht zuletzt markiert sein Schatten seine Anwesenheit im Bild (**Prehistoric Museum, Palm Springs Cal., September 1982; Grand Canyon with my Shadow**). Diese Möglichkeiten, sich in seine Bilder einzuschreiben, sind nicht auf die Landschaftsaufnahmen beschränkt, auch kombiniert er sie in einzelnen *joiners*.

323 Das mag wie ein einfacher Kunstgriff wirken, der, einmal gefunden, immer wieder bemüht wird. Entsprechend nennt Woods die Füße am Bildrand entweder »witzig, wunderbar oder störend« (Woods, in: Melia 1995 : 117 f.). Causey ist anderer Meinung, er sieht die Füße des Fotografen als Element, das den Aufnehmenden wie die Betrachter ›erdet‹: »*The photo-collages put particular emphasis on that which best defines physical contact with the world but is previously absent: feet.*« (Causey, in: Melia 1995 : 109)

324 Der Gedanke, die Betrachter könnten ins Bild hineingehen, wird oft sofort wieder abgewendet, da die *joiners* eben keinen illusionistischen Bildraum aufschließen, sondern immer wieder auf den Status der Fotografien als Oberflächen verweisen.

325 Auch Weschler setzt hier Betrachter und Fotograf gleich.

lassen, er als Schatten oder durch Platzhalter seinen Standort in den *composite photographs* anzeigt oder ob er den Aufgenommenen durch freundschaftliche oder amouröse Verstrickungen verbunden ist – immer vermittelt er, mal mehr, mal weniger deutlich, mal auf formaler, mal auf inhaltlicher Ebene, dass Motiv und Fotograf miteinander verwoben sind, und versucht, die Betrachter in diese Beziehung hineinzuziehen.

4.2.3 »... als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären.«

It is the edges that make the composition in a photograph and it is what you leave there that will enable you to see things in the middle. When I began the experiments in photography, I decided to try to make photographs in which you could alter the edges a great deal. The edge has to do with movement and time and most essentially with the representation of space.
(Hockney 1993 : 103)

Viele der Ideen, die Hockney mit seinen *joiner photographs* verfolgt, sind keineswegs neu. Versuche, Rahmungen aufzuheben und Multi- beziehungsweise Aperspektivität und Immersion durch Platzhalterfiguren einzuführen, finden sich bereits zur Zeit der Romantik, beispielsweise in Caspar David Friedrichs (1774–1840) auf eine Wirkungsästhetik ausgerichteten, konstruierten und sinnoffenen Bilderfindungen, welche die Gefühlswelt der Betrachter ansprechen und sie in den Deutungsprozess einbeziehen sollen. Hockney nutzt ähnliche Mittel, um Entgrenzungserfahrungen zu evozieren und ein Gefühl der Desorientierung in der Bildwahrnehmung heraufzubeschwören.

Ab dem 15. Jahrhundert findet sich die Rückenfigur als exemplarische Betrachterfigur im Bild (vgl. Thürlemann 1990 : 47). Alberti gibt »eine erste theoretische Erläuterung der Funktion ihrer als emotionale und didaktische Vermittler zwischen dargestellter Geschichte und Bildbetrachter« (ebd. : 65, Fn. 6).³²⁶ Um 1700 wird sie zu einem zentralen Thema der Landschaftsmalerei, sie erleichtert die Darstellung eines Tiefenraumes und soll zugleich Betrachter zur Identifikation einladen. Die Figur schließt den Raum des Bildes zu den Betrachtern hin ab, öffnet ihn aber zugleich, indem sie uns einlädt, uns an ihre Stelle zu imaginieren. Sie ist Platzhalter, der zugleich zeigt und verbirgt: Wir schauen mit dem gemalten Betrachter auf das im Bild Dargestellte, das Blicken der Figur scheint unseren Blick erst möglich zu machen. Zugleich enthält sie, was sie verdeckt, unseren Augen vor. Stellen wir uns vor, anstelle der gemalten Figur im Bild zu sein, werden wir in es hineingezogen, zugleich aber anonymisiert, da diese Figur gesichtslos bleibt. – Es ist davon

326 Thürlemann bezieht sich auf Alberti, Leon Battista, *De pictura*, (hrsg. von Grayson), Rom/Bari 1975 : 72 ff.

auszugehen, dass Hockney um die Kunst- und Kulturgeschichte der Rückenfigur weiß und bewusst mit ihr arbeitet. Das lässt sich beispielhaft an seinem Gemälde **Le Parc des Sources, Vichy** (1970, Acryl auf Leinwand, 214 × 305 cm) nachvollziehen. Es zeigt einen Park, am vorderen Bildrand stehen von den Betrachtern abgewandt drei Plastikstühle. Zwei von ihnen sind besetzt, der linke ist frei und scheint darauf zu warten, dass der Künstler respektive Betrachter sich auf ihm niederlässt. Das Bild liest sich wie eine Visualisierung der Theorie, dass Rückenfiguren als Platzhalter für Betrachter einen Weg in das Bild hinein ebnet. Diese Idee eines Stellvertreterers, der die Betrachter zugleich mit ins Bild nimmt, während er den Bildraum an den Raum vor dem Bild anschließt, nimmt Hockney bei den *joiner photographs* auf vielfache Weise auf (vgl. Kapitel 4.2.2).

MÖNCH AM MEER – ENTGRENZUNG

Der (gedankliche) Schritt ins Bild bedeutet, seinen Rahmen zu durchschreiten. Durch eine Multiplikation der Einzelbilder bei den *joiner photographs* vervielfachen sich Rahmungen einerseits, während sich andererseits die festen Umriss des Bildes auflösen (vgl. Kapitel 3.2.1). So verstellt Hockney den Blick auf das Bild durch Ränder und Überlappungen, überwältigt seine Betrachter aber zugleich durch die Überfülle des auf den vielen Fotografien zu Sehenden. In dieser Dualität kommen zwei unterschiedliche Modelle des Bildersehens zum Ausdruck. »Im Gegensatz zum Modell des Blicks, das mit dem Betrachter in einer nicht näher bestimmten Distanz *vor dem Bild* rechnet, nimmt das Modell des Auges den Betrachter *im Bild* an.« (Haß 2005 : 37, Fn. 26, Herv. i. O.) Das Modell des Blicks bezieht sich auf dessen Körpergebundenheit, beim Modell des Auges handelt es sich um ein gleichsam körperloses Modell des Sehens, welches das Auge als optisches Instrument und vom Beobachter getrennt versteht (vgl. Haß 2005 : 28 ff).³²⁷ Während der Blick Albertis für ein gerahmtes Bild, figurative Darstellungen und einen vor dem Bild lokalisierbaren Betrachter steht und so eine Narration im Bild bzw. durch das Bild ermöglicht, steht das Auge Keplers für panoramatische Landschaften, die der Aufzeichnung vorgängig zu sein und denen jegliche Rahmen zu fehlen scheinen. Ihre Betrachter sind ortlos geworden, das sehende Auge befindet sich im Bild, das überall gleich-gültig ist. Der Sehakt wird für autonom und rein optisch erklärt, der Ort des Auges ist dort, wo sich Wirklichkeit und Bild ›berühren‹, auf der Oberfläche des Bildes.³²⁸ Der virtuelle Eintritt in die Bildsphäre) führt zu einem Überschuss an Bedeutung, die der Körper nicht nachvollziehen kann.

327 Haß spricht von Albertis Fenster und Keplers Modell des Auges (vgl. ebd., vgl. Alpers, Svetlana, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985).

328 *Las Meninas* (Diego Velázquez, 1656) thematisiere, so Haß, »das Sehen des Sehens«. Da beide Darstellungsmodi in diesem Bild verschränkt seien, oszilliere die Interpretation mit den Modi, zwischen *istoria* (Erzählung) und Darstellungskunst (vgl. Haß 2005 : 39).

Wo Rahmenschau und Vordergrund entfallen, die die Ansicht des Unermeßlichen begrenzen, so den Betrachter sichern und stabilisieren und damit, psychologisch gesehen, dieselbe Funktion erfüllen wie das Schließen der Augen, da entgrenzt sich der Raum und überwältigt das Subjekt.
(Begemann 2006 : 16)

Um zu untersuchen, was das für die Bildbetrachtung bedeutet, werfe ich zunächst einen Blick auf das Bild **Mönch am Meer** (1810) von Caspar David Friedrich und die es begleitenden Interpretationen. Das Zitat der Kapitelüberschrift, auf das auch Begemann sich bezieht, ist dem Text »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« von Clemens Brentano und Heinrich von Kleist entnommen, Überlegungen zu ebenjenem Gemälde, in dem es heißt:

Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, *als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären*.³²⁹

Ich ziehe Christian Begemanns weiterführende Interpretation³³⁰ von Friedrichs Bild heran, um wirkungsästhetische Zusammenhänge mit den *joiner photographs* zu verdeutlichen. Der dem Zitat zugrunde liegende Textabschnitt stammt von Kleist, der sich mit ihm auf die im 18. Jahrhundert übliche »Rahmenschau« bezieht:

Das Sehen soll im Zeichen seiner Verpflichtung auf Präzision, Klarheit und Deutlichkeit neu gelernt werden, und daraus ergibt sich die ›Tendenz, den

jeweiligen Apperzeptionspunkt, den kleinen Ausschnitt der schärfsten und deutlichsten Wahrnehmung abzusondern, einzufassen und losgelöst zu betrachten. Dadurch erhält das Anschauungsobjekt die Form eines kleinen Bildes.« [nach: August Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts: Rahmenschau und Rationalismus* (1934) 1965 : 8] Das Pendant zur Isolation klar umrissener Wahrnehmungsfelder, deren Abbildung strikt nach den ›Wahrheit‹ verbürgenden Gesetzen der Per-

329 Brentano, Clemens, »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« [umgearb. v. Heinrich von Kleist], in: *Berliner Abendblätter*, 12. Blatt, Den 13ten October 1810, 47–48, <http://85.214.96.74:8080/zbk/texte/A1638.htm> [02.05.2020] (Herv. jw).

330 »In den ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ von Brentano und Kleist läßt sich ein wahrnehmungsgeschichtlich signifikanter Bruch nachweisen. Geht Brentano von der romantischen Konzeption der Sehnsucht aus, so stehen hinter dem Text Kleists die Theorie des Erhabenen und die Assoziation des Panoramas. Diese konkurrierenden Positionen gründen in unterschiedlichen Begriffen vom Subjekt.« (Begemann 2006, Abstract : 1)

spektive zu erfolgen hat, ist die Struktur der Bilderkette. Schritt für Schritt tastet sich das Auge von Objekt zu Objekt und setzt das Ganze nach Art eines Mosaiks additiv aus seinen Einzelteilen zusammen. (Begemann 2006 : 14)

Während Sehen zunächst nur Sammeln visueller Informationen bedeutet, wird durch einen Rahmen ein Fokus gesetzt. Die Begrenzung des Sichtfeldes, die Zerlegung in definierte Ausschnitte, macht eine Unterscheidung von Wahrnehmung und Bewusstwerdung möglich (vgl. Wetzel, in: Boehm 2008 : 151). Das Bildkonzept wird so inklusive seiner Rahmung als bewusstes Beziehungsgefüge erfasst (vgl. Kapitel 4.2.1). **Mönch am Meer** aber zeigt in einem Querformat ein in dunklen Blau- und Grautönen gehaltenes Bild, unten gefasst von einem Streifen Meer und Strand, die gemeinsam zu gleichen Teilen etwa ein knappes Viertel der Bildfläche einnehmen. Mehr als drei Viertel des Bildes zeigen Himmel mit unruhigen Wolken. Eine kleine Rückenfigur, ungefähr im Goldenen Schnitt links auf dem Strand, scheint in diesen Anblick versunken. Es fehlt jegliche Rahmung des Bildinhalts, formal wie inhaltlich, es gibt keine Gegenstände im Bild, die eine Bilderkette hervorbringen würden, der Blick kann sich nirgends festhalten. Das Bild folgt keinen zentralperspektivischen Gesetzen, es gibt keine Anhaltspunkte, aus denen sich Relationen des zu Sehenden herauslesen ließen.

Begemann analysiert den Text Kleists und Brentanos und entwickelt daraus eine Theorie des Erhabenen. Dessen Anblick mache es notwendig, einen Rückzugsort für Betrachter zu schaffen, um ebendiesen Anblick erträglich zu halten – beispielsweise in Form eines rahmenden Bildvordergrunds, ›hinter‹ den Betrachter sich zurückziehen könnten. Andernfalls würde der entgrenzte Raum das Subjekt überwältigen (vgl. Begemann 2006 : 16). Begemanns Text verweist auf die Gleichzeitigkeit der sich widerstrebenden Konzepte der romantischen Sehnsucht des sich in der Natur auflösenden Individuums und des Erhabenen, vor dem das menschliche Subjekt sich schützen muss, beziehungsweise das es zu bezwingen trachtet. Beide Ideen lassen sich in Friedrichs **Mönch** finden – und ebenso in Hockneys Fotografien des Grand Canyon. Weiter bezieht Begemann die Entgrenzung des Blicks, von der Kleists Text handelt, auf das Rundpanorama, das einige Jahre zuvor (um 1790) entwickelt worden und seitdem in größeren Städten als Attraktion zu besichtigen war. Dessen Präsentationen verlassen die Zentralperspektive und verlangen nach Multiperspektivität. Ein erweiterter Sehwinkel, viele Perspektiven und mit ihnen einhergehende Entgrenzung bei gleichzeitiger ›Sicherung‹ der Betrachter finden sich auch in Hockneys *joiner photographs*.³³¹ Exemplarisch für diese Phänomene können wieder die Bilder des Grand Canyon stehen.

331 Allerdings wendet Hockney sich dezidiert gegen die Idee eines Panoramas, dass stillgestellten Betrachtern seinen Rundblick darbietet (vgl. Kapitel 1.3 : 43f.).

GRAND CANYON UND COMPOSITE POLAROIDS – ENTGRENZUNG UND RAHMENSCHAU

Die ›Canyon‹-Bilder stellen Versuche dar, den Grand Canyon in seiner Größe und Weite zu fassen, ihn nicht nur abzubilden, sondern umfassend wiederzugeben (vgl. Kapitel 2.2.2). Die Anzahl der verwendeten Fotografien in den *photographic collages* ist entsprechend groß, bei **The Grand Canyon looking North** beträgt sie um die 170 Aufnahmen, bei **Grand Canyon with my Shadow** konnte ich etwa 120 Einzelbilder ausmachen.³³² Kleinteilige Strukturen bestimmen in **Grand Canyon looking North** den Bildvordergrund. Die Sandschichten der gegenüberliegenden Wand der Schlucht in den unteren Bildreihen präsentieren sich rötlich und scharf, sie verlieren lediglich in der Ferne etwas an Detailreichtum. Eine ähnliche Strukturvielfalt findet sich bei **Grand Canyon with my Shadow** im Sand des Bildvordergrunds, den Steinen der Mauer und den Strukturen der Landschaft, die von kleinteiligem spärlichen Bewuchs bis zu bläulichen, sich in der Ferne auflösenden zerklüfteten Hängen alles bietet.³³³ Die großen Formate dieser *joiners* enthalten mehr Details als herkömmliche Fotografien, allein schon, da sie nicht nur eine, sondern viele Aufnahmen umfassen. Sie reduzieren den Blick nicht auf das überschaubare Rechteck eines einzelnen Fotos, eines Ausschnitts des Wahrgenommenen mit klar umrissenen Rändern, sondern sammeln Informationen und Details aus mehreren Augen-Blicken und verbreiten diese auf einer großen Fläche – immerhin 114 auf 252 cm im Fall von **Grand Canyon looking North** – die durch die unregelmäßig überlappenden Fotografien und die unsteten Ränder dem Auge nur wenig Möglichkeiten bietet, sich ›festzuhalten‹.³³⁴ Unser Blick wandert durch die Weite der Landschaft, immer aufgefordert, weiter zu schweifen, Neues zu entdecken und sich im Bild zu verlieren. An die Stelle eines schützenden Rahmens treten bei Hockney die Geländer und Mauern der Aussichtsplattformen, von denen aus er seine Aufnahmen macht. Sie trennen die durch Menschen kultivierte von der ›wilden‹ Landschaft des Canyons (vgl. Kapitel 2.2.2). Der Schatten des Künstlers verlegt den Standort der schauenden Rückenfigur vor das Bild und weist über seine Schuhspitzen in das Bild hinein – und auch wieder aus ihm heraus (vgl. ebd., vgl. Kapitel 4.2.2 : 166 f.).

332 Die konkrete Zahl der Fotografien lässt sich in den verkleinerten Reproduktionen, die mir zur Verfügung stehen, nicht genau festmachen, da in beiden Arbeiten die Einzelbilder stark überlappend und unregelmäßig montiert sind und sich manchmal nahezu vollkommen überdecken. Sie spielt für meine Überlegungen aber auch keine Rolle; wichtig ist allein, dass es sich jeweils um eine größere Anzahl von Fotografien handelt.

333 »Der Boden ist durchaus kein Lückenfüller«, erläuterte Hockney, »sondern er wird richtig *beschrieben*. Ein Moment der Herausforderung bei dieser Collage bestand gerade darin, zu zeigen, daß ein Stück Dreck genauso aufregend sein kann wie der ganze Canyon, wenn es nur richtig gesehen wird.« (Weschler, in: Hockney 1984 : 24, Herv. i. O.)

334 Ähnlich dem Überschuss an Bedeutung, von dem Bogen spricht, ist es hier ein Überfluss an Informationen und Details, die ein fast körperliches Gefühl der Überforderung auflösen können (vgl. Bogen, in: Ganz/Neuner 2013 : 92 ff., vgl. Siegel 2009 : 93, der den Begriff »Pleonasmus« verwendet).

Momente der Entgrenzung, in denen sich das Subjekt in der Vielzahl an Perspektiven und Details aufzulösen scheint, verschränken sich mit dem Versuch, ihm einen gesicherten Ort im Bildvordergrund zuzuweisen.

Als Gegenentwurf zu einer Idee der Entgrenzung lassen sich die *composite polaroids* lesen, deren Raster sich aus vielen Rahmen zusammensetzt, die sich schützend vor uns legen und das Bild in möglicherweise bewältigbare Ausschnitte teilen, die aber zugleich auch zu einer Fragmentierung führen, die unseren Sehgewohnheiten nicht entspricht. Die einzelnen Polaroids lassen sich als Bilderkette nacheinander mit den Blicken abtasten. Aufgrund der durch die Einzelaufnahmen entstehenden Multiperspektivität lässt sich ein eindeutiger Betrachterstandpunkt zum oder im Bild nicht festlegen. Die statischen Ausschnitte fester Rahmen lösen sich in ihrer Vervielfältigung auf (vgl. Kapitel 2.3 : 86 f.).

So finden sich sowohl die Idee einer Rahmenschau – allerdings mit einem Zuviel an Rahmen, deren jeweiliger Fokus mehr oder weniger willkürlich ist –, als auch die der Entgrenzung in den *joiner photographs*. Die Koppelung dieser widerstreitenden Prinzipien führt zu einer Oszillation in der Bildbetrachtung, die das Stakkato der Einzelbildbetrachtung mit dem Schweiften des entgrenzten Blickes verwebt.

4.2.4 Mit dem ganzen Körper erfahren. Bewegung, Bildraum und Leiblichkeit³³⁵

Indem wir existieren, sind wir sowenig reiner Geist wie bloßer Körper und erst recht nicht deren Gegenüberstellung; vielmehr ›inkarnierte Subjekt[e]‹ [Merleau-Ponty 1966, S. 239]: je unser Bewusstsein eingebunden in Sinnlichkeit. Also steigt der Leib für die Phänomenologie zum Agenten unserer Weltverhältnisse auf. Mit seinen sämtlichen Sinnen ist er nicht länger eingeschränkt auf ein rezeptives, bloß empfangendes Vermögen, sondern lebendige Vermittler-Tätigkeit, ›im Mittelpunkt der Welt selbst‹ [Merleau-Ponty 1966, S. 106]. (Günzel/Windgätter, in: Buchholz/Gödde 2005 : 589)

Wie ich in den vorangegangenen Kapitel gezeigt habe, nutzt Hockney unterschiedliche Methoden, um eine Annäherung der Betrachter an seine Motive zu ermöglichen. Indem er unsichtbar Teil des Bildes wird und versucht, seine Bewegungen an uns weiterzugehen, indem er eine Entgrenzungserfahrung beim Anblick der Bilder zu provozieren trachtet und indem er uns über Platzhalter wie seinen Schat-

335 Nach dem *linguistic, iconic* und anderen *turns* erfährt seit einiger Zeit der Leib erhöhte Aufmerksamkeit in den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften unter der Überschrift des *corporeal turn* (vgl. Alloa, Emmanuel/Bedorf, Thomas/Grüny, Christian (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen 2012, vgl. Fuchs, Thomas/Koch, Sabine C. (2014), »Embodied affectivity: on moving and being moved«, in: *Front Psychol.* 2014; 5: 508, doi: [10.3389/fpsyg.2014.00508](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00508) [11.03.2020].

ten im Bild verortet, versucht er, Distanzen zu reduzieren und uns in seine Bilder hineinzuholen. Das, was wir sehen, soll bestimmte Bewegungen, innerliche wie reale, heraufbeschwören. Immer wieder wird so das Verhältnis von Betrachtern und Bild thematisiert. Es bleibt zu fragen, welche Rolle die Subjektivität unseres Leibes bei der Wahrnehmung der *joiner photographs* einnehmen kann.

Wenn es um Bilder und Bewegungen geht, ist zu differenzieren zwischen Betrachterperspektiven, dynamischen Bildwirkungen und mobilen Wahrnehmungsakten. Blunk stellt in Hinblick auf Pozzo nachvollziehbar dar, dass dieser von einem sich bewegenden Betrachter ausgegangen sein und genau diesen Umstand bei der Gestaltung seines Deckengemäldes ins Kalkül gezogen haben muss (Blunk 2012, vgl. Kapitel 4.2). Die bewegte Teilnahme des Betrachters am Bild gerät in den Theorien der Moderne erneut in den Fokus (vgl. Ganz/Neuner 2013). Die peripatetische Dimension des Sehens erfordert, dass das betrachtende Subjekt seine Umgebung aus einer Bewegung heraus wahrnimmt. Die Körpergebundenheit des Sehens wird in den Vordergrund gestellt, im Gegensatz zu Auffassungen, die das Auge als mehr oder weniger autonom begreifen und von einem entkörperlichten, immobilen und distanzierten Betrachter ausgehen. Ganz und Neuner fassen den ihres Erachtens grundlegenden Wandel im letzten Jahrhundert in der Einführung ihres Buches *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne* wie folgt zusammen:

Der Übergang von der spätmodernistischen Malerei zur installativen Objektkunst des Minimalismus und Postminimalismus [...] erscheint als eine dezisive historische Zäsur, als ein *point of no return*, an dem zwei unvereinbare Auffassungen des Kunstwerks, eine idealistische und eine materialistische, einander endgültig ablösen. Auf der einen Seite ein Verständnis des Werks als Totalität und Einheitsstruktur, die von einem Rahmen oder auch Sockel gefasst und von der wirklichen Welt abgetrennt und aus ihr herausgehoben wird. Gemäß dieser Vorstellung erschließt sich das Kunstwerk in einem frontalen Blick, der es *idealiter* von einem einzigen Punkt im Raum aus und in einem einzigen Moment in allen Aspekten umgreift. Es impliziert ein reines Sehen, das von der Zeitlichkeit und Leiblichkeit der Wahrnehmung abstrahiert und diese auf ein Moment der Intelligibilität reduziert. (Ganz/Neuner, in: dies. 2013 : 11 f., Herv. i. O.)

In Abgrenzung zum ›idealen‹ Kunstwerk erfordert das zeitgenössische Kunstwerk, das auf seine eigene Materialität verweist, eine andere Haltung in der Betrachtung und spricht unsere Sinne umfassender an.

Vom Sockel gestoßen und aus dem Rahmen gesprengt, fasst das Kunstwerk im Realraum und der wirklichen Welt Fuß und mobilisiert ein Sehen, das den Augen die Beine und der Wahrnehmung den Leib restituiert. [...] In

Film- und Videoprojektionen, aber auch in den heute üblichen installativen Präsentationsweisen von Malerei und Zeichnung sind Bilder in Bewegung versetzt oder begegnen als Sequenz, die Augen und Leib der Beschauer mobilisiert. (ebd. : 13)

Auch wenn ich die Trennung, die Ganz und Neuner hier aufmachen, weder als historische Zäsur verorten noch auf ein Entweder-Oder reduzieren möchte – wenn wir ›ideale‹ und ›materiale‹ Auffassung als zwei Extrempositionen begreifen, zwischen denen unser Verständnis, unser Blicken auf Kunstwerke pendelt, können wir uns verdeutlichen, wie unterschiedlich wir uns zu Arbeiten positionieren können. Dass in Kunstwerken Betrachterbewegungen antizipiert wurden und werden, habe ich in Kapitel 4.2 im Rückgriff auf Pozzos Deckengemälde veranschaulicht. Damit ist bereits deutlich geworden, dass Werke nicht erst seit ein paar Jahren »vom Sockel gestoßen« werden, sondern dass es schon immer Ansichten gab, die eine erhöhte Mobilität von ihren Betrachtern gefordert haben. Van der Meulen spricht von einer »*Rhetorik des Sehens*«, die in einer »*Rhetorik des Gehens*« im Sakralraum der Benediktinerabtei von Zwiefalten verankert sei (vgl. Meulen, in: Boehm et al. 2008 : 280, Herv. i. O.).

Nirgends ist es möglich, die Teilszenen des Freskos von einem einzigen Standpunkt aus zu überschauen. Auch verweigert sich das Fresko einem linearen Lesevorgang entlang irgendeiner narrativen Vorlage. Stattdessen legen die wechselnden perspektivischen Ansichten, die wie montiert wirken, eine ›ambulatives Durchschreiten‹, ein Erschließen von Teilansichten durch kreisende Seh- und Körperbewegungen nahe. Nicht das Erreichte, sondern das potenziell Erreichbare, nicht der einzig gültige Bildzusammenhang, sondern die möglichen Verknüpfungen von Teilansichten leiten die Körperbewegungen. (ebd. : 281)³³⁶

Das ›Lesen‹ eines solchen Bildes, die Interpretation seiner Bedeutungen, ist potenziell unendlich und damit auch die Bewegungen, die sich in Bezug auf es einnehmen und durchführen lassen. Mit der Bewegung unseres Leibes verändert sich die Ansicht und mit ihr der Sinn; nur im Zusammenspiel von Bild, Leib und Wahrnehmung werden wir den Bildern gerecht.

Die – sicherlich oft unbewusste – Bindung des Sehens an den Körper, an seine Verfasstheit und seine Bewegungen, sowie eine immersive Bilderfahrung bilden ein untrennbares Beziehungs- und Wahrnehmungsgeflecht.

336 Was Meulen hier für das Fresko beschreibt, habe ich im Vorwort dieser Arbeit als meine Vorgehensweise bei der Untersuchung der *joiner photographs* zu beschreiben versucht.

[Bei Henri Bergson werden, jw] Wahrnehmung und Bewegung [...] nicht als ablösbare Stufen eines kognitiven Prozesses konzipiert, sondern als verschiedene Aspekte einer Dynamik, durch die zur Bewegung fähige Körper und ihre dynamische Lebenswelt wechselseitig verbunden bleiben: Wahrnehmung wird damit immer schon als eine innere Bewegung des Körpers gedacht, die an die Bewegung des Wahrgenommenen gekoppelt ist und zur Selbstbewegung überleitet, die wiederum auf die Umwelt zurückwirkt. (Bogen, in: Ganz/Neuner 2013 : 92)

Bewegung kann hier sowohl eine äußerliche, sichtbare, als auch eine innere Bewegung des Wahrnehmenden bezeichnen. Wir erfahren durch und in einem Werk etwas, das ein ›Mehr‹ an Wahrnehmung erzeugt, das über alles hinausgeht, was wir in Handlungsoptionen umsetzen können. Laut Bogen werden Bilder durch diesen Überschuss definiert; er spricht mit Bergson von einer »spezifischen Spannung zwischen Wahrnehmen und Bewegen«. ³³⁷ Bildwahrnehmung ist eine immersive ästhetische Erfahrung, die zu Grenzverwischungen zwischen Bild und Welt führt, welche wiederum Gegenstand körperlichen Erlebens werden kann. ³³⁸ Hinzu treten Imaginationskraft und Einfühlungsvermögen ³³⁹ der Rezipienten, welche es ihnen erlauben, sich auch jenseits naturalistischer Abbildstrategien in ein Bild hineinziehen zu lassen. Wir werden Teil des Bildes und bleiben dabei an unsere Körper gebunden; wir sind gleichzeitig dort, im Bild, und hier, vor ihm. Der anwesende Raum koexistiert mit dem abwesenden. Aktuelle Wahrnehmung, Erinnerungen und Erfahrungen mischen sich. Jenseits einer effizienten, rationalen Sehweise erfahren wir das zu Sehende am ganzen Leib.

Maurice Merleau-Ponty untersucht in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945) sowie in späteren Texten den Einfluss der Leiblichkeit auf Wahrnehmung

337 »Ein Objekt bekommt den Status des Bildes dort, wo eine Gruppe von Betrachtern mit diesem eigenartigen Bruch von Wahrnehmen und Bewegen umzugehen versteht. Dieser Bruch lässt sich auch als eine Form von offener Energie beschreiben und bringt eine besondere kognitive Herausforderung mit sich. Es entsteht die kulturelle, aber auch individuelle Aufgabe, den Überschuss an innerer Bewegung, den ein Bild freisetzt, einzubinden und mit äußeren Handlungen und Vorgängen in Beziehung zu setzen. Wenn man dem Ansatz und Anliegen Bergsons folgt, jedoch nicht seiner Verwendung des Begriffs Bild, kann man materielle Bilder als eine spezifische Unterbrechung und spezifische Spannung zwischen Wahrnehmen und Bewegen definieren.« (Bogen, in: Ganz/Neuner 2013 : 94)

338 »[So, jw] argumentiert Allison Griffiths in ihrem 2008 erschienenen Buch *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums and the Immersive View*. Da ist Immersion definiert als ›the sensation of entering a space that immediately identifies itself as somehow separate from the world and that eschews conventional modes of spectatorship in favor of a more bodily participation in the experience: (ibid.). Im weiteren Verlauf der Argumentation betont Griffiths vor allem auch den Effekt der Deplatziierung: ›One feels enveloped in immersive spaces and strangely affected by a strong sense of the otherness of the virtual world one has entered, neither fully lost in the experience nor completely in the here and now: (2008, 3).« (Curtis 2008 : 93, Herv. i. O.)

339 Curtis kommt sogar zu dem Schluss, Immersion und Einfühlung könnten als synonym betrachtet werden (vgl. Curtis 2008 : 97).

und Bewusstsein, welche er als untrennbar miteinander verbunden versteht (vgl. Kapitel 4.1.2 : 148). Dabei ist die Subjektivität leiblicher Existenz Dreh- und Angelpunkt seiner Überlegungen. Was bedeutet es für unsere Wahrnehmung, wenn wir die Welt wahrnehmen und auf uns beziehen – und gleichzeitig ein Teil von ihr sind? Er umkreist den Begriff der Leiblichkeit in seinen Schriften und Vorlesungen, ohne ihn endgültig zu definieren. Stefan Kristensen seinerseits nähert sich Merleau-Pontys Verständnis über den Begriff des »Körperschemas« (vgl. Kristensen 2012 : 23 ff.) und nimmt eine »Einheit des Körpers als lebendiges, wahrnehmendes und sich bewegendes Wesen« an (ebd.). Bewegung spielt eine zentrale Rolle in seinen Ausführungen, der Leib wird »als ein grundsätzlich motorischer definiert«, was auch umfasst, »dass die Bewegungen des Leibes selbst wiederum Raum und Zeit strukturieren, verschieben, kurzum: in Bewegung bringen« (Kristensen 2012 : 28). Der Körper wird erst durch die Bewegung als Einheit erfahrbar, Bewegung setzt den Körper in ein Verhältnis zu seiner Umwelt und strukturiert unsere Wahrnehmung von ihr. Wahrnehmung wiederum ist abhängig von unseren Erfahrungen und ›leiblichen Gewohnheiten‹ und kein bewusst initiiertes Vorgang.³⁴⁰

4.3 Ecce! Vollzug des Sehens

[...] der Blick kann das Bild nicht wie einen Gegenstand fixieren, sondern *das Bild bildet sich im Sehen aus*. Nur im Vollzug des Sehens und damit im leiblichen Engagement gibt es das Bild. (Laner 2010 : 72, Herv. i. O.)

Folgen wir Hockneys Aussagen, so ist in jeden *joiner photograph* seine Wahrnehmung und Sichtweise, seine Interpretation des zu Sehenden eingeflossen und hat sowohl die Aufzeichnung als auch die Ausformung der Darstellung beeinflusst, ebenso, wie es bei einer Zeichnung der Fall gewesen wäre (Hockney 1984 : 13).³⁴¹

340 »Genau hier liegt die Funktion des Körperschemas als ›vorlogische Einheit‹ des Leibes: es sorgt dafür, dass der Leib eine Umwelt hat, dass seine Glieder in ihren Bewegungen koordiniert sind und dass die Wahrnehmung einheitliche Gegenstände bietet. Die synthetische Aktivität der Wahrnehmung gründet im Wesentlichen in leiblichen Gewohnheiten und nicht in einer bewussten von außen vorgenommenen Synthesis.« (Kristensen 2012 : 31) Kristensen schließt seine Auseinandersetzung mit dem Körperschema Merleau-Pontys, indem er »leibliches Subjekt« und Umwelt in ein Verhältnis setzt: »Das Körperschema ist damit kein neues einheitsstiftendes Prinzip, dass die Autarkie des Subjekts nunmehr im Eigenleib verankert; es stellt vielmehr heraus, dass es als Körperschema nur da wirksam sein kann, wo ein Leib immer schon von anderen umgeben und der Veränderung ausgesetzt ist. [...] Dass es so etwas wie ein Ausdrucksgeschehen zwischen leiblichen Subjekten geben kann, setzt voraus, dass in der Mitteilung immer schon eine gemeinsame Wahrnehmungsbühne geteilt wird. Was hier mitteilt und aufteilt zugleich ist das, was eine sinnliche Welt zusammenhält: *les charnières de l'être*, ›die Gelenke des Seins‹ [Merleau-Ponty 1964a, 285].« (Kristensen 2012 : 36)

341 Deutlich benannt werden die von Hockney behaupteten Gemeinsamkeiten von Fotozusammenstellung und Zeichnung u. a. in dem Titel seiner Ausstellungen *Drawing with a Camera*, 10.06.1982 – 03.07.1982, L. A. Louver (vgl. Kapitel 1.3 : 49 f.).

Mehr noch: Seine Bilder, sagt Hockney, seien Bilder über das Sehen, die im synthetisierenden Nachvollzug ihrer Betrachtung ein sich stetig wandelndes Gesamtbild ergeben (vgl. Hockney 1984 : 16). Damit wären die *joiners* zugleich Bilder und Untersuchungsanordnungen, die ›Bildersehen‹ thematisieren. Um das herauszuarbeiten, muss er den Betrachtern bewusst machen, dass Wahrnehmung körpergebunden ist, muss ihnen bewusst machen, *dass* sie wahrnehmen. Er tut dies, indem er Wahrnehmungsumgebung und Bild mit einander verschränkt und gleichzeitig ihre Differenzen aufzeigt.

Die perspektivische Darstellung ist dabei maßgeblich für das Verhältnis, das Betrachter zum Bild einnehmen (vgl. Kapitel 4.2). Während diese in Malerei und Zeichnung vom Bildautor variiert und gebrochen werden kann, ist sie in der Fotografie Teil des Dispositivs. Durch die Vervielfältigung der Perspektiven aber werden ihre Vorgaben mehrdeutig und damit flexibel.

In seinen Fotocollagen bekämpft Hockney die Zentralperspektive mit ihren eigenen Mitteln: Er multipliziert die Blickwinkel und Distanzen auf ein und dieselbe räumliche Anordnung. Dadurch erlöst er den Blick aus der künstlichen Starre, in die ihn die Perspektive versetzt hat. Und indem er den Blick in Bewegung versetzt, gibt er dem Betrachter den beweglichen Körper zurück. (Schüwer 2008 : 156)

Hockney bricht in seinen *joiner photographs* mit bestehenden innerbildlichen Ordnungssystemen, in erster Linie der Perspektivkonstruktion, und verunmöglicht es den Betrachtern so, einen fixen Stand- bzw. Augpunkt einzunehmen.³⁴² Er scheint das *velum* beständig zu verschieben, sodass die Gegenstände zwar in dem Teilbereich des Einzelfotos perspektivisch korrekt abgebildet werden, das Ganze aber eine in- und zueinander verschobene Darstellung bietet. So verhindert er, dass durch eine einheitliche Perspektive eine durchgehende Raumillusion vermittelt wird.³⁴³ Das starre Gefüge des konstruierten Bildraumes bricht auf, es kommt eine andere Qualität, die durch Bilder vermittelt werden kann, zum Tragen: die Bewegung des Motivs bzw. der Personen im Bild sowie die Bewegungen des Fotografen. In den Zwischenräumen der statischen Einzelaufnahmen manifestiert sich die Idee, dass zwei Bilder nebeneinanderstehen, die als Teile eines Handlungsablaufs betrachtet und entsprechend ›aneinandergeblendet‹ werden sollen. Die durch die kurze Aufnahmedauer stillgestellte Bewegung in den Fotografien verlangt danach,

342 Hockney unterläuft diese Verschiebungen, wenn er durch seine Fußspitzen oder andere Körperteile einen vermeintlich festen Standpunkt im Bild markiert. Aber auch wenn dieser Betrachtern helfen kann, sich im Bild und zum Bild zu verorten, erfahren sie doch in den Ausschnitten der Fotografien die angesprochenen Perspektivverschiebungen.

343 Inwiefern eine Raumillusion von Hockney intendiert ist und in der Wahrnehmung in den Vordergrund tritt, wäre an jedem einzelnen *joiner* gesondert zu diskutieren. Sowohl beispielsweise bei Patrick Proctor (vgl. Kapitel 2.1.2) als auch bei den Canyon-Bildern (Kapitel 2.2.2) löst sich eine übergreifende Raumillusion erst in der genauen Betrachtung der Einzelbilder auf.

redynamisiert aufgefasst zu werden. Hinzu tritt die Bewegung der Betrachter während der Auseinandersetzung mit dem Bild: Das statische Bild fordert eine bewegte Betrachtung, die zugleich seinen Komponenten wie auch dem diese überschreitenden Ganzen gerecht wird.

Hockney adressiert mit seinen *joiners* jenes Phänomen, das Polanyi beschreibt (vgl. Polanyi 1994), wenn er auf die grundsätzlichen transgressiven Eigenschaften von Gemälden zielt, die immer gleichzeitig Farbe *und* Leinwand, illusionistischer Raum *und* Fläche sind.³⁴⁴ Er nennt dies eine »verbundene Qualität« (Polanyi 1994 : 154), die »Integration von Inkompatiblen« (ebd. : 155).³⁴⁵ Der letzte Ausdruck ist zentral in Polanyis Text: Er weist darauf hin, dass Sehen generell auf einer Fusion von Gegenteiligem beruht – nämlich auf dem Ineinanderblenden zweier Bilder, die durch das binokulare Sehen entstehen und in der Wahrnehmung vereint werden. Ein Kunstwerk nun sei als Wiedergabe eines Inhalts zu verstehen, der durch einen »inkompatiblen Rahmen« eine Qualität erhalte, die jenseits unserer Alltagserfahrung liege. »[S]ein Hauptzweck ist es, unsere Teilnahme an seiner Äußerung zu erwecken.« (Polanyi 1994 : 157) Dadurch sei das Kunstwerk von Anfang an »von der Natur verschieden« (ebd. : 155) und könne nicht zur Klasse der Sinnestäuschungen gezählt werden, sondern müsse als etwas verstanden werden, das Unvereinbares vereine.

Ich glaube, daß der Anteil der Sinnestäuschung in der Malerei zuerst 1963 von Pirenne durch die These aufgeklärt wurde, daß der imitative Gehalt eines Bildes durch die Verbindung mit einer begleitenden Wahrnehmung der Leinwand eingeschränkt wird. Diese Theorie habe ich jetzt mit der Ansicht ergänzt, daß Kunstwerke ganz allgemein durch die Integration von zwei inkompatiblen Elementen gebildet werden, deren eines eine versuchte Mitteilung ist, und deren anderes eine künstlerische Struktur, die der Mitteilung widerspricht. (ebd. : 162)

Es ist produktiv, eben dieses Verhältnis von Mitteilung und Struktur mit Blick auf die *joiner photographs* zu hinterfragen. Bei den *joiners* stehen formale Ausformung und Deutungsmöglichkeiten offensichtlich in einem Zusammenhang. Ihre Mitteilung erscheint jenseits ihrer »künstlerischen Struktur« oft profan: Sie zeigen uns, dass Patrick Proctor rauchend in Hockneys Studio stand oder dass

344 Sie sind auch Dauer (des Materials) und Sukzession (der Interpretation), gefasste(r) Augenblick(e) und Erzählung.

345 Die Integration von Inkompatiblen gibt dem Bild, so Polanyi, eine neue Qualität, man kann es »transnatural« nennen (Polanyi 1994 : 155). Bilder besitzen einerseits immer Mängel, denn ihre Farben sind beispielsweise nicht so reich wie die natürlichen, andererseits einen Überschuss, da sie Qualitäten haben, die in der Natur fehlen, wie ihre »flache Tiefe« (ebd.). »So verstehen wir, daß der Maler von Anfang an ein Bild anstreben muß, das wesentlich von der Natur verschieden ist.« (ebd.)

es Aussichtsplattformen am Grand Canyon gibt, die diesen oder jenen Blick zulassen (vgl. Kapitel 1.1.2 : 31). Daher ist anzunehmen, dass eine Mitteilung tatsächlich vielmehr in der jeweiligen Weise liegt, wie sie erstellt und zusammengesetzt worden sind – und diese strukturellen, konzeptuellen und formalen Entscheidungen sind jeweils abgestimmt auf das zu Sehende. Indem die *joiners* offensichtlich Inkompatibles, nämlich zeitlich und räumlich voneinander getrennte Ausschnitte, vereinen und ihren Inhalt sowie ihre Struktur zu sehen geben, liegt die »versuchte Mitteilung« nicht länger allein im Bildobjekt, im Motiv, sondern erstreckt sich immer auch auf das Bild als Ganzes, als chiasmatische Instanz. Wir werden auf unsere leibliche Wahrnehmung verwiesen, damit wir erkennen können, was »sehen« meint. Die Struktur des Werkes wird ebenso zur Mitteilung, wie sein Inhalt und die Verweise, die seine Betrachter auf sich zurückwerfen.³⁴⁶ All dies kumuliert und die so entstehende Botschaft lautet zunächst schlicht: Sieh.

346 Diese Verschränkung von Inhalt und Form ist eine grundsätzliche Qualität von Kunstwerken, je nach Werk tritt das eine oder andere in den Vordergrund. Wichtig ist hier, dass die *joiner photographs* die Verschränkung auf eine spezifische Weise vor Augen führen.

5 Zwischen den Medien – zwischen Bewegungs- und Zeit-Bild

5.1 Bewegung und Abläufe in statischen Bildern

For reality knows no standstill within movement. Movement has no equivalence as image because the time in which it takes place is indivisible. The moment—however long it may last—does not exist, it is a phantom invented by man to create a special measure for time. [...] elements of the image do not procure time and movement, but rather, these are first projected into the image in its viewing. (Starl, in: Hölzl/Tietjen 2012 : 9f.)

Bewegungen lassen aus den *joiner photographs* auf unterschiedlichen Ebenen herauslesen, sei es, weil die fotografierten Objekte sich bewegt haben, weil der Fotograf sich sichtbar oder unterschwellig wahrnehmbar während der Aufnahmen bewegt hat oder weil ihre Betrachter gedanklich wie körperlich beim Nachvollzug der Aufnahmesituation in Bewegung versetzt werden sollen. Bewegung spielt eine zentrale Rolle in der Wahrnehmung und für die Interpretation dieser Bilder, sie sind mit Bewegungen aufgeladen. Dies zeigt sich bereits in dem Versuch einer systematischen Kategorisierung der *joiners* anhand der in ihnen enthaltenen Bewegungen (vgl. Kapitel 2.3.1, vgl. Hoy, in: Hockney 1988 : 55–66). Auch, wenn ich in Kapitel 4.1.1 darüber nachdenke, wie Analyse und Synthese von Bewegung in diesen Bildern zusammengebracht werden und in Kapitel 4.1.2 einen Blick auf die Wahrnehmung von Raum und Zeit im Bild und ihre Rückbindung an die Betrachter werfe, sind Bewegungen wesentlich.

LAOKOON UND DER ›FRUCHTBARE AUGENBLICK‹

Seit James Harris' *A Discourse on Music, Painting, and Poetry* (1744) und dem daran anschließenden »Laokoon«-Text Lessings (1776) wird mit wiederkehrender Dringlichkeit erörtert, ob und wie Bewegung und zeitliche Abläufe (und damit auch Narration³⁴⁷) im statischen Medium des Bildes darstellbar und vermittelbar sind. Lessing unterscheidet in »Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie« zwischen Künsten der Simultaneität und der Sukzession und macht derart eine Differenz auf, die westliche Überlegungen zu dieser Thematik lange Zeit präfiguriert hat und dies bis zu einem gewissen Grad noch heute tut. Lessing sagt, Poesie ordne Worte aufeinander folgend in der Zeit, während Malerei die Dinge durch

347 Auf die Frage nach den Möglichkeiten von Erzählung in und mit Bildern gehe ich im abschließenden Kapitel dieser Arbeit ausführlicher ein.

Farben und Formen nebeneinander im Raum präsentiere.³⁴⁸ Daraus schlussfolgert er, dass Malerei lediglich Körper abbilden könne; zeitliche Abläufe können durch diese nur angedeutet werden. Dementsprechend sieht er die Darstellbarkeit von Handlung in der Bildenden Kunst nur als gegeben, wenn eine Reihe von Zuständen auf unterschiedliche Handlungsträger verteilt gezeigt wird.³⁴⁹ Er erklärt – in Übereinstimmung mit seinen Vorgängern und den ästhetischen Theorien seiner Zeit – die Integration unterschiedlicher zeitlicher Momente in ein Werk der Bildenden Kunst für unzulässig. Dabei argumentiert er, dem Flüchtigen dürfe keine Dauer verliehen werden, da diese es entstelle.³⁵⁰

Wir sollten uns bewusst sein, dass es Lessing um eine Ästhetik geht: Er schreibt nicht, dass es unmöglich sei, etwas Flüchtigtes festzuhalten oder mehrere Zustände einer Handlung in einem Bild wiederzugeben; er hält es aber für *ästhetisch nicht empfehlenswert*. Der festgehaltene Augenblickszustand des Bildes ist für ihn nur erweiterbar, wenn der Betrachter den Gegenstand des Bildes kennt, oder besser: wiedererkennt, und so in die Lage versetzt wird, die Geschichte aus seiner Erinnerung und seinem Vorstellungsvermögen zu ergänzen.³⁵¹ Da Malerei also nur einen Moment einer Handlung aus einem bestimmten Blickwinkel heraus

348 »Die Malerey schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegung. Die Poesei schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper. Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißet ein Handlung. Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körpern vertheilet.« (Lessing 1792, XIV. : 19, Herv. i. O.) Bedingung dieser Differenzierung sind die wirkungsästhetischen Prämissen, von denen Lessing ausgeht. Für eine ausführliche Diskussion des »Laokoon« und seiner Einbindung in ästhetische Theorien vom 18. Jahrhundert bis heute siehe u. a. Blümner 1882, Keller 1935, Mülder-Bach 2004, Schrader 2005.

349 »Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.« (Lessing 1994, XVI. : 114)

350 »[Lessing] charakterisiert das Transitorische als »widernatürlichen« Gegenstand der Kunst, weil es durch die künstlerische Darstellung zu »unveränderlicher Dauer« verlängert würde.« (Schrader 2005 : 77)
»Anders als Lessing suggeriert, folgen seine eigenen Grenzbestimmungen allerdings keineswegs zwangsläufig aus den »materiellen Schranken« des bildnerischen Mediums. Sie ergeben sich aus diesen vielmehr nur unter der Bedingung bestimmter wirkungsästhetischer Vorgaben. So garantiert die Moderation körperlicher Expressivität im Interesse der Schönheit, daß der Ausdruck des Schmerzes, der als unverstellter in der bildenden Kunst eine »hässliche« und damit »Unlust« erzeugende »Bildung« wäre, das »süße Gefühl des Mitleids« erweckt, während der »fruchtbare Augenblick« das illusionserzeugende Wechselspiel von Anschauung und Imagination, von »sehen« und »hin zu denken« in Gang setzt.« (Mülder-Bach 2004 : 6)

351 »[Lessing ist durch] James Harris beeinflusst, der in seinem *Discourse on Music Painting and Poetry* zum erstenmal völlig klar zwischen den verschiedenen Kunstformen unterschied: Musik habe mit Bewegung und Klang zu tun, Malerei mit Formen und Farben. Daher sei jedes Bild notwendigerweise ein punctum temporis oder ein Augenblick. Aber obwohl Harris ein Bild »nur einen Punkt oder Augenblick« nennt, fügt er hinzu: »Wenn der Gegenstand des Bildes bekannt ist, wird das Gedächtnis des Beschauers das Vorangegangene und Künftige beistellen. [...] [Das] ist unmöglich, wo dieses Wissen fehlt.« (Gombrich 1984 : 42, Herv. i. O.)

abbilden soll, muss der prägnanteste Augenblick gewählt werden, in dem sowohl die überwundene Vergangenheit erkennbar, sowie ein zukünftiger Ausgang der Ereignisse zu erahnen sind.³⁵² Dieser ›prägnante Moment‹ soll ein Geschehen mit seinen Ursachen und Wirkungen erfassen und gleichzeitig ›fruchtbar‹ sein in dem Sinne, dass er der Einbildungskraft freies Spiel lässt.³⁵³

[...] damit also die (unausgesprochene) Spannung zwischen dem im Raum dargestellten punktuellen bildkünstlerischen Ausschnitt und dessen notwendig in der Zeit angesiedelter Betrachtung den Wahrnehmungsvorgang kontinuierlich und kumulativ anreizt, bedarf es einer produktiven Einbildung des Betrachters. (Wolf 2005 : 5 f.)

Lessing setzt dabei komplett auf die Wirkung eines Werkes auf seine Rezipienten sowie auf deren »produktive Einbildungskraft« (ebd. : 18). Goethe hingegen stellt Bewegung und Lebendigkeit in der *Darstellung* in den Mittelpunkt und bestimmt so seinen »prägnanten Moment« [...] als notwendig transitorisch« (ebd. : 19).³⁵⁴ Lebendigkeit entsteht dann entweder durch die Integration zweier gegensätzlicher Bewegungen oder Emotionen in einem Kunstwerk oder wenn der Umschlagpunkt einer Handlung dargestellt wird (vgl. ebd. : 20 f.).

352 »Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.« (Lessing 1994, XVI. : 115)

353 »Der ›höchste Moment‹ einer bildkünstlerisch dargestellten Handlung ist der wirkungsästhetischen Argumentation Lessings zufolge zum Anreiz der Einbildungskraft am schlechtesten geeignet, denn sie könne ihn nicht mehr durch eigene Produktivität übersteigen.« (Wolf 2005 : 8) – »Da die Einbildungskraft ihre Vorstellungen ›in der Zeitfolge‹ synthetisiert, kann sie sich die ›koexistierenden Compositionen‹ der ›Malerei‹ nur präsent machen, indem sie ›über den sinnlichen Eindruck [...] hinaus‹ geht. Der ›einzige Augenblick der Handlung‹, auf den das räumliche Nebeneinander ihrer Zeichen die bildende Kunst Lessing zufolge einschränkt, muß daher so gewählt sein, daß er imaginativ gesteigert und überschritten werden kann.« (Mülder-Bach 2004 : 6 f.) – Die Verwendungen der Begriffe des transitorischen, fruchtbaren und prägnanten Moments ist schwer zu fassen, liegen sie doch sehr nah beieinander und werden je nach Autor auch innerhalb einer Begrifflichkeit unterschiedlich aufgefasst. Blümner konstatiert eine Differenz in der Definition und Anwendung des Begriffs des Transitorischen bei Lessing und weist gleichzeitig eine Vermischung nach (vgl. Blümner 1882 : 43). Hans Holländer weist darauf hin, dass es zumeist mehr als nur einen Augenblick gäbe, der fruchtbar zu nennen sei (vgl. Holländer/Thomson 1984 : 15 f.).

354 »Während Lessing denjenigen Augenblick einer Handlung als den ›prägnantesten‹ verstanden hatte, ›aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird‹ – d. h. dessen Vergangenheit und Zukunft die produktive Einbildungskraft des Betrachters möglichst nachvollziehbar (re)konstruieren kann –, ist für Goethe die ›deutliche Spur vom vorhergehenden Zustand‹ dem dargestellten Augenblick ebenso wie die Spur des folgenden Zustands gleichsam inkorporiert.« (Wolf 2005 : 23)

BEWEGUNGSPHASEN, FIGURATIONEN

Ausschlaggebend für Bewegungsdarstellungen in unbewegten Medien ist eine Gestaltung, die einen Eindruck der Transition hervorruft, ein produktions- und rezeptionsästhetisches Wechselspiel. Dieser Effekt kann auf verschiedenen Wegen erreicht werden und ist abhängig von den jeweiligen Konventionen der Bild- bzw. Kunstbetrachtung. Die Möglichkeiten einer Verzeitlichung des Bildes werden mit den sich ändernden Betrachtungsgewohnheiten und Wiedergabemöglichkeiten vielfältiger. »Die Gestaltungsprämisse des fruchtbaren Augenblicks in der Bewegungsdarstellung hat im Impressionismus des 19. Jhdts. ihre Geltung längst eingebüßt« (Engell 1995: 36), schreibt Lorenz Engell unter dem Eindruck der optischen und technischen Möglichkeiten, Bewegung nicht nur zerlegen, sondern auch auf unterschiedlichen medialen Wegen wieder zusammensetzen zu können.

Bewegung wird vorrangig anhand von Bildern und Bildformen diskutiert, die Phasen eines Ablaufes chronologisch ordnen und sie nebeneinander oder aufeinander folgend wiedergeben. Simultanbilder, Bildfolgen, Bilderzählungen³⁵⁵ und Bewegtbilder zeigen Abläufe oder Ereignisse nebeneinander oder zeitlich nacheinander. Das für die Interpretation als Bewegungsdarstellung konstitutive Moment besteht darin, dass entweder mehrere Zustände den dargestellten Bewegungen oder Ereignissen innewohnen, oder dass aufeinander folgende Ereignisse – an unterschiedlichen Orten im Bild, möglicherweise auf mehrere Handlungsträger verteilt, in mehreren Bildfeldern oder innerhalb eines Bildes – wiedergegeben werden. Veränderungen von Bildelementen, die mehrfach im Bild oder in der Bildfolge zu sehen sind, machen Abläufe in der Zeit erkenn- und nachvollziehbar.³⁵⁶ Wird die Wiedergabe in sehr dicht aufeinanderfolgende

355 In seinem Kommentar zur *Wiener Genesis* unterscheidet Franz Wickhoff 1895 drei Arten der Bilderzählung: komplettierend, distinguierend und kontinuierend. Die komplettierende Erzählweise zeigt eine Handlung auf unterschiedliche Protagonisten verteilt und vereint so ungleichzeitige Begebenheiten in einer einzigen Darstellung. Als signifikante Elemente der kontinuierenden Darstellungsart bestimmt Wickhoff eine fortlaufende Folge von Szenen in Friesform, die durch einen gemeinsamen Hintergrund verbunden und in denen die Hauptperson(en) wiederkehrend dargestellt sind. Sie ist als Erzählstrang konzipiert, in dem Ablauf und Darstellung des Geschehens eine Richtung erhalten. Distinguierende Bilderzählungen bestehen aus »Momentaufnahmen« von Szenen auf je einem abgetrennten Bildträger, der, einem additiven Prinzip folgend, je eine Einheit von Zeit und Ort wiedergibt. – Einen knappen und m. E. sehr guten Überblick über die unterschiedlichen Darstellungsweisen gibt Bracker in seiner Abhandlung, »Wandernde Bilderzählungen und die Erzählforschung in der Klassischen Archäologie« (Bracker 2015 : 315–346), in deren ersten Teil er die Begriffsbestimmungen von Robert, Wickhoff, Weitzmann, Snodgrass, Stansbury-O'Donnell und Giuliani vorstellt, um im zweiten Teil hieraus eine Kritik und Perspektiven abzuleiten.

356 »Der Paragone zwischen narrativen und darstellenden Künsten ist mitgemeint, wenn das Problem der Bewegung für die Malerei eine »ästhetische Grenzüberschreitung« bedeutet, die sich zum Beispiel in Picassos deformierendem Bewegungsstil als eine Verzeitlichung im bewegungslosen Bild andeutet, die sich letztlich auf die Zeit des Betrachters stützt, die dieser in der »Bewegung des Lesens« des Bildes benötigt und daher dem Dargestellten des Bildes hinzufügt, um so mehr, wenn die Bilder von Giacomo Balla (*MÄDCHEN AUF DEM BALKON, LAUFEND, 1912*) oder Marcel Duchamp (*AKT, EINE TREPPE HERABSTIEGEND, 1911/12*) das Bewegungsdiagramm der Chrono-

Handlungsschritte zerlegt, werden einzelne Phasen einer Bewegung sichtbar (wie in den Reihenfotografien Eadweard Muybridges). Werden diese wiederum auf einem Bildgrund zusammengeführt und ineinandergeblendet, ergeben sich Bewegungsdarstellungen in stroboskopischer Auflösung (wie in den Chronofotografien Étienne-Jules Mareys), aus denen sich vor allem Relationen der Körper oder Körperteile zueinander ablesen lassen. Elemente all dieser Formen der Bewegungsdarstellung finden sich in den *joiner photographs*, nur dass sich in ihnen nicht nur Bildobjekte verändern, verteilen und vervielfachen, sondern sich zugleich die Perspektive der Kamera und mit ihr diejenige der impliziten Betrachter³⁵⁷ verschiebt. Da in ihnen Bewegung oft reduziert und eigentlich immer in Fragmenten dargestellt ist, lassen sich chronologische Abläufe nur bedingt entschlüsseln.³⁵⁸ Im Gegensatz zu ganzheitlichen Darstellungen gibt es in den Fotokopplungen raumzeitliche Brüche innerhalb einer Darstellung; auch wenn räumliche Anschlüsse erkennbar sind, wird eine zeitliche oder logische Ordnung der Abfolge des zu Sehenden weitgehend verweigert.

Was wir als Bewegung wahrnehmen, ist eine Differenz in der figuralen Darstellung, die als Positionsveränderung im Raum erscheint. Dies gilt für Bildsequenzen und Bildensembles ebenso wie für Filme.³⁵⁹ Paech spricht beim statischen Bild von »Bewegung als Figur«, beim Bewegungsbild³⁶⁰ von »Bewegung als (Prozess der) Figuration«. »Bewegung wird als eine Differenz-Figur ihrer Darstellung verstanden, die ›in Bewegung‹ wesentlich ›Figuration‹ ist.« (Paech, in: Boehm et al. 2007 : 277) Etymologisch schließt ›figura‹ die Idee von Bewegung ein.³⁶¹ Figuration und Bewegung fallen im bewegten Bild in eins; im Umkehrschluss kann das Einzelbild als Fragment eines Bewegungsbildes aufgefasst und in der Betrachtung belebt werden.³⁶² Jedem Bildobjekt kann eine Dynamik innewohnen, die ein statisches

photographien Mareys zitieren. Rezeptionsästhetisch wird der in jedem Fall stattfindende Dialog zwischen Bild und Betrachter weiter verzeitlicht.« (Paech 2002 : 147, Herv. i. O.)

357 Ich verwende den Begriff hier im wörtlichen Sinne, als »Betrachter, der als im Bild befindlich gedacht werden kann«.

358 Manchmal zeichnet Hockney Handlungen nachvollziehbar auf, beispielsweise, wenn Billy Wilder seine Zigarre anzündet (*Billy Wilder lighting his Cigar, Dec. 1982*).

359 »Auch kinematographisch ist Bewegung keine mediale Eigenschaft von Bildern, sondern ihrer mechanisch-apparativen und codierten Beziehung untereinander. [...] immer ist dargestellte Bewegung eine Differenzfigur, die der Darstellung zwischen Momenten raum-zeitlicher Veränderung eingeschrieben ist.« (Paech, in: Grabbe et al. 2015 : 78)

360 Mit »Bewegungsbild« adressiert Paech das filmische Bild/Bewegtbild, vgl. Kapitel 5.3.1.

361 Paech folgt in seiner Argumentation Auerbach, Erich, »Figura«, in: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berlin/München, 1962 : 55–92.

362 »Figuration lässt sich als ein Prozess beschreiben, der sich vermittelnd zwischen die Realitäten des Grundes und der Figur schiebt ...« (Boehm, in: Boehm et al. 2007 : 38)
 »Zwischen dem einzelnen Bild, das nie die Bewegung des Films wiedergeben kann [...] und dem (Bewegungsbild des) Film(s) besteht offenbar [eine] Relation, die das binäre System des Entweder (Film) – Oder (Photogramm) in einem Dritten aufhebt, das in diesem Fall Bewegung (Diskurs) und Bild (Figur) in der Bewegung als ihre gemeinsame Figuration verbindet, die beide Seiten in der

Bild in der Wahrnehmung bewegt erscheinen lässt.³⁶³ Boehm sieht Figuration auch im statischen Bild, wenn »etwas Absentes, etwas das aussteht, übertritt in eine visuelle Gegenwart« (Boehm, in: Boehm et al. 2007 : 37). Dies geschieht mit den und in den Auslassungen und Verschiebungen der *joiner photographs*, die auf die Potenz und Potenzialität der Aufnahmen hindeuten. Und es kann potenziert geschehen, weil in allen Teilen die zu sehenden Elemente über ihre Rahmen hinausweisen, aus ihnen hinausdrängen, und so auf die Bewegung in der Aufzeichnung und die aufgezeichneten Bewegungen verweisen.

JOINERS ALS HYBRIDE FORM

Die *joiners* sind Bilder aus vielen fotografischen Bildern, die im Zusammenspiel, auch von einzelner Foto und Gesamtbild, eine Dynamik in der Wahrnehmung erzeugen, die sich dem Film annähert. Hockneys Haltung aber, mit der er an diese Arbeiten herangeht, entspricht der des Malers oder Zeichners (vgl. Kapitel 1.3 : 46–51). So laden sie dazu ein, über medien-spezifische Zuschreibungen nachzudenken sowie darüber, wie Mediengrenzen überschritten werden können. Wenn alle Bilder durch ihre medialen Voraussetzungen mitbestimmt werden, müssen wir fragen,

ob und unter welchen Umständen die Bewegung im Sinne der raum-zeitlichen Veränderungen im Bild eine ›mediale Form‹ oder Eigenschaft der (Abb)Bilder sein kann, die über die Beweglichkeit (sicherlich eine mediale Eigenschaft der Fotografie) der Abbilder hinaus auch das Abgebildete formuliert. (Paech, in: Grabbe et al. 2015 : 72 f.)

Wie Bilder hergestellt und wiedergegeben werden, beeinflusst, wie das Bildobjekt vorbereitet sein muss, wie es dargestellt wird und somit, was und wie wir in Bildern sehen. Hockney ist Maler, und so ›zeichnet‹ und ›malt‹ er Bilder aus Fotografien: Er behandelt seine *joiners* wie Gemälde, sammelt visuelle Informationen,

jeweils anderen markiert. Was Gilles Deleuze aus anderen Gründen das ›Zeitbild‹ nennt, erweist sich ebenfalls als dieses angehaltene Bild in der Bewegung und die Bewegung im angehaltenen Bild. Bewegung als Figuration im Film ist nicht mehr nur die Differenz-Figur mechanisch geschalteter figurativer Abstände in einer Folge von Einzelbildern, sondern gewissermaßen der ›Atem‹, der das projizierte Bewegungsbild auf der Leinwand am Leben erhält und wiederum Einzelbilder als Fragmente des ganzen Bewegungsbildes (nicht der Folge von Bildern auf dem Film) belebt.« (Paech, in: Boehm et al. 2007 : 290)

363 »Und jede einfache Linie, einmal gezogen, ist immer auch die (syntagmatische) Spur und Erinnerung an ihre Entstehung und Figur der Bewegung, die sie hervorgebracht hat. Oder die bild-immanente dargestellte figurative Konstellation enthält eine Dynamik, die das Bild trotz seiner Bewegungslosigkeit in die Nähe des kinematographischen Bewegungsbildes rücken lässt. Diese Bewegung als Figur der inneren Dynamik des Bildes drückt sich zum Beispiel in der ›décadrage‹ ihrer figurativen Elemente aus, die ›aus dem Rahmen‹ zu fallen scheinen.« (Paech, in: Boehm et al. 2007 : 278 f.) Boehm spricht von einer »temporalen Rekonstruktion des Bildes« (Boehm, in: Boehm et al. 2007 : 34, Herv. i. O.) und verbindet sie mit der Anwendung des Figurationsdiskurses auf das statische Bild (vgl. ebd.).

ordnet sie an und entscheidet über das passende Foto an der richtigen Stelle. Indem er Montage nutzt, um die Guckkasten-Zurichtung der Fotografie und eine Festlegung des Augpunktes zu umgehen, unterläuft er Konventionen, mit denen wir seit der Renaissance (zentral-)perspektivische Darstellungen zu betrachten gewohnt sind. So erhält er ein Bild, das deutlich zeigt, dass und wie es konstruiert ist; die Präsentation wird zum Teil der Darstellung (vgl. Kapitel 5.2.2 : 196 ff.). Aspekte des Bildersehens in unterschiedlichen Medien vermischen sich: Eine Fotografie zeigt einen Ausschnitt einer perspektivischen Ansicht, während in einem Gemälde oder einem Film die Beobachtung eines Objektes über eine gewisse Zeitspanne verteilt und aus wechselnden Perspektiven erfolgt (oder zumindest erfolgen kann). Mit den *joiners* werden die perspektivischen Räume und die zeitlichen Komplexität, die sowohl in der Malerei als auch im Film schon immer zu finden waren, in die Fotografie eingebracht.³⁶⁴

Die *joiner photographs* sind geprägt durch das Zusammenspiel von fotografischer Technik und malerischer Haltung im Produktionsprozess. Sie sind eine Bildform zwischen monoszenischem Einzelbild und fragmentierter Bildfolge; eine Mischform aus Bild und Bildern, die unterschiedliche zeitliche Momente in einem nicht-/ganzheitlichen Bild fassen. Es scheint daher fruchtbar, sowohl die Betrachtung von Einzelbildern als auch von Bildfolgen für eine Untersuchung ihrer Wirkungs- und Interpretationsmöglichkeiten einzubeziehen und so Ansätze aus Film- bzw. Medienwissenschaften und medienübergreifende Überlegungen zu berücksichtigen. Ebenso lohnend scheint es, einen Blick auf die Medienwechsel zu werfen, die Hockneys Arbeitsweise begleiten.

5.2 Medienwechsel, Transpositionen

The important thing was that those experiments with photography led me back to the hand. In fragmenting perspective I had then to piece it together. You need the hand to piece it together because, essentially, you are drawing. It's not the little mechanical instrument you are using: if you're drawing there are many choices, many ways to put the joiners together. (Hockney 1988 : 34)

David Hockney wirft mit den *joiner photographs* Fragen nach Machtverhältnissen von Bildautor, Bild und Rezipienten auf und regt an, über mediale Bedingtheiten wie mediale Transfers nachzudenken. Welche Bedingungen und Dispositive³⁶⁵

364 In der Renaissance war es durchaus üblich, die Regeln der Perspektive anzupassen und eine ganze Reihe von Fluchtpunkten aus erzählerischen Gründen in ein Bild zu integrieren. Genau diese Komplexität und Erweiterung bringt Hockney durch seine *joiners* in die Fotografie ein (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 130).

365 »Unter der ›dispositio‹ wird in der Rhetorik die ›zweckmäßige Anordnung des Stoffs und der Teile einer Rede im parteiischen Interesse‹ verstanden. [...] Aber die ›dispositio‹ ist weniger eine syn-

sind dem jeweiligen Medium eingeschrieben, welche Irritationen ergeben sich aus der Übertragung eines Mediums in ein anderes? Es geht gleichermaßen darum, *was* auf den Bildern zu sehen ist, wie darum, *wie* es gezeigt wird. Einige das Ergebnis bestimmende Parameter, wie Farbe, Distanz und (Tiefen-)Schärfe sind durch die technischen Voraussetzungen der verwendeten Aufnahmeapparate mitbedingt. In der veränderbaren Komposition der *joiners* aber schlägt sich eine zeichnerische beziehungsweise malerische Haltung nieder. Die Art und Weise, wie Hockney vorgeht, wenn er diese Bilder konstruiert, sie als Bilder aus Fotografien ›baut‹, verstärkt einige der Aspekte, die einer einzelnen Fotografie nicht vordergründig zugesprochen werden. Die *joiners* beziehen den Raum außerhalb des einzelnen Bildfeldes ein, sie enthalten Zeitschichten und narrationsindizierende Momente. In dem von mir untersuchten Zeitraum werden die Bilder zunehmend narrativ, während die Form ihrer Präsentation verschiedene Darstellungsmodi durchspielt (vgl. Kapitel 2). Dabei ist die jeweilige Form, die zur Darstellung genutzt wird, einerseits bestimmend für die visuelle Erscheinungsform und damit für unsere Bildwahrnehmung, andererseits ›durchscheinend‹ in dem Sinne, dass sie hinter das Motiv zurücktreten kann. In den *joiners* treffen medienspezifische Prämissen unterschiedlicher Provenienz aufeinander und öffnen unser Blickfeld dafür, wie diese medialen Verschränkungen die Wahrnehmung der Bilder beeinflussen können.

5.2.1 Malerei und Fotografie

Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe des Gegebenen ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramann ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetz zusammen finden.
(Benjamin 1977 : 32)

Mit den *joiner photographs* nähert Hockney die Fotozusammenstellung der Zeichnung³⁶⁶ und Malerei an. Diese nehmen durch Augen- und Positionsveränderungen

tagmatische Ordnung auf der Ebene des Diskurses selbst als eine Grammatik, nicht eine Ordnung der (Rede)Figur, sondern eine Figur ihrer Ordnung.« (Paech 1997 : 408 f., vgl. Kapitel 5.3 : 201, Fn. 396. – Das fotografische Dispositiv versteht »... das Fotografische als komplexes Handlungsgefüge, dem spezifische technisch-mediale, soziale, kulturelle und ästhetische Bedingungen zugrunde liegen, dem aber auch das Potenzial zu deren Störung und Modifikation innewohnt. Entstehung, Handhabung, Wahrnehmung und Zeigen der Fotografie entfalten gemeinsam mit den Diskursen über sie eine komplexe Bild- und Blickmacht, die als Disziplinierungsmittel oder kreatives Potenzial wirksam werden kann.« (<http://www.hbk-bs.de/forschung/graduierntenkolleg-das-fotografische-dispositiv> [02.05.2019])

366 Der ursprüngliche Wortsinn des Fotografierens ist ein »Zeichnen mit Licht«. Die Nähe zur Zeichnung wird auch deutlich, wenn einer der ›Väter‹ der Fotografie, William Henry Fox Talbot (*The*

des Bildurhebers und gegebenenfalls des Bildobjektes und durch eine längere Produktionsdauer die Bewegungen des Malers sowie des Bildgegenstandes in sich auf. In den veränderbaren Kompositionen der *joiners* verschmelzen fotografischer Zugriff und malerischer Kombinationsprozess und damit zwei Arbeits- und Denkweisen. Bereits in Hockneys Gemälden wird deutlich, dass es ihm immer einerseits um das Motiv und andererseits um eine Thematisierung des Mediums geht. Mit ihnen macht der Künstler die Materialität von Malerei und die Künstlichkeit ihrer Konventionen transparent (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 35). Anhand einer frühen Arbeit lässt sich dies exemplarisch zeigen. **Picture emphasizing stillness** (Öl und Letra-set auf Leinwand, 1962) zielt in der Bildmitte, diagonal zwischen der Zeichnung eines springenden Raubtiers und zweier wenig bekleideter Männer, ein Letra-set-Schriftzug: *THEY ARE PERFECTLY SAFE THIS IS A STILL*. »When he [Hockney, *jw*] writes, ›This is a still‹, he is saying, ›This is a picture‹« (ebd.) – eben kein Fenster auf die Welt, sondern ein Objekt in ihr. Das Wort ›still‹ verweist auf die fotografische Aufnahme, entweder das dem Film entrissene Einzelbild oder eine fiktionale Fotografie.³⁶⁷ Die Männer auf Hockneys Bild sind tatsächlich ›perfectly safe‹, denn sie sind lediglich Teile eines Bildes, in dem keine reale Bewegung stattfindet und das außerhalb der Zeit steht, weshalb auch die dargestellte Situation keine Folgen haben kann (vgl. ebd. : 43). Die Frage nach dem Zusammenspiel von Stillstand und Bewegung und ihrer bildlichen Wiedergabe wird hier von Hockney erstmals offensichtlich adressiert. Sie wird ihn in seiner weiteren Arbeit begleiten. Auch die Frage nach medienspezifischen Implikationen scheint in diesem Bild durch die Verwendung des Wortes *still* auf: Mit ihm wird der fotografische Moment in einem Gemälde durch Schrift zitiert. Der im Schriftlichen verankerten Verweis auf einen Medienwechsel weist die Richtung, in die sich Hockneys weitere Auseinandersetzung entwickeln wird, wenn er Zeichnung/Malerei und fotografisches Bild miteinander verschränkt.

Diese Verquickung nimmt unterschiedliche Formen an, zunächst überträgt Hockney Fotografien in Malerei. Die Transposition von einem Medium in ein anderes führt dazu, dass wir anders auf seinen Inhalt schauen, wobei es, abhängig davon, welches Motiv wie übertragen wird, zu unterschiedlichen Bewertungen kommt. Verdeutlichen können wir uns dies anhand zweier Gemälde Hockneys, die Ende der 1960er Jahre entstanden sind. Wenn Hockney in **A Bigger Splash** (Acryl auf Leinwand, 1967) den Augenblick, in dem ein Gegenstand in einen Pool eintaucht, wie in einer Momentaufnahme auf die Leinwand bannt, wird damit die Zeit des *splash* wie bei einem Foto stillgestellt, während die Dauer der Bildproduktion

Pencil of Nature, 1844–46), sich eng »am Modell der Handzeichnung« (Siegel, in: Leber 2018 : 103) orientiert, was sich gleichfalls in der von ihm gewählten Bezeichnung für seine Bilder, *photogenic drawings*, niederschlägt.

367 Die *stills*, wie wir sie von *lobbycards* und Filmplakaten kennen, sind in der Regel nur vermeintlich einzelne Bilder aus einer Filmspur. Es handelt sich fast immer um (nach-)gestellte Szenen, die dramatisiert und für das Foto inszeniert werden.

ein Vielfaches der Zeit beträgt, die das Bild zeigt. Gleichzeitig wird die Betrachtungszeit, die Zeit, in welcher der *splash* zu sehen ist, ins Unendliche gedehnt (vgl. Livingstone 1996 : 110 f.). Etwa ein Jahr nach dem **Splash** datiert **Early Morning, Sainte-Maxime** (Acryl auf Leinwand, 1968/9), das Bild eines Sonnenaufgangs am Meer. Im Interview äußert Hockney sein Unbehagen damit, der Sekunde der fotografischen Aufnahme, auf der das Bild beruht, Dauer zu verleihen zu haben:

he saw no purpose in fashioning a virtual reproduction of a photograph in paint. ›It seemed pointless doing that, because then the subject is not really the water or whatever, it becomes the fraction of a second you're looking at it. [...] A photograph cannot really have layers of time in a way a painting can [...]‹ (ebd. : 118)

Aber ist das, was **Splash** interessant macht, nicht genau dies: dem Augenblick Dauer verleihen zu haben? Was in dem einen Fall das Bild betrachtenswert macht – die Entzeitlichung der nur Sekundenbruchteile dauernden Sichtbarkeit des *splash* – führt in dem anderen dazu, dass Hockney seinem Gemälde Sinn abspricht. Meines Erachtens liegt das an den Rollen, die die verwendeten Medien jeweils einnehmen, wie auch an den grundsätzlich unterschiedlichen Malweisen. **Early Morning** gibt als nahezu fotorealistisches Bild ein Foto sehr genau im Medium der Malerei wieder und stellt somit einen Versuch dar, ein Medium in ein anderes zu übersetzen, ohne dabei der Spezifik des neuen Mediums Rechnung zu tragen. Im Fall von **A Bigger Splash** hingegen ist, wie durch die Art des Farbauftrags ersichtlich, nie eine fotoähnliche Wiedergabe intendiert gewesen. Hier geht es vielmehr darum, die Dynamik des *splash* nicht nur durch die Wahl des Mediums und die anzunehmende Betrachtungsdauer zu entzeitlichen, sondern ebenso darum, den dynamischen Farbauftrag zu nutzen, um das konstruierte, modernistische Setting des Bildes aufzubrechen.³⁶⁸ Hinzu tritt, dass, was in den Bildern festgehalten ist, in der Realität eine sehr unterschiedliche Betrachtungszeit besitzt. Während ein Sonnenaufgang im Regelfall in kontemplativer Stimmung für längere Zeit betrachtet wird und gerade die langsame Änderung des Lichts und das Erscheinen des Sonnenballs am Horizont im Fokus der Aufmerksamkeit liegen, ist ein *splash* in einem Augenblick vorüber und wird entsprechend eher erinnert als betrachtet. Während also das eine Gemälde gegen den natürlichen Anblick ›verliert‹, da ihm die langsame Veränderung abgeht, gewinnt das andere, da es in der Lage ist, einem erinnerten Augenblick eine manifeste Dauer zu verleihen. Wie eine Transposition gelingen kann und was sie übermittelt, hängt mit dem gewählten Sujet ebenso zusammen wie mit der jeweiligen Umsetzung, mit den Konventionen der involvierten Medien wie denen ihrer Betrachtung. Es kommt immer

368 Den *splash* hat Hockney nach einer Fotografie aus einem Magazin gemalt, der Rest des Bildes hingegen ist frei erfunden. Das ›Eingefrorensein‹ des spritzenden Wassers benennt Hockney als fotografisches Phänomen, dass wir so normalerweise nicht sehen (vgl. *Joiner Photographs*, Featherstone 1983, 36:00 Min.).

darauf an, was und wie etwas übersetzt oder angeeignet wird. Die Übertragung eines Bildes aus einem Medium in ein anderes hat, wie jede Übersetzung, eine Bedeutungsverschiebung zur Folge.

Wahrscheinlich ist es kein Zufall, dass Hockneys erste Experimente mit zusammengesetzten Fotografien in dieselbe Zeit fallen wie **Early Morning** (vgl. Kapitel 2.1.1). Der entscheidende Punkt für Hockneys Unzufriedenheit mit der fotoähnlichen Wiedergabe im Gemälde liegt darin, dass er der Fotografie Zeitlichkeit abspricht (*»it becomes the fraction of a second«* s. Zitat : 183f., vgl. Kapitel 1.3 : 45). Wenn nun eine direkte Übernahme eines fotografischen Moments in die Malerei ein unbefriedigendes Ergebnis liefert, was ändert sich, wenn Fotografie mit einer malerischen Haltung behandelt wird? Können auf diese Weise Zeitschichten (*»layers of time«* : ebd.) in die Fotografie eingebracht werden?

MOTIVE IN BEIDEN MEDIEN

Hockney schätzt an Zeichnung und Malerei, dass jedes Detail bewusst durch den Bildautor ausgewählt und dargestellt werden kann. Hingegen lassen sich in der Fotografie Zufälle nie vollkommen ausschließen, egal, wie sorgfältig der Künstler das Bild komponiert und vorbereitet (vgl. Woods, in Melia 1995 : 120).³⁶⁹ Auch die Art des Stillstandes im Bild muss kategorial voneinander unterscheiden werden:

The photograph's time is frozen; the time recorded is the time which it took to record it. The painting's time is static—the image does not move—but the time taken to make the image is present by implication in the work. (Woods, in: Melia 1995 : 120 ff.)

Diesen Spannungsverhältnissen geht Hockney nach. Zunächst dienen ihm Kombinationen von Fotografien als Hilfsmittel für Gemälde. Sein Vorgehen, Bilder aus Fotografien zu konstruieren, die er in unterschiedlichen Kontexten aufnimmt, hat zur Folge, dass es in der Betrachtung der Bilder zu Irritationen kommen kann, denn durch leicht unterschiedliche Perspektiven und Schatten wirken die Objekte auf den Bildern, als wären sie ein wenig gegeneinander verschoben. Das Bild bildet nicht mehr eine Wirklichkeit ab, sondern enthält mehrere Wirklichkeiten (vgl. Causey, in: Melia 1995 : 103; vgl. Kapitel 3.1 : 97). Schließlich erwächst aus dem Umgang mit der Kamera eine eigenständige künstlerische Auseinandersetzung mit dem Medium der Fotografie (vgl. Kapitel 1.1, vgl. Woods, in: Melia 1995 : 130f.). Sie bleibt in Hockneys Arbeitsweise mit der Malerei verschränkt, seine fotografischen Arbeiten werden von malerischem Denken begleitet.³⁷⁰

369 Wir sprechen hier von analoger Fotografie, die u. a. von chemischen Prozessen abhängig ist.

370 »Die bewusste Kombination einzelner Aufnahmen ermöglicht Hockney eine Arbeitsweise, die mit dem Gestaltungsprozeß der Malerei verwandt ist – denn die einzelnen Bilder können danach

Schon den ersten ›offiziellen‹ *joiner My House* hat Hockney gemalt, ehe er zum Fotoapparat griff. Damit steht die mediale Transposition am Anfang der Werkgeschichte der *joiners* (vgl. Kapitel 2.1.1 : 59f.). Der Medienwechsel ist ein zentrales Moment in Hockneys Arbeit, er beschäftigt sich bis heute mit ihm und mit medienspezifischen Zuschreibungen (vgl. Kapitel 1.2); so nennt er beispielsweise seine neueste Fotoserie *photographic drawings* (seit 2014).³⁷¹ Auch finden sich immer wieder Themen, die er in unterschiedlichen Medien bearbeitet.³⁷² Vom Grand Canyon beispielsweise gibt es *joiners* wie Ölbilder, einen Teil der *composite photographs* des Grand Canyon zeigt Hockney außerdem 1997/8 in vergrößertem Format aus Farblaserausdrucken zusammengesetzt in der Ausstellung *Retrospektive Photoworks* u. a. im Museum Ludwig in Köln. So ist dort **The Grand Canyon South Rim with Rail, Oct., 1982, 1997** als *Color Laser Printed Photographic Collage* aus 88 Ausdrucken zu sehen.³⁷³ Die Farblaserdrucke sind nicht überlappend, sondern streng im Raster montiert, mit offensichtlichen Lücken, die sich aus drei fehlenden Bildern ergeben. Dadurch sind sie ein wenig anders zusammengesetzt als die Fotomontage, auch die Bildübergänge sind andere. Das Motiv des Grand Canyon hat Hockney 1998 außerdem malerisch bearbeitet, die Ölbilder mit einer Größe von etwa 205 × 740 cm setzen sich aus je 60 Leinwänden zusammen (**A Bigger Grand Canyon und A Closer Grand Canyon**).³⁷⁴ Schon anhand dieser Auseinandersetzung zeigt sich, dass es Hockney unter anderem darum geht, zu untersuchen, wie sich

ausgesucht werden, ob die Farbtöne gut miteinander harmonisieren.« (Schuhmacher 2003 : 103) – Wie Schumacher zu der Annahme gelangt, dass es Hockney bei der Bildauswahl um eine harmonische Farbzusammenstellung gegangen sei, lässt sich weder anhand von Aussagen des Künstlers noch auf anderem Wege nachvollziehen. Ich gehe davon aus, dass die im Groben einheitliche Lichtstimmung in den Bildern sich darauf zurückführen lässt, dass die Aufnahmen in zeitlicher Nähe zueinander erfolgen, im Laufe von einigen Minuten, vielleicht innerhalb von zwei Stunden, sodass das Umgebungslicht sich nicht sehr verändert. Ebenso ist zu vermuten, dass die Bilder vorrangig in einer Abfolge horizontaler oder vertikaler Bewegungen aufgenommen werden, auch das würde die aufeinander abgestimmten Farbpaletten erklären.

371 Vgl. http://www.hockney.com/works/photos/photo_drawings [31.01.2020].

372 Einen Hinweis auf die fortdauernde Verknüpfung von Fotografie und Malerei gibt Hockneys mit seinen Porträts. Etliche Personenkonstellationen aus seinen Gemälden hat er als *joiner photographs* aufgegriffen, so beispielsweise die Doppelporträts von **George Lawson and Wayne Sleep** (Acryl auf Leinwand, 1972–75/*composite polaroid*, Pembroke Studios London, 1st May 1982) und **Christopher Isherwood and Don Bachardy** (Fotografie, Studie und Acryl auf Leinwand, 1969/*composite polaroid*, Los Angeles, 6th March 1982). Auch dies zeigt – neben der Tatsache, dass ihn bestimmte Themen in seiner künstlerischen Auseinandersetzung begleiten – sein Interesse daran, zu erforschen, wie sich sein Blick auf ein Thema, eine Konstellation, in unterschiedlichen Medien zu unterschiedlichen Zeiten umsetzen lässt.

373 Die Arbeit hat eine Größe von 289,6 × 1257,3 cm, die ursprüngliche *photographic collage* ist etwa ein Neuntel so groß, 109,2 × 348 cm, und besteht aus ungefähr 95 Einzelbildern (Angaben nach: Mißelbeck 1998 : 226). Christopher Knight diskreditiert in der *LA Times* 2001 die großgezogenen Fotos vom Grand Canyon als *wallpaper*, also als Tapete. Er sagt, das Problem liege in ihrer schieren Größe, diese Bilder hätten keinen Bezug zum menschlichen Körper mehr. Wie aber sieht es dann mit dem echten Canyon aus?

374 Angaben nach: <https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=20923> und <https://thedavidhockneyfoundation.org/artwork/2060> [29.05.2019]. **A Bigger Grand Canyon** entsteht ausgehend von **Grand Canyon with Ledge, Arizona, October 1982** (Collage #2, May 1986), vgl. <http://www>.

ein Motiv in unterschiedlichen Medien aufbereiten und umsetzen lässt und wie die jeweiligen Besonderheiten das Ergebnis beeinflussen. Mediale Impulse, Vorgaben und Ausführungen verhandelt er dabei nicht solitär, sondern bezieht sie wechselseitig aufeinander. Hockney verschränkt Malerei und Fotografie sowohl motivisch, indem er das gleiche Motiv in mehr als einem Medium bearbeitet, als auch insofern, als dass er Vorgehensweisen und Strukturprinzipien von dem einen auf das andere Medium überträgt.

Die Entscheidung für ein bestimmtes Foto (sowohl im Moment der Aufnahme als auch in der Auswahl für die Montage) und für den weiteren Umgang mit ihm spielen bei Hockneys *joiner photographs* gemeinsam die ausschlaggebende Rolle. Die Fotografie hält fest, was gewesen ist – Hockney war an diesem Ort, er hat jene Person fotografiert. Die Aufnahmen bezeugen das enge Band zwischen Fotograf und Motiv, auch wenn ihnen die Distanz der instrumentalen Erzeugung innewohnt. Die Weiterverarbeitung hingegen fokussiert auf den künstlerischen Akt der Auswahl und der händischen Produktion des Werkes. »*I knew the joiners were related to drawing because you have to know where to put things. You have to know about drawing.*« (Hockney, in: Joyce 1999 : 25) Ohne die Arbeit des Künstlers könnten die Fotografien in einem Status apparativ erstellter Zeugen verweilen, erst durch sie erhalten sie eine Bedeutung. »Die Weiterverarbeitung des Materials spielt heute eine größere Rolle als die Aufzeichnung neuer Bilder« (Schönegg, in: Leder 2018 : 165), schreibt Kathrin Schönegg und zielt damit auf das digital erstellte oder bearbeitete Bild, trifft aber auch den Kern der *joiner photographs*, bei denen der Umgang mit dem Material mindestens ebenso wichtig wie die Aufnahme ist. Diese Tatsache wird betont, indem die Konstruktion der Bilder offensichtlich bleibt, und dringt so bis in die Aufmerksamkeit und Wahrnehmung der Betrachter. Sie macht diese Bildform als evidente Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Aufnahme zu Bildgestaltung reizvoll (vgl. Kapitel 5.2.2).

Hockney beendet, als er dieses Verfahren als ausgereizt ansieht, mit **Pearblossom Hwy.** die Werkreihen der *joiner photographs*. »*For myself, ›Pearblossom Highway‹ finished the intense period of photographic work. My photographer friends said it wasn't really photography but painting. I'm not so sure, but I think that's where I'd like to leave it.*« (Hockney, in: Joyce 1988 : 7) Dennoch greift er auf Verfahren der Bildunterteilung und des medialen Transfers in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder zurück. Auch wenn er sein Medium wechselt, denkt Hockney weiterhin wie ein Zeichner und Maler (vgl. Kapitel 1.3 : 49–52) und erweitert so die Möglichkeiten der Fotografie, Erfahrung und Erkenntnis zu vermitteln.³⁷⁵ Indem er seine

hockney.com/resources/illust_chronology [25.02.2020]. Dort findet sich die Aussage, A Closer Grand Canyon, zu dem es kein konkretes Vorbild gibt, würde aus 96 Leinwänden bestehen.

375 Hans-Dieter Huber schreibt, Erkenntnis sei immer medien-spezifisch und verdeutlicht dies am Beispiel der Malerei: »Malerei ist ein Medium der Erkenntnis, welche nur mit den spezifischen Mitteln der Malerei möglich ist, nämlich mithilfe von Farbe, Oberfläche und Format. Diese visu-

ästhetischen Erfahrungen mit anderen Medien in der Fotografie zu spiegeln sucht, bringt er die Medien in ein Wechselspiel. Anders als bei seinem frühen fotorealistischen Malereixperiment versucht Hockney jedoch nicht mehr, ein Medium in ein anderes zu zwingen, sondern nutzt seine Erfahrungen mit einem Medium, um Verfahrensweisen im Umgang mit diesem in ein anderes zu übersetzen, sodass es zu einer fruchtbaren Fusion kommen kann.

5.2.2 Über die Fotografie hinaus

[O]ur viewing habits and pictorial standards [...] are based on what could be called the photographic convention. According to the photographic convention, it is decided that every picture should always only show one moment in time, just like a standard photograph. (Speidel 2013 : 184)

Fotografische Konventionen sind zu Standards für unsere alltägliche Bildwahrnehmung geworden: Fotos finden sich in jedem Haushalt, als Familien- und Urlaubsbilder in Alben und auf Nachttischen. Fotografien sind nahezu allgegenwärtig, fast jeder besitzt mittlerweile eine Kamera in Form eines Smartphones und bespielt Instagram und Co. mit Bildern.³⁷⁶ Soziale Medien zeigen Fotografien zunehmend de- oder rekontextualisiert – einmal auf ›teilen‹ geklickt und der ursprüngliche Publikationskontext des Bildes ist verloren.³⁷⁷ Der Blick der Betrachter geht verstärkt auf das Rechteck des Bildes bzw. seinen Inhalt, sie reflektieren verwendete Medien sowie externe Zusammenhänge, die nicht im angrenzenden Bild sichtbar sind, bestenfalls mit dem zweiten Gedanken, oft aber gar nicht. Eine fotografische Disposition scheint unserem Bildersehen derzeit eingeschrieben.

Im Vergleich mit anderen Bildern haben Fotografien eine spezifische Referenzialität, die (auch) direkt auf ihr Objekt verweist (vgl. Kapitel 3.3 : 130) und ein charakteristisches Verhältnis zur Realität eingeht: »*The connection between the photograph*

elle Erkenntnis kann in keinem anderen Medium außer der Malerei auf diese Weise vermittelt werden. Man kann daher verallgemeinernd behaupten, dass Erkenntnis immer medien-spezifisch ist. Sie muss durch einzelne Medien vermittelt werden, um überhaupt zu einer Erkenntnis werden zu können. Sie hängt also von den spezifischen Bedingungen desjenigen Mediums ab, in dem sie formuliert wird. Erkenntnis ohne Medien ist nicht möglich. Form und Materialität der Malerei bestimmen die Bedingung der Möglichkeit ihrer ästhetischen Erfahrung.« (Huber, in: Pakesch 2009 : 104) – Mit der Ausdehnung beziehungsweise Aufweichung von Mediengrenzen geht eine Erweiterung der jeweiligen Möglichkeiten einher: »Hockney überträgt in den Polaroidarbeiten Darstellungsmodi aus Picassos Bildern von der Malerei in die Photographie und versucht auf diese Weise, die Grenzen des Mediums Photographie – und damit die Sehgewohnheiten des Betrachters – zu erweitern.« (Schumacher 2003 : 97, vgl. Schüwer 2008 : 156)

376 Beispielsweise werden auf Facebook ca. 350 Millionen Bilder täglich hochgeladen, vgl. <https://www.businessinsider.com/facebook-350-million-photos-each-day-2013-9?IR=T> [04.05.2020].

377 Vgl. Ullrich, Wolfgang, »Vom Ethos des Kopierens«, <http://www.pop-zeitschrift.de/2015/11/05/vom-ethos-des-kopierensvon-wolfgang-ullrich5-11-2015> [25.06.2019].

and reality is not that the latter projects itself physically into the image; it is rather that looking at the image is a projection of what has been real once.« (Tietjen 2018 : 378) Eine Fotografie zeigt zugleich sich selbst und mehr als sich, das Bildvehikel, das Aufgenommene und unsere Projektionen von ihm. Fotografische Repräsentationen schwanken zwischen Ikon und Index, zwischen Ähnlichkeit und Referenz. »Die Spannung zwischen dem ikonischen und indexikalischen Moment des Mediums hat Roland Barthes einmal das doppelte Unglück der Fotografie genannt.« (Lindner 2008 : 5)³⁷⁸ Doch muss das nicht als Defizit verstanden werden, »[...] Indexikalität und Ikonizität stehen sich nicht gegenüber, sondern werden im Medium der Fotografie vermittelt« (Blunck 2010 : 12).³⁷⁹ Ein Foto zeigt etwas, das erst durch das Bild präsent wird, das erinnert und damit auch vergegenwärtigt werden kann. Die im Bild zu sehende Gegenwart ist eine Vergangenheit, die erst in der Betrachtung aus ihrer Zukunft heraus Gewicht bekommt. Die Spannung zwischen An- und Abwesenheit und die Spannung der im Bild potenziell enthaltenen Verbindungen und Möglichkeiten betrifft neben zeitlichen Aspekten auch räumliche, nämlich die Frage, was im Bild zu sehen ist, aus welcher Ansicht – und was nicht (vgl. Kapitel 3.3 : 126 f., vgl. Kapitel 5.4.2 : 223 f.). Eine Fotografie zeigt nur eine mögliche Perspektive, nur einen Augenblick, alle anderen Blickwinkel, alle vorangegangenen und folgenden Momente sind aus der Aufnahme ausgeschlossen. Der unsichtbare Kontext des Bildes bleibt außerhalb seines Rahmens; das macht den Ausschnitt der Fotografie so bedeutsam.³⁸⁰

FOTOGRAFISCHE ZEIT

Das Fragmentarische der Fotografie (vgl. Kapitel 3.3) zeigt sich nicht nur in dem Raum, den sie zu sehen gibt, sondern ebenso in der Zeit, die sie festhält, und die

378 »Roland Barthes in einem Interview kurz vor der Publikation der ›Hellen Kammer: 1980 mit Angelo Schwarz, abgedruckt unter dem Titel: ›Sur la photographie: Entretien avec Roland Barthes, in: A. Schwarz, Roland Barthes et la photographie: le pire des signes, Paris 1990, S. 74–82.« (ebd., Fn. 5) – Genau genommen sagt Barthes: »Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Photographie keine schlichte und einfache Übertragung des sich als natürlich gebenden Gegenstands sein kann, und sei es nur, weil sie plan und nicht dreidimensional ist; und andererseits kann sie keine Kunst sein, weil sie mechanisch kopiert. Darin besteht das doppelte Unglück der Photographie; wollte man eine Theorie der Photographie entwickeln, müßte man von diesem Widerspruch, dieser schwierigen Lage ausgehen.« (Barthes, in: Geimer/Stiegler 2015 : 224) Die Spannung, die zum »Unglück der Photographie« führt, ist also vielmehr eine zwischen nur scheinbar natürlichem (realistischem) Abbild und einer nur nachahmenden, abbildenden Kunst (da der Referent für die Betrachter real erscheint).

379 Blunck zitiert an dieser Stelle Maurer-Horak: »Maurer-Horak, Ruth: ›Vorwort, in: Hofleitner/Horáková/Maurer/Maurer-Horak (Hg.), Image:/images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie, Wien 2001 : 11–16, hier : 12.« (ebd., Fn. 21) – Nöth spricht von der »Indexikalität der Referenz und [der] Ikonizität der Selbstreferenz« (in: Schade et al. 2005 : 138).

380 »Ausgeschnitten aus der Vielfalt der möglichen Perspektiven, Haltungen und Affekte, welche eben jene Komplexität auszeichnet, die wir Wirklichkeit nennen, zeugt das Photo von der Absolutierung der einen Perspektive [...] Die Wirklichkeit, die es so nicht gab, ist die aus dem Zeit-Raum-Kontinuum herausgelöste Gegenwart.« (Schaub 2003 : 72)

aus der Dauer der Belichtungszeit resultiert. Diese beiden Parameter, der Bildausschnitt und die im Bildgeschehen enthaltene Zeit, sind bei einer Fotografie klar gefasst, während sie bei Zeichnung und Malerei offen ausfallen, denn hier werden sie nicht durch ein technisches Verfahren, sondern durch die (jederzeit revidierbaren) Entscheidungen der Bildurheber festgelegt.³⁸¹ Eine einzelne Fotografie wird in der Regel als zeiteinheitlich und in sich abgeschlossen erfahren. »Insofern führt uns die Photographie das ausgeschlossene, immer eingeschlossene Dritte jeder Zeiterfahrung vor. Es zeigt Zeit als *vollendete, in sich absolut aufgehobene Gegenwart*.« (Schaub 2003 : 74, Herv. i. O.) Anders Hockneys *joiner photographs*, die als Zusammenstellung aus Fotografien über die räumliche und zeitliche Begrenzung eines Fotos hinausreichen und eine (wenn auch meist kurze) Entwicklung in der Zeit festhalten.³⁸² Das System der *joiners* bevorzugt eine diachrone und multiple Zeit vor der synchronen und einheitlichen der kanonisierten Fotografie (vgl. Crespo 2012 : 298). Die *composite polaroids* (z. B. **The printers on Gemini, Los Angeles, April, 1982, Jerry diving, Sunday, Feb 28th 1982**) und *photographic collages* (wie **Scrabble Game, Fredda**), die eine Gruppe von Menschen im Gespräch und in Bewegung zeigen, lassen Zeit, wenn auch nicht zwingend einen zeitlichen Ablauf, in der Betrachtung deutlich erfahrbar werden. Bei Interieurs und Landschaftsaufnahmen wird in der Zusammenstellung der Fotografien vor allem die Zeit wahrnehmbar, die es braucht, um mit der Kamera das Motiv ›abzutasten‹. Nachvollziehbar werden dabei auch die Blicke durch die Kamera, die Hockney gewählt hat.

DAS PROGRAMM DER FOTOGRAFIE

Dazu passt es, dass Boris Groys den Künstler als jemanden denkt, der nicht mehr produziert, sondern

durch Arrangement und Kontextualisierung« Produkte zu Werken macht, in dem er diese »semantisch auflädt. [...] Gerade daran aber zeigt sich nochmals der Fortschritt, den der Künstler vollzogen hat. Er muss ›nicht mehr kreativ‹, sondern darf ›kritisch‹ sein: entscheiden, auswählen, bewerten, ordnen, verwalten. (Ullrich, in: Leber 2018 : 408)³⁸³

381 »In jedem Fall aber ist das Gemälde z. B. kein Schnitt durch die Zeitachse, wie es etwa ein photographischer Schnappschuß wäre als Annäherung an den ›Grenzfall Zeitpunkt‹, sondern eine Konstruktion raffinierterer Bauart, in der mit Mitteln bildnerischer Rhetorik das Bewußtsein und die Imagination des Betrachters zum Mitspielen herausgefordert wird.« (Holländer, in: Holländer/Thomsen 1984 : 181)

382 »Durch das Nebeneinander unterschiedlicher Eindrücke und Momente von Mienenspiel und Gestik, das sich durch die Montage mehrerer Einzelaufnahmen ergibt, erreicht Hockney in seinen Photoarbeiten einen zeitlichen Ablauf, der dem Augenblickscharakter der herkömmlichen Photographie entgegensteht.« (Schuhmacher 2003 :103)

383 Ullrich bezieht sich auf: Groys, Boris, »Das Versprechen der Fotografie«, in: Sabau, Luminita (Hg.), *Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG BANK*, München 1998 : 26–33.

Der entscheidende Moment liegt nicht mehr darin, dass ein Objekt geschaffen, sondern darin, dass ein Werk zusammengestellt wird. Damit werden die Vorgaben, die einzelne Techniken und Medien machen, weniger relevant und treten hinter ihre Kombination zurück, auch wenn ihre Wahl weiterhin ein bestimmender Faktor dafür ist, was ein Werk zeigt, wie es das tut und wie wir es ansehen.³⁸⁴ Schon 1983 schreibt Vilém Flusser das »Programm der Kamera« sei begrenzt und stellt die These auf, der Fotoapparat sei »programmiert, Fotografien zu erzeugen, und jede Fotografie ist eine Verwirklichung einer der im Programm des Apparates enthaltenen Möglichkeiten« (Flusser 1983 : 24). Nach Wolfgang Ullrich bedeutet das, dass wir die Rolle künstlerisch tätiger Fotografen überdenken müssen, da ihre Tätigkeit gerade nicht darin bestehen kann, dem durch die Fotokamera vorgegebenen Programm zu folgen.³⁸⁵

Als autonom können sie sich hingegen behaupten, wenn sie ihrerseits ein Programm entwickeln, das aber, da sie keine Ingenieure und Informatiker sind, nicht zur Produktion neuer Bilder, sondern zum möglichst originellen und sinnvollen Umgang mit bereits vorhandenen Bildern dient. Sie müssen also Konzeptkünstler werden und Methoden finden, anders als andere mit Bildern umzugehen. (Ullrich, in: Leber 2018 : 407)

Nichts anderes macht Hockney mit seinen *joiner photographs*. Er folgt willig dem Programm der Kamera, ihren Vorgaben und Einschränkungen, ebenso wie denen eines automatisierten Entwicklungsprozesses (vgl. Kapitel 1.1 : 25), um dann in der Zusammenstellung der Fotografien seine Handlungsmacht zurückzuerobern. Die künstlerische Haltung kommt nicht länger im einzelnen Foto zum Ausdruck, sondern in ihrem Arrangement.

In Bildanordnungen verliert das einzelne Bild an Bedeutung,³⁸⁶ es erlangt erst als Teil eines Ensembles seinen Gehalt. Der entscheidende Augenblick, der seit Cartier-Bresson das Nachdenken über Fotografie beeinflusst,³⁸⁷ verliert an

384 »Apparat, Material und Display prägen, so die Ausgangsüberlegung, die Form und den Prozess des fotografischen Sehens und Zeigens.« (Dobbe, in: Sykora et al. 2016 : 79)

385 »Das von Flusser vertretene Verständnis von Fotografie legt zugleich nahe, dass die Tätigkeit von Fotografen, die sich als Künstler verstehen, gerade nicht im Fotografieren bestehen kann. Denn soweit auch sie dazu Apparate brauchen, sind sie keine autonomen Bildschöpfer. Sie sind überhaupt keine Urheber, sondern führen lediglich Programme aus, die andere entwickelt haben. Selbst wenn sie den Apparat zu überlisten versuchen und gegen seine Funktionalität verwenden, bleiben sie auf die in ihm liegenden Möglichkeiten beschränkt, entdecken also höchstens weitere, bisher unbemerkte Dimensionen seines Programms.« (Ullrich, in: Leber 2018 : 406 f.)

386 »With the rejection of the single photograph, the photographer also seems to reject the notion of representation, or the charging of pictures with symbolic qualities.« (Lockemann 2015 : 24)

387 Vgl. Cartier-Bresson, Henri, *The Decisive Moment*, 1952, <https://shop.magnumphotos.com/products/the-decisive-moment-1st-edition-1952-henri-cartier-bresson?variant=21360483331> [03.03.2020].

Gewicht. Es gibt nicht mehr den *einen*, vermeintlich entscheidenden Moment, sondern eine Sammlung aus Augenblicken, die erst in der Zusammenschau Bedeutung generieren.

So ist der entscheidende Augenblick der Fotografie immer auch zugleich der unterscheidende Augenblick, der den Unterschied macht zwischen dem Dargestellten in seiner aktuellen situativen Wahrnehmung und seiner fotografischen Darstellung, die als Bild eine ganz neue Betrachtersituation aktualisiert. Im einzelnen Bild, das sich dem ›entscheidenden Augenblick‹ seiner Entstehung verdankt, ist also bereits das Moment der Unterscheidung enthalten. Jede weitere Fotografie vermindert in der Wiederholung das Ereignishafte des ›entscheidenden Moments‹ und betont den Moment der Unterscheidung, der sich aus der referenziellen Ebene des Dargestellten, der Blicke und ihrer Wiederholungen, in die Ebene der Beziehungen zwischen den Bildern verlagert. Die – ikonische, ontologische, indexikalische – Differenz des Bildes wird zur syntaktischen Beziehung zwischen den Bildern. (Paech 2012 : 274 f.)

Der entscheidende Augenblick ist in einer Reihe von Augenblicken aufgehoben. Er rutscht zwischen die Bilder. Er liegt nicht mehr in einer Fotografie, die ihn eingefangen hält, sondern die Unterschiede der Bilder, zwischen den Bildern, sind entscheidend dafür, was und wie wir wahrnehmen.³⁸⁸ In Bildensembles³⁸⁹ ist der Zwischenraum der Ort, in dem Bewegungen enthalten sind und entstehen können. Dadurch werden wir vielleicht nicht ins Bild, aber doch: zwischen die Bilder geholt.³⁹⁰ Jedes Foto unterscheidet sich von den anderen, realen und möglichen.

388 Entsprechendes passiert im Comic, wenn Indizes in den Panels zu entscheidenden Induktionen im »Rinnstein« zwischen ihnen führen (vgl. McCloud 1994 : 71–81, vgl. Breithaupt, in: Hein et al. 2002 : 37–50).

389 Der Bestimmung bei Ganz und Thürlemann folgend, würde ich die *joiner photographs* zwischen Bildensemble und ›summierendem‹ Bild einordnen, der Verständlichkeit halber verwende ich Bildensemble: »Unter ›Bild-Ensembles‹ verstehen wir Gefüge aus mehreren Bild-Einheiten, die koordiniert geplant und hergestellt wurden. [...] Als ›hyperimages‹ bezeichnen wir in Analogie zum Begriff des *hypertext* Zusammenstellungen von grundsätzlich autonomen Bildern [...] Von ›summierenden‹ Bildern wollen wir sprechen, wo Elemente aufgrund lockerer kompositorischer Fügung ihre Eigenständigkeit behaupten [...] wo moderne Verfahren wie Überblendung, Collage, Montage aus anderweitig hergestellten Materialien zum Einsatz kommen, deren additive Fügung im Werk erkennbar bleibt.« (Ganz/Thürlemann 2010 : 14, Herv. i. O., vgl. Thürlemann 2013) Deleuze verwendet in seinen *Kino*-Büchern den Begriff des Ensembles, um die im beweglichen *cadre* des Filmbildes auszumachenden Gegenstände zu fassen (vgl. Deleuze 1997a : 35). Der Duden definiert ›Ensemble‹ als eine zusammengehörende, aufeinander abgestimmte Gruppe, eine planvoll, wirkungsvoll gruppierte Gesamtheit. Ein Ensemble ist also eine Gruppe, die ein temporäres Ganzes bildet, ohne ein abschließendes umfassendes Ganzes zu sein (vgl. auch Deleuze 1997a : 37 und 40).

390 »Der Zwischenraum bleibt ein Raum der Bewegung, der nicht aus einer übergeordneten Position Teil eines geschauten Bildes werden soll. Eher noch wird der Betrachter durch seine Bewegung innerhalb einer kalkulierten Inszenierung ein Element im Plural der Bilder.« (Ganz/Thürlemann 2010 : 19)

Werden mehrere Bilder in eine Beziehung gesetzt, gehen diese Beziehungen »über das einzelne Bild [hinaus] und [konstituieren] eine dritte Ebene ihrer medialen Form, ihrer Urhebererschaft oder schließlich ihrer Narration« (Paech 2012 : 275). »*The rejection of a decisive moment leads to a complex presentation of an immersive atmosphere for the viewer.*« (Lockemann 2015 : 29) Eine Rolle spielen dabei der zeitliche Abstand der Aufnahmen, die räumliche Veränderung durch die Bewegung der Kamera im Verhältnis zum Objekt und Veränderungen des Objektbereichs selbst – alles Phänomene, die in den *joiner photographs* zum Tragen kommen. Die Anordnung der Fotografien erlangt eine gewisse Präsenz in der Bildbetrachtung. (Darin weisen die Fotokopplungen Ähnlichkeiten zu Reihen und Serien von Fotografien in Fotobüchern und Ausstellungsarrangements auf.) Neben die Zeit der Fotografie und die des Betrachters tritt diejenige Zeit, die durch die Anordnung der Fotografien impliziert ist, beispielsweise wenn Fotos gegenübergestellt oder wie ein *Storyboard* aneinandergereiht werden, aber eben auch, wenn sie als Ensemble gelesen werden müssen. »*Filmic techniques help to create presence, emphasizing timing and montage to convey a setting and to enable viewers to experience situations while looking at the photographs.*« (Lockemann 2015 : 28) So lässt sich die zeitliche Gefasstheit der einzelnen Fotografie aufbrechen.

Die zusammengesetzten Bilder der *joiner photographs* erweitern Zeit und Raum über das fotografische Einzelbild hinaus. Das Bild einer Person, einer Landschaft oder einer Situation wird mit technischen Mitteln zerteilt, um sowohl auf materieller Ebene als auch in der Wahrnehmung der Betrachter (re-)synthetisiert zu werden. Dabei wird der Prozess der Montage wichtiger als die Momente, in denen die Bilder aufgenommen werden, die Kombination der Fotos rückt in den Fokus. Die *joiners* zeigen nicht nur ein Bild, sie erzeugen eines, die Einheit dieses Bildes aber ist nicht zwingend dauerhaft. Sie brechen mit Zeige- und Betrachtungsgewohnheiten von Fotografien und bieten ein Bild, das über die einzelne Fotografie und ihre Möglichkeiten hinausgeht. Die Fotografien bilden ein Ensemble, eine aufeinander abgestimmte Gruppe von Elementen, die sowohl nacheinander, in beliebiger Reihenfolge, als auch als Ganzes betrachtet werden können. Die Gruppe ist erweiter- und verkleinerbar. Jede Fotografie steht für sich, gewinnt Bedeutung aber erst als Teil der Gruppe. Jede einzelne kann ausgetauscht werden, ohne dass das Ensemble seine Bedeutung verlöre; der Austausch gegen ein beliebiges, nicht abgestimmtes Element aber würde mit großer Wahrscheinlichkeit zu Missklängen im Bildgefüge führen.³⁹¹

391 So führt beispielsweise das Schreiben des Entwicklungslabors, das Hockney fotografiert und in *Fredda* eingeklebt hat, zu Irritationen und Belustigung. (Bild u. a. in: Hockney 1984, Pl. 116; Mißelbeck 1998 : 106) Im Film *Joiner Photographs* sieht es so aus, als hätte Hockney zunächst die Originalzettel in den *joiner* geklebt (23:20–25:14 Min.) und sie später durch Fotografien ersetzt (25:14 Min.).

Wir haben es bei den *joiner photographs* mit Ensembles aus Fotografien zu tun, die ihre Bedeutung und Wirkmacht nicht nur in der Produktion, sondern ebenso in der Antizipation ihrer Betrachtung sowie in der Betrachtung gewinnen.³⁹²

[...] es ist vor allem der Moment der Betrachtung, der schon in der Aufnahme antizipiert wird und mehr noch in den treffender weil umfassender wohl Paraproduktion genannten Eingriffen in das Bild abseits der Aufnahme. [...] Doch ebenso wie sie modulieren können, was ein Bild zeigt, greifen die Praktiken der Paraproduktion auch in seine Betrachtung ein – wenigstens potentiell können sie die Lektüre eines Bildes beeinflussen. Wie sie das im einzelnen tun, welche Formen der Bearbeitung ausgewählt werden und welche Effekte diese haben, hängt unter anderem von den historischen, sozialen und technischen Kontexten ab, in denen ein Bild zirkuliert. (Tietjen, in: Liptay 2023 : o. S.)

Die ›Paraproduktion‹ beginnt jedes Mal wieder, wenn ein Bild einen neuen Kontext erhält oder aus einer neuen Perspektive betrachtet wird (vgl. Kapitel 3.3 : 130 f.). Was für die einzelne Fotografie gilt, gilt für das Ensemble in besonderer Form, da durch die Anordnung seiner Teile ein weiterer Faktor die Paraproduktion beeinflusst. Die *joiner photographs* erweitern die Fotografie nicht nur, indem sie, aus mehreren Fotografien bestehend, einen prozessualen Bildaufbau anschaulich machen und den entscheidenden Augenblick in Augenblicke aufteilen, sondern ebenso, indem sie dazu anregen, nicht nur über die Momente der Aufnahmen und den Prozess des Arrangierens der Fotos zu reflektieren, sondern auch über die Betrachtung dieser Bildform und wie diese auf die Sinngebung einwirkt.

5.3 Filmische Bilder

Diese spezifischen Möglichkeiten des Films lassen sich definieren als *Dynamisierung des Raums* und entsprechend als *Verräumlichung* der Zeit. [...] Auch hier hat der Zuschauer einen festen Platz inne, aber nur äußerlich, nicht als Subjekt ästhetischer Erfahrung. Ästhetisch ist er in ständiger Bewegung, indem sich sein Auge mit der Linse der Kamera identifiziert, die ihre Blickweite und -richtung ständig ändert. Ebenso beweglich wie der Zuschauer ist aus demselben Grunde der vor ihm erscheinende Raum. Es bewegen sich nicht nur Körper im Raum, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt

392 »Demnach ist alles, was zur Fotografie führt, im Moment der Aufnahme passiert, beim Entwickeln entsteht und beim Betrachten hinzukommt, Agens eines unteilbaren Prozesses, der das Fotografische ausmacht.« (Philippe Dubois 1998, https://www.khist.uzh.ch/dam/jcr:e72a31f5-dd04-4843-8fc9-86a997915b5e/15_11_OnLooking_III_de.pdf [07.06.2019])

an – so erscheint es durch wohlüberlegte Bewegung und Schärfenänderung der Kamera, durch Schnitt und Montage der verschiedenen Einstellungen [...] (Panofsky, in: ders. 1999 : 25, Herv. i. O.)

Wie bei der Fotografie handelt es sich auch beim Film um ein spezifisches Dispositiv, das heißt um eine (auch apparative) Anordnung und Zurichtung, die bestimmte Haltungen in der Produktion und Rezeption hervorbringt und sich aufgrund dieser konstituiert.³⁹³ Die Reflexion einer solchen »diskursive[n] Ordnung zielt sowohl auf die Rekonstruktion ihrer Anordnung als auch auf die Konstitution ihrer Neuordnung« (Paech 1997 : 410). Bewegung ist »nur auf dem Hintergrund ihrer jeweiligen diskursiven Zurichtung überhaupt erfahrbar« (Kirchmann, in: Klein 2004 : 265), Bewegungskonzepte ändern sich mit den Epochen.³⁹⁴ Das 19. Jahrhundert lässt sich als eine »Kulminationsphase eines [...] Konzeptwandels der Bewegung« (ebd. : 268) begreifen, hin zu einem technisch-mechanischen Verständnis von Bewegung, das sie von ihren Objekten löst und dekontextualisiert. Dadurch wird sie zerlegbar, mathematisch wie visuell, und berechenbar (vgl. Kapitel 4.1.1). Sie setzt sich vom klassischen Bewegungsmoment ab, der sich in Lessings fruchtbaren Augenblick findet, und wird in »Bewegungspunkte« (Kirchmann, in: Klein 2004 : 269, Herv. i. O.) aufgesplittert (vgl. Deleuze 1997a : 16 ff.). Dennoch würde es »zu kurz greifen, die frühe Moderne als allein vom Paradigma der Diskontinuität beherrscht abzubilden« (Kirchmann, in: Klein 2004 : 274).³⁹⁵ Das kommt im Kino zur Anschauung: Die aufgezeichnete Bewegung des filmischen Bildes mag fragmentiert sein, wird Bewegung jedoch gezeigt, so wird sie resynthetisiert und als Kontinuität wahrgenommen.

Die fundamentale Differenz zwischen Reihenfotografie und Kinematografie liegt also im Schisma von Bewegung *schreiben* und Bewegung *zeigen*, von stillsetzender Verräumlichung und Redynamisierung begründet. Und damit wird bereits ersichtlich, dass das Paradigma der Fragmentarisierung für das filmische Dispositiv eben *nicht* allein leitend gewesen ist – ganz im Gegensatz zum fotografischen Diskurs. (ebd. : 276, Herv. i. O.)³⁹⁶

393 Vgl. Foucault, Michel, *Dispositive der Macht*, Berlin 1978. – »Der Begriff des ›Dispositivs‹ taucht in der poststrukturalistischen Debatte um ›ideologische Effekte‹ auf, deren Ursprung nicht mehr dem Werk eines Autors unterstellt, sondern in der Struktur medialer (bzw. textueller) Produktivität durch die Anordnung ihrer sämtlichen Elemente gesucht wird.« (Paech 1997 : 400)

394 Panofsky komme in seinem Aufsatz »Perspektive als symbolische Form« zu dem Schluss, dass kulturelle Bedeutung im jeweiligen Dispositiv zur Anschauung komme »und damit sozial wirkungsmächtig« (ebd. : 266) wird.

395 »Dem mechanistischen Diskurs an die Seite gestellt ist nämlich jene zeitgenössische Hinwendung zu einem vitalistischen Denken, das auf der unteilbaren dynamischen Ganzheit der Bewegung beharrt und hierin die Grundlage von Sinnengenese schlechthin postuliert.« (ebd.)

396 Vice versa sehen Hölzl und Tietjen Film als ein Dispositiv des Zeigens und Fotografie als eines der Aufnahme (des Schreibens): »*Film, then, is a dispositif of display: the spatial constellation of film projector, screen, and viewer, while photography is a dispositif of recording: the alignment of an object, a camera lens, and a photo-sensitive surface, generating a material image-object, which*

Indem Hockney in den *joiner photographs* beide Formen, schreiben und zeigen, nachvollziehbar kombiniert, wenn er mit den Einzelaufnahmen Bewegungen und Abläufe aufzeichnet und sie in der Anordnung als Gesamtbild wieder freisetzt, greift er auf Wirkmechanismen des einen wie des anderen Dispositivs zurück.

Film als Sonderform der Bildfolge, die nicht mehr als solche wahrnehmbar ist, da ihre Bilder in rascher Abfolge verschmelzen, bildet mit dem stillgestellten Ausschnitt der Fotografie den Bezugsrahmen, innerhalb dessen ich die *joiners* verorten möchte. Während sich in der Fotografie ein zeitliches Spannungsverhältnis zwischen der Wiedergabe von Körpern und wahrnehmenden Körpern ausdrückt, wirkt das filmische Bild direkt auf unsere Körper ein: Nicht wir geben den Rhythmus der Wahrnehmung vor, sondern wir sind dem Film und dem ›Blick‹ seines *cadre* ausgeliefert.³⁹⁷ Filme geben uns einerseits vor, worauf wir wann zu schauen haben, und fordern uns andererseits mit ihren spezifischen Mitteln, vor allem der Montage, auf, Verknüpfungen herzustellen und virtuelle Zwischenbilder zu schaffen. Während sich die Zuschauer im ›Realitätseffekt‹³⁹⁸ des Kinos auflösen können, hält die Aufbereitung der *joiner photographs* ihre Betrachter in einem Zustand bewusster Rezeption und Analyse, gerade weil das Bild kein ungebrochenes Ganzes ergibt.³⁹⁹ Sie werden sich des »Paradox der rhetorischen ›dispositio‹ wieder an seinem ›theoretischen‹ Ort der De/Konstruktion der Gleichzeitigkeit differenter Realitäten« (Paech 1997 : 409) bewusst.⁴⁰⁰

can be viewed as such, i. e. without viewing instruments such as the film projector needed for the display of the film image.« (Hoelzl/Tietjen, in: dies. 2012 : 2)

397 »Fügte mein Blick der Photographie etwas Unsichtbares hinzu, so fügt der Film meinem Körper selbst etwas Unsichtbares hinzu.« (Gass 1993 : 81)

398 »Baudry nennt drei Faktoren, die im wesentlichen für diesen Effekt [des inneren Realitätseindrucks, jw] verantwortlich sind oder vorausgesetzt werden: Die Konstruktion optischer Geräte (Kamera und Projektor) nach dem (mathematischen) Modell der Perspektivkonstruktion des Quattrocento, seit dem Basismodell figuraler Repräsentation, die Konstruktion des Psychischen nach dem Modell optischer Apparate (in der Psychoanalyse Freuds) und das Verschwinden aller Momente (Strukturen) von ›Differenz‹ zwischen Repräsentation und Rezeption.« (Paech 1997 : 401)

399 »*Sequential organization, and the parallel construction of textual elements, allows a photographic work to function as a novel or film might, with a higher and more complex level of formal unity. However, the openness of the sequential ensemble constitutes a crucial difference with cinema: there is no unilinear dictatorship of the projector.*« (Sekula, Allan, »Dismal Science«, an interview with Allan Sekula by Frits Gierstberg, in: Sekula, *Dead Letter Office*, Rotterdam, Nederlands Fotoinstituut 1998 : 5–6)

400 »Die de/konstruktive Verwendung des Begriffs Dispositiv im filmtheoretischen Diskurs ist unmittelbar mit der Mehrschichtigkeit der ›dispositio‹ verbunden: [...] Ihr grundsätzliches Paradox wird sie immer beibehalten: Ihr Gelingen läßt sie in ihrem Erfolg unsichtbar werden, ihr Mißlingen macht die Anordnung ihrer Elemente, ihren Mechanismus sichtbar, dem sich auch das Gelingen verdankt. Soweit und so verkürzt die Problemlage, die vom rhetorischen Ursprung des Terminus ›dispositio‹ ihren Ausgang nimmt.« (Paech 1997 : 410)

5.3.1 Bewegungsbild (Paech)

Die Begrenzung des Sichtbaren (nicht des Hörbaren) und dessen Komposition machen den (bewegten) Ausschnitt zum Bild (in Bewegung). Innerhalb des (Bewegungs)Bildes spielt zusätzlich zum Ausschnitt eine Folge von Einschnitten eine Rolle, die der Montage von Bildsequenzen dient. Beide Bildebenen [der Ausschnitt des Kamerabildes und die Montage von Bildsequenzen, jw] artikulieren das filmische Bewegungsbild im Verhältnis zur dargestellten Objektbewegung, die es vorzeigt. Die Antwort auf die Frage, wie viele Bilder der Film ist, lautet also: *ein Bewegungsbild*.

Vor allem Kunstwissenschaftler haben ihre Probleme (wenn überhaupt) mit der Verbindung von Bild und Bewegung, weil in der kunstwissenschaftlichen Tradition davon ausgegangen wird, dass das Bild festhält, was es darstellt und dazu dient, das Flüchtige der Bewegung im Statischen des Bildes anzuhalten und aufzuheben. [...] Das bewegungslose Bild bewahrt für die Erinnerung, was längst in Raum und Zeit abwesend sich der Sichtbarkeit entzogen hat. Der Umriss der Figur fixiert sie und der Rahmen des statischen Bildes markiert die ›ikonische Differenz‹⁴⁰¹ zu allem, was nicht mehr das Bild und entsprechend nicht mehr im Bild enthalten und Anlass für die Selbstbezüglichkeit des gemalten (Staffelei)Bildes ist. Diese klaren Verhältnisse zwischen dem Bild und seinem Umfeld werden durch den beweglichen Rahmen der Kameraeinstellung relativiert, der statt eine (Objekt)Bewegung festzuhalten, ihr mit seinem variablen Ausschnitt folgt und so, selbst beweglich, in der Lage ist, die Anwesenheit des Flüchtigen im Bild wieder herzustellen.

(Paech in: Honold/Simon 2012 : 163 f., Herv. i. O.)

Wie Deleuze (vgl. Kapitel 5.3.2) greift Paech auf den Begriff des »Bewegungsbildes«⁴⁰² zurück, um (filmische) Bilder zu fassen. Zwischen den Verwendungen des Begriffs bei beiden Autoren lassen sich Übereinstimmungen wie Unterschiede ausmachen. »Weder das Bewegungsbild noch das Zeitbild bei Deleuze sind medial, sondern wahrnehmungs-ästhetisch begründet« (Paech, in: Grabbe et al. 2015 : 80) – währenddessen geht es Paech um die »mediale Form eines Bewegungsbildes« (ebd.). Er spricht vom filmischen Bild als »Bewegungsbild«, ohne weiter zu differenzieren und scheint, anders als Deleuze, nicht auf ein Konzept des Bewegungs-Bildes zu zielen, sondern auf Bewegungsbilder als Perzepte und Figurationen:

401 Paech verwendet ›ikonische Differenz‹ hier rein auf das Faktische bezogen: Der Rahmen trennt Bild und Nicht-Bild voneinander. Boehm, der den Begriff geprägt hat, fasst ihn weiter, er sieht das Bild als Differenzphänomen zwischen dem, was materiell da ist (Faktum) und dem, wie es im Zusammenspiel erscheint (Aktum) (vgl. Boehm 1995 : 37 f., vgl. Kapitel 3.4.1 : 133). An anderer Stelle führt auch Paech entsprechend aus: »... wo die ›ikonische Differenz‹ der Formen und Farben zum Ausgangspunkt ihrer Dynamisierung im Wechsel von Sukzession und Simultaneität der Wahrnehmung zum ›Ereignis‹ der Verzeitlichung des Dargestellten wird ...« (Paech 2002 : 147).

402 Ich folge den jeweiligen Schreibweisen der Autoren unter Berücksichtigung der Differenz, die Schaub aufmacht (vgl. Kapitel 5.3.2 : 209, Fn. 415).

Das Durchschnittsbild [des Films, jw] wird im folgenden (und nicht immer in Übereinstimmung mit Deleuze) als diagrammatische Figuration (des Ereignisses) einer Linie aufgefaßt, deren Bewegung durch die Bilder hindurch, die sie in Beziehung setzt, das Bewegungsbild konstituiert. (Paech 2002 : 135)

Bewegung, sagt Paech, wird als Leben wahrgenommen, wir erinnern sie in Bildern. Bewegungsbilder »[konstituieren] unser mentales Bewusstsein von Wirklichkeit, weil sich uns die materielle Wirklichkeit selbst als Bewegungsbild darstellt« (Paech 2014 : 10). Er nennt Filme konsequent Bewegungsbilder, und er nennt so alle »bewegten Bilder«, egal, welche mediale Form sie annehmen, ob sie mechanisch oder digital erstellt und in Bewegung versetzt werden. Es geht ihm um die »Beziehung zwischen Bild und Bewegung und deren Verbindung im »Bewegungsbild« (Paech, in: Grabbe et al. 2015 : 66).

Das kinematografische Bewegungsbild übersetzt zunächst die in der Zeit aufgenommenen Figuren der Einzelbilder durch mechanische Bewegung in eine »Figuration von Bewegung [...] – man braucht nur eine Projektionsfläche (gewissermaßen einen bewegten Schnitt) in den Lichtstrom zu halten« (Paech 2002 : 134). Entsprechend fragt Paech, ob ein kinematografisches Bewegungsbild überhaupt ein Bild oder nicht vielmehr viele Bilder sei. (Eine Frage, die sich bezüglich der *joiner photographs* ebenso stellen lässt.) Beim Film wird der Eindruck von Bewegung, den wir erhalten, mechanisch reguliert durch die Abstände zwischen den Aufnahmen sowie die Arretierungen während der Präsentation. Die Zwischenräume in Aufzeichnung und Wiedergabe sowie das Verhältnis zwischen diesen bestimmen unsere Wahrnehmung der Projektion. Bewegung wird in der Regel nur dann wahrgenommen, wenn die Bilder des Films ausreichend identisch sind, dass eine »Identifikationstäuschung«⁴⁰³ eintreten kann, oder wenn sie eine diagrammatische Linie bilden. Wenn dies nicht der Fall ist, nehmen wir den Moment der Unterbrechung oder Montage nicht als Bewegung, sondern als Bruch wahr. Identität und Kontinuität sind Voraussetzungen für Bewegungswahrnehmung, eine andere ist Differenz. Diese darf weder zu gering sein – dann bleibt ein Standbild –, noch zu groß, dann entsteht ein Bruch im Bewegungsbild (vgl. Paech 2002 : 152).

Wenn Bild und Bewegung so zusammengedacht werden, dass sie unteilbar im Bewegungsbild in eins fallen, ist eine Unterscheidung zwischen Bild und Bewegung nicht mehr möglich.⁴⁰⁴ Paech, dessen Überlegungen sich auf die medialen Bedingtheiten des Bildes konzentrieren, schlägt daher vor, Bild und Bewegung

403 Von Identifikationstäuschung ist die Rede, wenn zwei nur wenig voneinander abweichende Wahrnehmungen eines Gegenstandes zulassen, dass der Gegenstand als ein und derselbe identifiziert wird.

404 »Das Bewegungsbild stellt die Bewegung ebenso wie das Bild infrage: Wenn das Bild Bewegung ist, kann es dann noch Bild sein? Aber wenn die Bewegung nicht Bild werden kann, wie kann man dann eine Bewegung denken, die zu der Möglichkeit führt, sie zu sehen?« (Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *L'idée d'image*, Vincennes 1995 : 50, Übers. J. P.; zitiert nach: Paech 2002 : 157)

nicht als »unteilbares Bewegungsbild« zu denken (wie Deleuze es mit Bergson tut [vgl. Kapitel 5.3.2]),

sondern als in einem Prozeß der Figuration aufeinander bezogen, wobei jede Seite Medium für den Formprozeß der anderen Seite sein kann, je nachdem, ob wir das ›Bild der Bewegung‹ oder die ›Bewegung des Bildes‹ beobachten: Die ›Bewegung des Bildes‹ erschließt sich uns im Medium der Form und ihrer raum-zeitlichen Veränderungen, zu denen ein ›Bild der Bewegung‹, nämlich die Differenzfigur zwischen den Bildern, als Form des Mediums Bewegung komplementär ist. Bild und Bewegung können nicht gleichzeitig ›als Bilder‹ wahrgenommen werden (sie oszillieren lediglich in der Körper- oder auch nur Augen-Bewegung des Wahrnehmenden), denkbar ist jedoch ihr (drittes) Bild ihrer Beziehung, das Konzept ihrer Relation oder ihres Dazwischen. (Paech 2002 : 157)

Paech unterscheidet zwischen (Differenz-)Figur und Figuration, »um in einem veränderten Blick auf diese Relation das Prozessuale des Bildes im Konzept der Figuration neu zu denken« (ebd.). Wichtig ist ihre Beziehung, die er anhand von diagrammatischen Bildern diskutiert.⁴⁰⁵ Indem er zunächst »Bild der Bewegung« und »Bewegung des Bilds« trennt, sie dann aber als »Bild ihrer Beziehung« wieder zusammenführt, schafft er ein Äquivalent zu Deleuzes Idee des Bewegungsbildes als Wahrnehmungsbild.⁴⁰⁶

In diesem Spannungsfeld aus Trennung und Zusammenführung befinden sich die *joiner photographs*. Anders als filmische Bilder verschmelzen sie nicht auf der Ebene der Leinwand, sondern in der Vorstellung beziehungsweise Interpretation. Es findet sich keine Ununterscheidbarkeit, sondern eine Oszillation zwischen Bild und Bildern. Das »Bild der Bewegung«, das die *joiners* zeichnen, wird als »Prozess der Figuration« (Paech, in: Boehm et al. 2007 : 290) aufgezeichnet und als Bewegung (der Figur, als Figur) interpretiert. Die *joiners* bilden auch dabei keine einheitliche Gruppe, je nach Bild tritt entweder eine Bewegungsfigur oder ein Prozess der Figuration in den Fokus der Aufmerksamkeit. Der Prozess der Figuration, der zu einer Figur führt, wird in den *joiners* mit umgekehrter Perspektive am deutlichsten. Diese Bilder zeichnen indirekt die Bewegungen des Bildautors auf, die zu einer räumlich erscheinenden Wiedergabe des Gegenstands in einer ungewohnter Perspektive führen. Das *composite polaroid Gregory Swimming* hingegen scheint

405 Er tut dies u. a., indem er Deleuzes Buch über Francis Bacon (*Francis Bacon – Logik der Sensation*, München 1995) einbezieht, und gelangt so zu einer Darstellung des »Konzepts des Diagramms am Problem der Prozessualität der Malerei« (Paech 2002 : 160).

406 Auch wenn Paech das möglicherweise anders sehen würde: »Weil das Diagramm nicht das Bewegungsbild ist, kann es Bild und Bewegung als diejenige bipolare Relation behaupten, die allen medialen Formen als Differenz inhärent ist. Die zunehmende Vielheit der Bilder läßt immer mehr danach fragen, was *zwischen* ihnen passiert, als sie noch irgendwie im Sinne einer (wenn auch gebrochenen) Einheit ›Bewegungsbild‹ postulieren zu können.« (Paech 2002 : 162, Herv. i. O.)

einen Prozess der De-Figuration vorzustellen: Zu verteilt und zerstückelt ist der Körper des Schwimmenden wiedergegeben, als dass die Figur seiner Bewegung als kontinuierliche gesehen werden könnte. Das Diagrammatische vermeintlich ähnlicher Aufzeichnungen und Wiedergaben von Bewegungen Ende des 19. Jahrhunderts, das Paech noch bei Duchamps **Akt, eine Treppe herabsteigend** (1912) als gegeben sieht (vgl. ebd. : 287), geht in der nicht eindeutigen und nicht nachvollziehbaren Ordnung der Fotografien verloren. Ihre Bilder wurden weder in räumlich noch zeitlich exakt feststellbaren Beziehungen zueinander aufgenommen. Auch lässt sich nicht sagen, welchen Schemata Hockney bei den Aufnahmen folgt, ob er horizontale Schwenks (wie bei den Canyon-Fotos anzunehmen, vgl. Kapitel 2.2.2 : 73 f.) oder vertikale Kamerabewegungen vollzieht. Zwar spielen räumliche Anschlüsse eine Rolle, eine zeitliche Abfolge aber ist nicht mehr nachvollziehbar (siehe beispielhaft die Entstehung von **Noya + Bill Brandt**, vgl. Kapitel 2.1.3 : 65). Insofern erscheint Paechs medial und diagrammatisch orientierter Ansatz nicht geeignet, die *joiner photographs* weiter zu untersuchen. Dennoch regt er dazu an, aus ihnen Relationen von Bild und Bewegung abzuleiten und so möglicherweise zu einer Vergleichbarkeit zu gelangen. Am Ende dieses Kapitels werde ich ebendies mit Deleuzes Konzepten des Bewegungs- und Zeit-Bildes tun (Kapitel 5.4.2).

5.3.2 Bewegungs-Bild (Deleuze)

Genauso [wie Bergson es beschreibt, jw] verhält es sich mit dem Kino, sagt Gilles Deleuze, das ein Denk-Modell dieses Bilder-Universums darstellt, dessen Bewegungsbilder bereits unsere Wahrnehmungsbilder sind, die uns also immer schon in diesem Universum vor/sehen. Bewegung ist hier ebenfalls die Veränderung des Ganzen über einen beliebigen Moment, der als Bild von Bewegung, als Durchschnittsbild, im unteilbaren Bewegungsbild gegeben ist. (Paech 2002 : 156)

Gilles Deleuze entwickelt in seinen Publikationen zum Kino, *Das Bewegungs-Bild* (1997a) und *Das Zeit-Bild* (1997b), zwei grundlegende Konzepte, bei denen ihm das Kino-Bild als Modell dient, anhand dessen er herausarbeitet, wie sich unsere Welt und das Denken fassen lassen. Wir nehmen Bewegung wahr und erkennen sie, weil wir sie erfahren haben. So sieht Deleuze das Bewegungs-Bild als ein Wahrnehmungsbild (vgl. Deleuze 1997a : 94 f.), das eine sensomotorische Qualität besitzt. Es bringt die Aufnahme von Reizen über unsere Sinnesorgane mit der Bewegung des menschlichen Körpers zusammen und überträgt diese auf die Rezeption filmischer Bilder.⁴⁰⁷ Welche Bewegungen finden sich im *cadre* der Einstellung, welche

407 »... Von daher versteht sich die – wahrgenommene oder vollzogene – Bewegung sicher nicht im Sinn einer intelligiblen Form (Idee), die sich in der Materie vergegenwärtigte, sondern als eine Empfindung (Gestalt), die das perzeptive Feld in Abhängigkeit von einem intentionalen Bewußtsein in einer Situation organisiert.« (ebd. : 85) Und später: »Das erinnert uns daran, daß jede Wahr-

im Film als Ganzes und welches Verhältnis gehen beide ein? Es ist die verbindende Bewegung der Einstellung, welche die Dinge fortlaufend mit dem Ganzen verflucht und das Ganze wiederum beständig in die Dinge zerfallen lässt.⁴⁰⁸ Das Bewegungs-Bild entsteht durch die Beweglichkeit der Kamera sowie durch Montage, welche die Komposition organisiert (vgl. ebd. : 44).

Deleuze geht bei seiner Definition des Bewegungs-Bildes auf Bergson zurück und bestimmt mit ihm zunächst alles als Bild (als *image*, *imagination*, Vorstellung): »Es meint sowohl das *Bild* der (sinnlichen, flüchtigen) Erscheinung, als auch das *Bildnis* (der Plastik und der Malerei).« (Schaub 2003 : 11, Herv. i. O.) In dieser Bilder-Welt sind wir durch unsere Wahrnehmung immer bereits enthalten. Deleuzesieht das Kino als »ein Denkmodell dieses Bilder-Universums« (Paech 2002 : 156), das uns keine aneinandergereihte Momentaufnahmen, sondern *ein* Durchschnittsbild der Bewegung gibt. »Kurz, der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild.« (Deleuze 1997a : 15)⁴⁰⁹ »So wie das Filmbild nur im Fluss der Projektion existiert, bestimmt Deleuze seinen Bildbegriff als Teil eines Ganzen, der sich mit diesem in ständiger Wandlung befindet.« (Berg 2006 : 85) Dazu gehört, dass im Film keine ausgewählten Momente – im Sinne von Posen – zu sehen sind, sondern beliebige Momente sich zum Gesamtbild fügen. Dies haben die *joiners* mit dem Film gemeinsam. Dabei lassen sich Bewegung und Bild nicht losgelöst voneinander denken, sie haben den gleichen Ursprung, »das eine entspringt dem anderen als dessen anderes« (Schaub 2003 : 35), »Bild = Bewegung« (Deleuze 1997a : 86).

Das Bewegungs-Bild, das Deleuze im »klassischen« Kino verortet, konstituiert sich in der und durch die Bewegung.⁴¹⁰ Zentral ist der Schnitt, denn erst »die Montage,

nehmung zunächst sensomotorisch ist: die Wahrnehmung »ist ebensowenig in den sensorischen wie in den motorischen Zentren, sie ist das Maß der Komplexität ihrer Beziehungen« [Fn. 24, Bergson, *Materie und Gedächtnis*].« (ebd. : 95)

- 408 »Welche Bewegung vollzieht sich zwischen den Teilen eines Ensembles in einem Bildfeld oder zwischen mehreren Ensembles in der Abfolge der Kadrierungen? Welche Bewegung drückt sich im Ganzen eines Filmes oder eines Werkes aus? Welche wechselseitige Beziehung besteht zwischen den beiden, wie sind sie aufeinander abgestimmt, wie übersetzen sie einander? Denn es ist dieselbe Bewegung, die sich zusammensetzt und wieder zerfällt, es sind zwei Aspekte derselben Bewegung. Und diese Bewegung ist die Einstellung, die konkrete Vermittlung zwischen einem Ganzen, das Veränderungen unterliegt, und einem Ensemble, das aus Teilen besteht. Unablässig wandelt sie, ihrer Doppelseitigkeit entsprechend, beide Seiten ineinander um.« (ebd. : 40)
- 409 Deleuze bezieht sich auf Bergsons erste These zur Bewegung: »Der durchlaufene Raum ist vergangen, die Bewegung ist gegenwärtig, sie ist der Akt des Durchlaufens. Der durchlaufene Raum ist teilbar, sogar unendlich teilbar, wohingegen die Bewegung unteilbar ist oder sich nicht teilen läßt, ohne sich bei der Teilung in ihrer Beschaffenheit zu ändern.« (ebd. : 13)
- 410 Deleuze unterscheidet drei Arten des Bewegungs-Bildes: Beim *Aktionsbild* kommen kausale Relationen zum Tragen, es hat eine große (am Anfang steht eine Situation, durch die es zu einer Handlung/Aktion kommt, die eine neue Situation hervorbringt) und eine kleine Form (eine Aktion mündet in einer Situation, welche zu einer neuen Aktion Anlass gibt). Das *Wahrnehmungsbild* ist entweder objektiv (eine Sache wird von außen betrachtet) oder subjektiv (die Sache wird von jemandem gesehen, der selbst Teil von ihr ist). Es ist die »Wahrnehmung einer Wahrnehmung«

d. h. der bewegliche, fortlaufende Schnitt einzelner Momentbilder und ihre anschließende Rekombination« (Schaub 2003 : 92) führt die Bewegung in die Bilder ein. Im Unterschied zum im zweiten Buch thematisierten Zeit-Bild handelt es sich beim Bewegungs-Bild um ein indirektes Bild der Zeit⁴¹¹, das sich deduktiv aus den Bildern und ihren Beziehungen zueinander ableiten lässt. Es setzt Raum und Zeit in ein distinktes Verhältnis und stellt so eine raumzeitliche Kontinuität her. »Die Bewegung [...] ist *Ausdruck* eines Wandels in der Dauer«, Deleuze begreift sie mit Bergson als »Verlagerung im Raum«, die zu einer »qualitativen Veränderung eines Ganzen« führt (Deleuze 1997a : 22, Herv. i. O.).⁴¹² So wie der Moment ein »unbewegter Schnitt der Bewegung« ist, ist die Bewegung, die sich auf ein sich veränderndes Ganzes bezieht, »selber ein Bewegungsschnitt der Dauer, das heißt des Ganzen oder eines Ganzen« (ebd.).

BELIEBIGER RAUM, TAKTILE BILDER

Deleuze konstatiert eine Krise des Aktionsbildes, der »zentralen filmischen Form« (Fahle 2002 : 99) des Bewegungs-Bildes, im Nachkriegskino. Das mentale Bild, das sich in der Betrachtung ergibt, führt zu einer Problematisierung des Wesens und des Status der von ihm erkannten Bildtypen (vgl. Deleuze 1997a : 167 und 274). Der zu sehende Raum generiert nicht länger einen dreidimensionalen Handlungsraum, sondern wird »Möglichkeitsraum« (Engell 2007 : o. S.), der, selbst ohne definierte Eigenschaften, Qualitäten und Potenziale freisetzt und/oder sich in diese auflöst. In ihm konstituiert sich das Affektbild, und da er frei von Vorgaben ist, ergeben sich Raum-Zeit-Koordinaten erst aus dem Bild selbst. Deleuze zieht den Begriff des »beliebigen Raumes« heran, um deutlich zu machen, dass sich von diesem Ort aus verschiedene Anschlussmöglichkeiten eröffnen.

Ein beliebiger Raum ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Es ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität

(Schaub 2003 : 107). Das *Affektbild* (beispielsweise ein Gesicht in Großaufnahme) markiert einen Stillstand in der Erzählung, es beansprucht das Intervall zwischen Wahrnehmung und Aktion, ohne es jedoch vollständig zu füllen.

411 »Nun kann ein sich veränderndes Ganzes, eine solche Zeit oder Dauer anscheinend lediglich indirekt, im Verhältnis zu ihrem Ausdruck in Bewegungsbildern erfaßt werden. Die Montage ist eben die Operation, die sich auf die Bewegungs-Bilder erstreckt, um an ihnen das Ganze, die Idee, daß heißt ein Bild von der Zeit freizusetzen. Notwendigerweise ist es ein indirektes Bild, weil es aus den Bewegungs-Bildern und ihren Verhältnissen erschlossen wird.« (Deleuze 1997a : 49, Herv. i. O., vgl. Deleuze 1997b : 53 f.). Wenn Deleuze davon spricht, dass es darum gehe, durch Montage ein »Bild von der Zeit freizusetzen«, löst er die Verbindung von Raum und Zeit, die Annahme, dass Zeit durch Raum repräsentiert wird, und deutet so bereits an, was er mit dem Konzept des Zeit-Bildes ausführen wird.

412 Schaub weist wiederholt darauf hin, dass sich Deleuze zwar auf Bergson beruft, letztlich aber dessen Ideen für seine Zwecke erweitert (vgl. Schaub 2003 : 79, : 94, vgl. Fihman Guy, »Bergson, Deleuze und das Kino«, in: Fahle, Oliver/Engell, Lorenz (Hg.), *Der Film bei Deleuze*, Weimar 1997, vgl. Fahle 2002 : 102).

eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so daß eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. Es ist ein Raum virtueller Verbindung, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird. (Deleuze 1997a : 153)⁴¹³

Zu dieser Raumvorstellung tragen Fragmentierungen bei. Wenn nur Stücke des Raumes oder von Gegenständen sichtbar sind, müssen wir ein Bild quasi taktil erfahren, als führen wir mit unserer Händen über die Dinge.⁴¹⁴ Der Raum erschließt sich nach und nach, ohne vollkommen synthetisiert werden zu können, er bleibt partikularisiert (vgl. ebd. : 152 und : 277). Vor dieser Fragmentierung der Zusammenhänge, der großen und kleinen Bogen, die bisher die Bewegungsbilder⁴¹⁵ zusammengehalten haben, wird ein neues, »denkendes« Bild notwendig,

413 In fragmentierten Bildern unterschiedlicher Medien klingen entsprechende Raumkonzeptionen an. Deleuze unterscheidet zwei, die »globale« (große Form) und die »lokale« (kleine Form), die für ihn im beliebigen Raum zusammenfallen: »Man wird bemerken, dass die beiden Konzeptionen einander nicht wie Ganzes und Teil gegenüberstehen, sondern eher wie zwei Arten, beide zueinander ins Verhältnis zu setzen. Es handelt sich dabei um zwei Räume, die in ihrem Wesen verschieden sind und nicht dieselbe Begrenzung haben. Die Grenzen des ersten wäre der leere Raum, die des zweiten aber der zerlegte Raum, dessen Teile in unendlich vielen Weisen aneinander anschließen können. Gleichwohl können beide Räume unter bestimmten Bedingungen ineinander übergehen, und die beiden Begrenzungen fallen im Begriff des beliebigen Raums wieder zusammen.« (Deleuze 1997a : 252) – Deleuze spricht von einem Begriff »Pascal Augés« (ebd. : 153) ohne Quellenangaben zu machen. Es ist möglich, dass Deleuze Marc Augé meint. Dies brächte allerdings das Problem der zeitlichen Abfolge mit sich, da dessen entscheidendes Werk erst neun Jahre nach Deleuzes Buch (Originalausgabe: 1983) erschienen ist (Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt/M. 1994 [1992]). Zu einer Diskussion dieser Problematik vgl. <http://www.langlab.wayne.edu/cstivale/d-g/duellingauge.html> [08.05.2019]. Löffler sagt, Deleuze beziehe sich mit seinen »beliebigen Räumen« auf Marc Augés »Anthropologie des Alltags« und dessen Konzept der Nicht-Orte, das er 1985 einer breiteren Öffentlichkeit mit *La traversée du Luxembourg* bekannt machte (vgl. Löffler, in: Rathgeber/Steinmüller 2013 : 139 und 154, Fn. 19 und 20). Sie zieht Réda Bensmaïa (»Der »beliebige Raum« als »Begriffsperson««, in: Fahle, Oliver/Engell, Lorenz (Hg.), *Der Film bei Deleuze*, Weimar/Paris 1997 : 154–164, hier : 162) heran, der den Bezug auf Marc Augé richtig gestellt habe (ebd.).

414 »Gemeint ist damit aber nicht wirklich, dass die Hand das Auge ersetzt. Es ist eher so, dass das Auge Funktionen der Hand übernimmt und die Gegenstände im Wahrnehmungsraum abzutasten beginnt. [...] Wenn man will, kann man von einem haptischen oder optischen Regime sprechen. Wobei der Tastsinn in einem haptischen Regime den Gesichtssinn auch dann beherrscht, wenn die Hand selbst abwesend ist.« (Zechner 2001 : 3)
 »Deshalb kann neben der Großaufnahme, dem Gesicht, auch ein ganz anderes Bild zum Affektbild werden: der »beliebige Raum«, in dem keine Koordinaten, nur Potentiale vorherrschen, der entweder leer oder ohne feststehende Anschlüsse ist. Dadurch potenzieren sich in diesem Raum die Verbindungsmöglichkeiten. Er ist nicht totalisierbar und nach allen Richtungen offen. Es gibt keine Geschlossenheit des Ganzen. Er ist nicht überblickbar, kann nur sukzessive erschlossen werden und lässt keine zielgerichtete Handlung mehr zu. Die Erfahrung eines solchen Raums ist taktil, denn ein distanzierter, einordnender Blick scheitert hier.« (Zechner 2006 : 161 f.)

415 Ich folge in der Schreibweise Schaub, die schlüssig begründet, warum sie im Plural »Bewegungsbilder« nutzt, beim Singular aber Deleuzes Schreibweise, »Bewegungs-Bild«, folgt: »Sofern im Plural verwendet, ziehe ich eine andere Schreibweise vor, weil es sich hier um die phänomenale Grundlage dessen handelt, wovon Deleuze später spricht. Bewegungsbilder gehören damit noch eher dem azentrischen, ursprünglichen Bildchaosmos an, während das Bewegungs-Bild die schon im Kino bereinigte Form darstellt. Es ist ein Konzept, kein Perzept mehr.« (Schaub 2003 : 77)

das Deleuze »jenseits der Bewegung« suchen will (ebd. : 288). Wo keine Narration den Ausdruck lenkt, kann er unendlich viele Verbindungen eingehen. Es findet ein Wechsel statt, weg von der Darstellung einer Handlung hin zu einer Beschreibung, die Betrachter erfahren den »Ausdruckswert des Bildes« (Zechner 2006 : 161) jenseits einer Erzählung.

Die Idee einer »taktilen Betrachtung« bietet sich auch bei den *joiner photographs* an. Wir tasten die Fotografien nacheinander mit unseren Blicken ab, verlieren uns möglicherweise in Details. Auch wenn wir immer wieder die Distanz suchen, um einen Überblick zu erhalten und Zusammenhänge zu klären, begreifen wir zugleich Bild-für-Bild.⁴¹⁶ Wir können den in ihnen enthaltenen Raum kaum überblicken, können uns nur anhand der einzelnen Fotografien durch ihn hindurchtasten (und möglicherweise über ihn hinaus). So vollziehen wir die Bewegungen Hockneys beziehungsweise seiner Kamera nach und damit möglicherweise seine Erfahrungen während der Produktion:

Wenn Deleuze haptische Räume gegenüber optischen privilegiert, dann nicht weil er zu den reinen geschlossenen Formen tendiert – im Gegenteil. Was ihn daran fasziniert ist das Moment des Abtastens: einen Raum nicht überblicken, sondern sich in ihm vorantasten. Das Privileg des Haptischen entspricht der ästhetischen Erfahrung des Künstlers – etwa der Erfahrung des Malers: [...] (Zechner 2001 : 4)

Der Tastsinn wird in den Blick integriert, »als dessen zeitlich-affektive Dimension« (Lagier 2016 : 233). Der Gesichtssinn tritt aus seiner Vormachtstellung zurück und geht in etwas Umfassenderes ein, das andere Sinne umschließt – nicht ohne durch Reflexion wieder aus diesem herausgelöst werden zu können.⁴¹⁷

416 »20 Photos von einem Stuhl sind 20 Zeit-Fenster zu einer Welt, in der ein Stuhl steht und die wir wahrnehmen. 20 Partikel für unser Gedächtnis, das unsere Wahrnehmung filtert. 20 Löcher in einem Sieb, durch das hindurch wir auf die Welt blicken. Oberflächenstruktur, Form, Farbe, Dimensionalität des Gegenstandes werden abgetastet. 20 angehaltene Bewegungen und Expositionen eines Objektes, um es für eine Betrachtung sichtbar zu machen. Die Auswahl der Bilder und ihre Anzahl ist ebenso motiviert wie zufällig: Sie ist virtuell unendlich, statt 20 könnten auch 2000 Bilder des einen Objektes montiert werden. Was passiert mit unserem Blick, wenn wir so azentrisch und multiperspektivisch zu sehen genötigt werden? Wir sehen, wie unser tastender Blick ein Objekt aus der Summe der Details konstruiert, wie er vergleicht, anpaßt, korrigiert und doch irritiert bleibt.« (Hesper, in: Stöhr 1996 : 130)

417 »Das Taktile wird hier nicht einfach rehabilitiert, sondern als ein Modus, als eine relationale Struktur der Sinnlichkeit und Affektivität gezeichnet, die alle Sinne in den Grund der Seele zurücklaufen und aus dieser Unbestimmtheit die Fülle der Erfahrung gewinnen lässt. Wo das Auge sich dem [sic] Gegenstand entlang bewegt, wo es sich davon und von seiner Partikularität affizieren lässt, wird es zum Fühlen, nicht weil der Tastsinn primär ist, sondern weil er die Möglichkeit einer perspektivlosen Konvergenz von Ereignissen öffnet. Das Auge verliert so seine perspektivische Superiorität und Klarheit und wird zum Organ, in dem sich Imagination, Gefühl und Sinnlichkeit dauernd vermischen und eine eigene Erkenntnisform bilden, bei der in der Fülle der Erfahrung die Differenz zwischen Virtuellem und Realem nicht mehr gilt. Diese wird erst dort wieder etabliert, wo der

Das Affektbild als »Intervall zwischen empfangener und weitergegebener Bewegung, das heißt zwischen Rezeption und Reaktion«, ist »ein Bindeglied in einer unterbrochenen Bewegung« (Zechner 2006 : 155, vgl. Deleuze 1997a : 96).⁴¹⁸ Bei Hockney entsteht dieses Intervall im Zwischenraum von dargestellter und rezipierter Bewegung. Mit ihm trennen sich Bewegung und Zeit, sie werden eigenständige Größen.⁴¹⁹ Bewegung und zeitliche Dauer der Bewegung sind nicht mehr aneinander gebunden, die Bewegungen in den Bildern affizieren nur noch einen chronologischen Ablauf, dessen Dauer unbestimmt bleibt. Das leitet über zum Zeit-Bild.

5.3.3 Zeit-Bild

Die Welt ist Gedächtnis, Gehirn, Übereinanderlagerung von Epochen oder Gehirnlappen geworden, doch das Gehirn selbst ist Bewußtsein, Fortführung der Epochen, Schöpfung oder plötzliches Auftreten sich stets erneuernder Gehirnlappen [...] geworden. [...] Als primäre Eigenschaften besitzt das Bild nicht länger den Raum und die Bewegung, sondern die Topologie und die Zeit. (Deleuze 1997b : 166 f.)

Deleuze unterscheidet Bewegungs- und Zeit-Bild voneinander, er widmet ihnen je einen Band seiner *Kino*-Bücher. Während das Bewegungs-Bild auf einem Reiz-Reaktionsschema gründet und als sensomotorisches Bild eine fortgesetzte Wahrnehmung aufzeichnet (Deleuze 1997b : 64), löst sich im Affektbild (das Deleuze noch zum Bewegungs-Bild zählt) die zeitliche Wahrnehmung von der gezeigten Bewegung. Im Zeit-Bild⁴²⁰ dann wird Raumzeit diskontinuierlich, Zeit und Raum sind voneinander entkoppelt, das sensomotorische Band des Bewegungs-Bildes ist zerrissen.⁴²¹ Ein rein optisches Bild konstituiert sich, das am Gegenstand festhält und ihn, in einer unterbrochenen Wahrnehmung, in immer neuen Einstellungen

Intellekt diskursiv eingreift, um die Gegenstände und auch das Auge auf seine Funktion zu bestimmen.« (Largier 2016 : 233)

418 Wobei Zechner dies intradiegetisch meint, die Bewegung verlässt den Film nicht.

419 »Mit der Befreiung des Intervalls vom Reiz/Reaktionsschema, in das der Affekt nicht eingeordnet werden kann, löst sich die Zeit von der Unterordnung unter die Bewegung. Es entstehen Zeit-Bilder.« (Zechner 2006 : 160)

420 Zeit-Bilder beschreibt Deleuze als Veränderungsbilder, Relationsbilder, Volumenbilder, jenseits der Bewegung. Auch hier unterscheidet er verschiedene Arten: das *Erinnerungsbild* (Rückblenden, Überblendungen), das *Traumbild* und, am wichtigsten, das *Kristallbild*, in dem eine Verbindung aus aktuellem und virtuellem Bild kristallisiert.

421 »Deleuze beschreibt stilgeschichtlich, wie sich der Film nach 1945 vom Bewegungsbild zum Zeitbild verändert, indem die sensomotorischen Kontinuität der Bildbewegung im Kino ebenso zerbricht (die Bewegung rutscht ins Intervall) wie die (post)moderne Wirklichkeit sich fragmentarisch zerrissen (im zerbrochenen Spiegel) präsentiert.« (Paech 2014 : 12)
»Erst wenn der Konnex zwischen Reiz und Reaktion völlig aufgehoben ist, entstehen – nach Deleuzes Überzeugung – Zeitbilder, die diesen Namen tragen dürfen, weil sie Zeit nicht länger aus Bewegung ableiten, sondern aus Bewegungen Ableitungen der Zeit machen, indem sie durch

erfasst (vgl. ebd.). »Die rein optische und akustische Situation (Beschreibung) ist ein aktuelles Bild, das sich jedoch nicht in Bewegung fortsetzt, sondern mit einem virtuellen Bild verkettet und mit ihm einen Kreislauf bildet.« (ebd. : 68) Solch ein virtuelles Bild kann Erinnerungsbild sein oder Traumbild, das, mit der einer aktuellen Wahrnehmung verschränkt, sich beständig aktualisiert (vgl. ebd. : 80).⁴²²

Eine entscheidende Wendung erfährt die Konstruktion von Erinnerung im Film, wenn sie nun teilweise autonom wird, sich von dem Gedächtnis des Subjekts oder der bereits erzählten Geschehnisse absetzt und eine eigene Qualität erhält, die sich nicht mehr in den Bewegungen der Gegenwart fortsetzt. In diesem Fall wären Erinnerung und Gedächtnis eigenständige Momente, die nicht mehr in der Sukzessionslogik des Films aufgingen. Die Organisation der Bilder im Film wäre dann nicht mehr sukzessiv und kausallogisch, sondern simultan, als Durchdringung von Schichten zu begreifen. [...] Da Empfindungen und Wahrnehmungen also gleichsam von ihrem motorischen Wiedererkennen und Weiterführen abgeschnitten sind, müssen neue Bilderordnungen und -verkettungen gesucht werden. Diese findet Deleuze in der Zeit. Wenn die Bewegungen blockiert sind, dann folgt das Eintauchen in die Zeit, denn dort, genauer in den Regionen der Vergangenheit, haben diskontinuierliche Bildverbindungen ihren Platz. (Fahle 2002 : 99 f.)

Es entstehen Bewegungen »in die Zeit und das Gedächtnis hinein« (ebd. : 102), die neue, andersartige Verknüpfungen von Bildern ermöglichen und weder einem chronologischen Ablauf noch einem sensomotorischen Schema folgen (vgl. ebd.). »Man könnte auch [...] von einem Wechsel von Handlung zu Beschreibung sprechen« (Zechner 2006 : 161); die chronologische Zeit ist aufgehoben. Und gerade dadurch wird Zeit im Bild wahrnehm- und repräsentierbar: Während beim Bewegungs-Bild die Aufnahmen horizontal aufeinander folgen, ist die Montage des Zeit-Bildes diskontinuierlich, betont Lücken und Intervalle und evoziert so eine Zeitlichkeit jenseits des Sichtbaren.⁴²³

Das Zeit-Bild impliziert nicht die Abwesenheit von Bewegung, sondern die Umkehrung der Hierarchie; nicht mehr die Zeit ist der Bewegung unter-

falsche Anschlüsse unmittelbar Rückschluß erlauben auf die dezentrierenden, differenzierenden Kräfte einer den Bildern inhärenten Zeitlichkeit.« (Schaub 2003 : 96, Herv. i. O.)

422 Deleuze führt an dieser Stelle die Differenz von Erinnerungs- und Traumbild aus; diese nachzuzeichnen würde hier zu weit führen.

423 »According to Deleuze, in the work of some modern directors, the cinematographic image reveals the capacity of making time visible, being experienced not as a figuration of the real, but rather as a figure concerning what is not visible and, ultimately, what could only be grasped through the creative act of thought. Contrary to the category of the movement-image, in which the previous take is horizontally combined with the next take, the time-image concerns the discontinuous montage of takes, intentionally stressing the gaps and the intervals that are materialized in the screen, but in such a way that its phenomenological limits are radically surpassed.« (Duarte 2017 : 2)

geordnet, sondern die Bewegung der Zeit. Nicht mehr die Zeit ergibt sich aus der Bewegung, ihrer Norm und ihren berechtigten Irrungen, sondern die Bewegung als *falsche* und ›abweichende‹ Bewegung ergibt sich nun aus der Zeit. (Deleuze 1997b : 347, Herv. i. O.)

Das führt dazu, dass die Montage einen neuen Sinn annimmt, und es stellt sich die Frage, welche neuen Kräfte und Zeichen daraus folgen.⁴²⁴ »[D]ie sensomotorische Verkettung« als »Einheit der Bewegung und ihres Intervalls« (ebd.) hat zu einem narrativen Kino gehört, das es so nicht mehr gibt.

Diese [rein optischen Situationen, jw] legen jedoch Verbindungen eines neuen Typs frei, die keine sensomotorischen mehr sind, sondern die befreiten Sinne in ein direktes Verhältnis zur Zeit, zum Denken setzen. Diese spezielle Fortsetzung vollzieht das Opto-Zeichen: indem es die Zeit und das Denken wahrnehmbar, visuell und akustisch erfahrbar macht. (ebd. : 32)

Das Zeit-Bild bildet eine neue ›Klasse‹ von Bildern, die sich einem direkten Zugriff entzieht. In seiner reinen Form stellt es Zeit direkt dar, es zeigt nicht, *was in ihr* abläuft, sondern *wie* sie abläuft.⁴²⁵ Das geschieht durch die gestalterischen Möglichkeiten mit dem Einzelbild umzugehen (Kadrierung, Tiefenschärfe u. Ä.) und in der Montage dieser Bilder. Unsere Aufmerksamkeit gilt nicht mehr der Aktion, sondern wird reflexiv. Wir stellen uns die Frage: »Was ist auf dem Bild zu sehen?« (und nicht mehr: ›Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen?‹). (ebd. : 348)

424 Deleuze beantwortet diese Frage nur im Ansatz. Durch das »Zerbrechen des sensomotorischen Schemas« kann nicht mehr durch Aktionen oder Reaktionen auf Situationen reagiert werden, die Situation ist von ihren »Fortsetzungen abgeschnitten« und »hat ihren Wert nur noch in sich selbst«, sie ist eine »rein optische und akustische«, die neue Formel lautet: »Opto- und Sonozeichen/ direkte Darstellung der Zeit« (Deleuze 1997b : 347 ff.).

425 »Deleuze geht allerdings mit dem Entwurf seines zweiten Kinobuchs (Das Zeit-Bild) noch einen entscheidenden Schritt weiter. Es gibt nämlich noch eine weitere ›Daseinsklasse‹ von Bildern, die im strengen Sinne wirklich unsichtbar sind, da sie etwas zum Thema haben, das sich jeder Darstellung entzieht und zugleich jede Darstellung fälscht. Es sind hypotypotische, uneigentliche Bilder, wie Kant sie in seiner *Kritik der Urteilskraft* konzipierte. Ihnen kommt die Aufgabe zu, Zeit ›direkt‹ darzustellen, ohne sie allegorisch oder symbolisch abzubilden. Es sind jene *unsichtbaren ›Zwischenbilder‹*, die auf dem Zelluloidstreifen selbst fehlen, jene ›Klebestellen‹ zwischen den Bildern, die selbst keinen eigenen Raum einnehmen, *wohl aber auf die Zeit verweisen, die in ihrem Herstellungs- und Montageprozeß selbst verging*. Eine Zeit, die zugleich unwiederbringlich verloren ist und nicht nachträglich imaginiert werden kann.« (Schaub 2003 : 116, Herv. i. O.) »Es geht nicht länger darum, zu zeigen, *was* in der Zeit abläuft, sondern darum, *wie* die Zeit selbst abläuft, wie sie sich *in* den Dingen und Menschen erneuert, wie sie sich als je anderes Schema der Wirklichkeit aufteilt, spaltet, nicht ohne sich differentiell zu verdoppeln, d. h. zu wiederholen.« (ebd. : 119, Herv. i. O.)

PERSPEKTIVEN IN DER ZEIT

Die Zeit des Zeit-Bildes wird durch unstetige Montagepraktiken transzendiert und offenbart eine diskontinuierliche und von fehlender Ordnung geprägte Welt. Das Kontinuum der im Verlauf des Bewegungs-Bildes enthaltenen Dauer zerbricht, »zurück bleibt das Bild der Zeit selbst, das (reflexive) Zeit-Bild des modernen Kinos [...]« (Paech 2002 : 156). Es entsteht durch die Bilder und ebenso zwischen ihnen. »Erst eine Zeit, die sich nicht mehr der sichtbaren Bewegung (und damit auch dem Bild) unterordnet, kann für Deleuze als reine Virtualität spürbar werden. Dem Begriff des Intervalls als eines unsichtbaren Zwischenbildes kommt dabei eine wichtige Rolle zu.« (Schaub 2003 : 19)⁴²⁶ Das Intervall liegt nicht nur zwischen den Bildern, es liegt auch *im* Bild und gibt ihm eine neue Qualität. Er kann als »falscher Anschluss« inszeniert werden, den wir als Irritation oder Störung empfinden, weil uns Zwischenbilder fehlen. Anders als sonst oft möglich lassen sich diese nicht durch unsere Einbildungskraft ergänzen.⁴²⁷

Bilder und Sequenzen sind nicht mehr nach Maßgabe rationaler Schnitte verkettet, die die erste Sequenz beenden und die zweite beginnen lassen, sondern ihre Verkettung folgt irrationalen Schnitten, die weder zur ersten noch zur zweiten Sequenz gehören, sondern (als Zwischenräume) einen eigenständigen Wert annehmen. Die irrationalen Schnitte haben somit einen disjunktiven, aber keinen konjunktiven Wert mehr. (Deleuze 1997b : 318)

Die Betonung liegt nicht länger auf dem verbindenden Charakter der Schnitte zwischen zwei Einstellungen. Falsche Anschlüsse ermöglichen Interpretationen und Neuverkettungen jenseits der sichtbaren Bewegung (vgl. Schaub 2003 : 22), sie machen »auf das Fehlen von etwas aufmerksam [...], was selbst nicht Gegenstand eines Bildes werden kann« (ebd. : 115). Sie finden sich nicht nur zwischen zwei aufeinanderfolgenden Bildern, sondern auch (im übertragenen Sinn) *in* einem Bild. Die Zeit des Zeit-Bildes ist eine Zeitlichkeit jenseits des Sichtbaren, »die auf jenes

426 »Dieser Zwischenraum ist unausgedehnt, bloß virtuell vorhanden, eine nicht-räumliche Distanz, reine Intensitätsdifferenz. Der Zwischenraum, der keinen eigenen Raum umfaßt, kann in ein und demselben Film *zwischen* visueller und akustischer Kadrierung auftreten: ...« (ebd. : 75, Herv. i. O.) »Das ›Off‹ verschwindet tendenziell zugunsten [...] einer Differenz, die konstitutiv für das Bild ist. Es gibt kein *hors-champ* mehr. [...] Damit breiten sich die Zwischenräume überall aus: im visuellen Bild, im akustischen Bild und zwischen visuellem und akustischem Bild.« (Deleuze 1997b : 235, Herv. i. O.)

427 Als Beispiel mag *Letztes Jahr in Marienbad* (Robbe-Grillet/Resnais 1961) dienen. Der Film präsentiert inkompatible Welten in einem Universum, in dem zwei zugleich wahre, aber einander ausschließende Interpretationen der Vergangenheit zu unterschiedlichen, nicht gleichzeitig möglichen Gegenwarten führen. Entweder wird die Vergangenheit als falsch denunziert oder das Folgende als unmöglich; da beide zugleich existieren, wäre eine Entscheidung willkürlich (vgl. Schaub 2003 : 175). Der Film besteht aus falschen Anschlüssen, die jedes Bild infrage stellen. Plansequenz und Wechsel der Tiefenschärfe erweitern das Bild; Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind simultan präsent, das »Ereignis [findet] in allen drei Zeiten *zugleich* [statt]« (ebd. : 179, Herv. i. O.).

›Außen‹ des Bildes überhaupt verweist, welches Deleuze als ›Refugium‹ des Möglichen, bloß Virtuellen begreift« (ebd.).⁴²⁸

Deleuze schreibt dem Zeit-Bild Dimensionen zu, die nicht nur jenseits des Sichtbaren, sondern auch jenseits der bisher bildlich evozierten Räumlichkeit liegen bzw. diese überschreiten. Die bühnenartige Staffelung der Raumtiefe, wie wir sie vor allem aus Bildern bis zum 17. Jahrhundert und auch aus dem frühen Film kennen, weicht einer Diagonalen in den Raum hinein (vgl. Deleuze 1997b : 144). Während vormals parallele Bildebenen fast unabhängig voneinander komponiert waren, ergibt sich nun eine Öffnung, »die sämtliche Bildebenen durchquert, indem [...] die Elemente jeder Ebene in Interaktion treten und vor allem Vorder- und Hintergrund unmittelbar miteinander kommunizieren ...« (ebd.). Diese Diagonale führt ins Bild hinein und trägt dazu bei, dass wir Film nicht länger als Bildfolge betrachten; sie »versetzt das Denken ins Innere des Bildes« (ebd. : 226). Denken findet in den Zwischenräumen statt – es kommt darauf an, wie Bilder verknüpft werden, und auf den Raum zwischen ihnen. Die Schnitte zwischen den Bildern sind nicht länger rational, sie markieren nicht mehr »das Ende des einen *oder* den Beginn eines anderen« (ebd. : 258, Herv. i. O.), sondern erhalten einen Eigenwert *als* Schnitt. Absolute Größen lösen sich auf, es gibt nur noch relative Verhältnisse, die in kontingenten, variablen Beziehungen zueinander stehen. Das betrifft sowohl den konkreten als auch den abstrakten Raum, die nicht mehr eindeutig durch mathematische Beschreibungen erfasst werden können.⁴²⁹ Die zeitliche Dimension fügt unserer Perspektive etwas hinzu, das jenseits der drei Dimensionen des Räumlichen liegt. Im Zeit-Bild kommt diese Erweiterung zum Tragen: »Noch direkter als die [kubistische oder simultaneistische, jw] Malerei gibt der Film eine plastische Tiefenwirkung in der Zeit, eine Perspektive in der Zeit; die Zeit selbst wird als Perspektive oder im Relief wiedergegeben.« (Deleuze 1997a : 42)

KRISTALLBILD UND DIREKTES ZEITBILD

Deleuze schreibt der Malerei »eine plastische Tiefenwirkung in der Zeit« zu; in der Facettierung ihrer Bildoberflächen zeigen sich neben räumlichen Verschiebungen auch Zeitlichkeiten, die das Bild zum Relief werden lassen und ihm eine raumzeitliche Dimension hinzufügen. Auch in den *joiner photographs* bildet die »Perspektive in der Zeit« ein fragmentiertes Relief, das, je nach *joiner*, mehr oder

428 »Die ›presentation directe‹ der Zeit im Bild, die das zweite Kino-Buch für das moderne Kino verspricht, ist nichts anderes, als das Spürbarmachen von Zeitlichkeit, die *nicht* im sichtbaren Bild aufgeht, sondern sich genau *zwischen* den getrennt inszenierbaren Ordnungen des Sichtbaren und des Unsichtbaren einnistet.« (ebd. : 19, Herv. i. O.)

429 »So wie der konkrete Raum seine hodologischen Eigenschaften verliert, ist auch der abstrakte Raum kein euklidischer mehr und verliert seinerseits die gesetzmäßigen Konnexionen und die Gesetze des Grenzwertes.« (Deleuze 1997b : 172)

weniger deutlich ausfällt, mehr oder weniger Zeitschichten und Perspektiven auf unterschiedliche Weisen zusammenführt. Deleuze wählt den Begriff des »Kristallbildes« für Bilder, die eine »komplexe Zeitlichkeit einschließen« (Schaub 2003 : 127), »wenn das aktuelle optische Bild sich mit seinem eigenen virtuellen Bild [...] kristallisiert« (Deleuze 1997b : 96), um der Idee Rechnung zu tragen, dass in diesen Bildern unterschiedliche Zeiten auf verschiedene Arten eingekapselt sind.⁴³⁰ »Die Zeit läßt die Gegenwart vorübergehen und bewahrt zugleich die Vergangenheit in sich. Folglich gibt es zwei mögliche Zeit-Bilder; das eine gründet in der Vergangenheit, das andere in der Gegenwart. Jedes ist komplex und gilt als das Ganze der Zeit.« (ebd. : 132) Ersteres entspricht der Verschränkung von aktuellem und Erinnerungsbild, das andere ist eine Gleichzeitigkeit »einer Gegenwart der Vergangenheit, einer Gegenwart der Gegenwart, einer Gegenwart der Zukunft« (ebd. : 136), mithin eine Simultaneität von Gegenwarten. Jeder Moment birgt in sich (mindestens) zwei Bilder, eines, das vorübergeht, und eines, das aufbewahrt wird. Deleuze nennt diese aktuell und virtuell, »und im Kristallbild, dem grundlegenden Zeitbild im Zeit-Bild, wird diese Spaltung und gleichzeitige Zusammengehörigkeit von Aktuellem und Virtuellem sichtbar« (Fahle 2002 : 102). Die Bilder koexistieren, sie folgen nicht aufeinander, sondern lagern sich in Schichten, die nicht fix sind, auf- und ineinander ab, überblenden und oszillieren. Sie sind verschieden, lassen sich aber nicht unterscheiden. Das Kristallbild zeigt sich *als* Bild. Es repräsentiert nichts Außerbildliches, sondern eine intrinsische Differenz. Es verweist auf etwas jenseits des Bildes, das im Bild liegt, das sein Anlass, aber nicht sein Gegenstand ist.⁴³¹ Das Virtuelle spiegelt sich im Aktuellen und umgekehrt. Wichtig ist, was in der Rezeption geschieht: Das als aktuell Geglaupte soll virtualisiert werden, soll als Virtuelles wirklich werden.⁴³²

Die *joiner photographs* enthalten Schichten und Fehlstellen von Gegenwärtigkeit und Vergangenheit, die sich in Bezug zu virtuellem und aktuellem Bild bringen

430 »Dennoch sind Bilder, in denen sich solchermaßen Zeit ›kristallisiert‹, noch keine direkten Zeitbilder, weil in ihnen die Potenzen des Virtuellen im Kristall eingeschlossen bleiben und noch nicht die gesamte Ordnung des Films infiziert haben.« (Schaub 2003 : 127)

431 »Es zeigt nicht einfach ›etwas‹, sondern es zeigt auch, daß dieses ›etwas‹ *einerseits etwas anderes als immer schon ein Bild* sein muß, andererseits aber immer auch *als Bild* existiert und strenggenommen keine ›außerbildliche‹ Existenz für sich in Anspruch nehmen kann. Kristallbilder sind also Bilder, die auf ihre eigene *Bildhaftigkeit* verweisen, allerdings nicht plakativ, direkt, sondern eher indirekt, zögerlich, im Wissen um die selbst nicht mehr darstellbare Differenz zu all dem, was selbst kein Bild ist, aber Anlaß für Bilder gibt: Ein Bild, das seinen Gegenstand *ebenso (er)schafft wie tilgt*, und damit auf etwas verweist, was jenseits des Bildes selbst liegen muß.« (Schaub 2003 : 133, Herv. i. O.) – Schaub zieht zur Veranschaulichung eines solchen Bildes mehrfach die Spiegelszene aus *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick 1999) heran (vgl. ebd. : 135, : 141, : 150, : 232).

432 »Es geht also im Kristallbild nur vordergründig um das Ununterscheidbarwerden von Aktuellem und Virtuellem. Wichtiger ist die *Wirkung* dieser Operation für die Zuschauer und Zuschauerinnen: *die Derealisierung und Virtualisierung des für aktuell Geglaupten*. Denn es geht umgekehrt nicht darum, daß das Aktuelle als Virtuelles wie ein Aktuelles wirklich wird, sondern darum, daß es *als Virtuelles wirklich* wird.« (Schaub 2003 : 148, Herv. i. O.)

lassen. Das zeigt sich beispielhaft bei **Walking in the Zen Garden** – einem Bild, bei dem die Wirkmächtigkeit der Erinnerung deutlich zutage tritt und bei dem aktuelles und virtuelles Bild ineinandergeblendet sind. Hockney beschreibt es als *memory picture*, als Erinnerungsbild:

Memory must be part of vision, because everything is now. The past is now. [...] Your memory comes in and forms part of it, contracting the objectivity of vision. I think that garden in Ryoanji is one of the most radical of the photo-collages because it's a memory picture in a way that an ordinary photograph can't be. It's not possible to see the garden that way. You can only see it in an accumulated way in your memory. If you stop at any point, it doesn't look like that, yet it must look that way in your mind, especially afterwards. (Hockney, in: Joyce 1999 : 56 f.)

Jede Fotografie zeigt ein Bild, das gewissermaßen aktuell ist, der Zeitpunkt seiner Aufnahme jedoch ist vorübergezogen. Diese Zeitpunkte sind in den Fotografien aufbewahrt und ergeben ein virtuelles Bild, das Bild unserer Erinnerung, unseres Wissens und unserer Vorstellung. Auch wenn wir den Ryoanji-Garten nie als Rechteck erblicken, *wissen* wir, dass er ein solches ist. Während **Sitting in the Zen Garden** das Bild einer aktuellen Wahrnehmung darstellen soll⁴³³, akkumuliert **Walking in the Zen Garden** das Bild unserer Erinnerung respektive unseres Wissens. Dieses bezeichnet David Hockney als »wahr« (vgl. Kapitel 2.2.3 : 80) – da die rechteckige Darstellung des Steingartens mit der Form seiner Konstruktion übereinstimmt, auch wenn wir den Garten aus einer üblichen Position nicht als Rechteck wahrnehmen können und dieses sich erst durch Positionswechsel erschließt. Handelt es sich bei **Sitting In The Zen Garden** um eine Zusammenstellung, die durch einen festen Aufnahmepunkt eine dynamische Bildform generiert und so die Betrachter auffordert, die Blickbewegungen nachzuvollziehen, übermittelt **Walking In The Zen Garden**, obwohl aus der Bewegung heraus aufgezeichnet, die Zeitenthobenheit des Zen, eine Präsenz und Gegenwärtigkeit, die mit der bereits vollzogenen Bewegung am und im Motiv nicht mehr in Einklang steht (vgl. Kapitel 2.2.3 : 78f.). »So we come back to a weird question: when is the present?« (Joyce 1988 : 31)

In **Walking in the Zen Garden** öffnen sich die Kristalle der Einzelbilder und fließen ineinander.

Sobald aktuelles und virtuelles, imaginäres und reales Bild ununterscheidbar geworden sind, sobald die zeitliche Distinktion der verschiedenen Bilder

433 Inwiefern ein *joiner* eine ›aktuelle‹ Wahrnehmung wiedergeben kann, bleibt zu hinterfragen, da eine gewisse Zeit notwendig ist, um die Fotos zu machen, und auch, da Fotografien immer eine zum Zeitpunkt der Betrachtung vergangene Gegenwart/Aktualität festhalten.

nach dem sprachlichen Zeitmodell der Modi scheitert und nicht mehr entschieden werden kann, ob das, was wir sehen, ›wahr‹ oder ›falsch‹ ist in dem Sinn, daß nicht sicher ist, ob und wie es wann stattgefunden hat oder erst noch stattfinden wird, spricht Deleuze schließlich von ›direkten‹ Zeitbildern, die ihre Existenz unterschiedlichen narrativen, bild- und montagetechnischen Strategien verdanken. (Schaub 2003 : 128)

Deleuze versteht unter direkten Zeitbildern Bilder, die sich selbst erschöpfen⁴³⁴ und uns dazu bringen, eine Zeiterfahrung zu machen, die nicht mehr im Bild selbst aufgehoben ist, sondern in einem virtuellen Punkt dazwischen, der sich weder räumlich noch zeitlich denken lässt (vgl. Schaub 2003 : 210). Das Denken als Bild und im Bild dient dazu, das sprachliche Modell zu überwinden, das Zeit nur in distinkten Modi formulieren kann.⁴³⁵ Zugleich wendet Deleuze sich gegen eine Haltung, die Gegenwart als einzig mögliche Zeitform des Bildes begreift und spricht ihm simultane Zeitlichkeiten zu.⁴³⁶

Zeit-Bilder bedeutet nicht: Vorher und Nachher, bedeutet nicht Aufeinanderfolge (*succession*). Die Aufeinanderfolge war von Anfang an als Gesetz der Narrativität da. Das Zeit-Bild ist verschieden von dem, was in der Zeit abläuft – es besteht in neuen Formen der Koexistenz, der Serialisierung, der Transformation ... (Deleuze, Unterhandlungen 1972–1990, Frankfurt/M. 1993 : 178, zitiert nach Schaub 2003 : 229, Herv. i. O.)

Deleuze geht es darum, »Simultaneität divergenter Zeitverhältnisse in ein und demselben Medium« (Schaub 2003 : 226) aufzufinden. Er findet sie im Zeit-Bild.

5.4 Hockneys Bewegungs-Zeit-Bildensembles

Ich ziehe das stehende Bild dem bewegten vor, weil es stärker in der Erinnerung verhaftet ist; weitaus schwieriger ist es, sich an ein bewegtes

434 »Wir sind bei dritten Zeit-Bild angelangt [...] Die bisherigen zwei Zeit-Bilder betrafen die *Ordnung der Zeit*, das heißt die Koexistenz der Beziehungen oder die Simultaneität der Elemente innerhalb der Zeit. Das dritte Zeit-Bild betrifft die *Serie der Zeit*, die das Vorher und Nachher in einem Werden zusammenführt, statt beide voneinander zu trennen: sein Paradox besteht darin, ein Intervall einzuführen, das im Augenblick selbst andauert.« (Deleuze 1997b : 204)

435 »Neuerlich wird spürbar, daß es Deleuze um *die Überwindung des sprachlichen Modells* überhaupt geht, wegen seiner intrinsischen Zeitlichkeit, ob der exklusiven Disjunktionen zwischen den Modi, welche die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen unterbinden.« (Schaub 2003 : 123, Herv. i. O.)

436 »Im Namen des Bildes kritisiert Deleuze die Ausschließlichkeit und Gegenwartsbezogenheit der menschlichen Wahrnehmung [...] Es geht ihm – wie in der Kritik des modalen Modells – darum, Gegenwart als einzige reale Zeitform im Medium des Bildes aufzuheben und sie zu überführen in eine simultane Koexistenzordnung.« (Schaub 2003 : 125)

Bild zu erinnern, und bei Filmbildern bleiben einem meist solche Einstellungen im Gedächtnis, bei denen sich die Kamera kaum bewegt hat.
(Hockney 1982 : 26)

Es stellt sich die Frage, inwiefern die *joiner photographs* einem Bewegungs- oder Zeit-Bild nahekommen können. Denn in ihnen werden Zeit- und Raumsplitter auf eine Weise simultan präsentiert, die keine rein sequenzielle, chronologische oder hodologische Lesart zulässt und doch ein Bild von Bewegung und Zeit gibt. So scheinen sich einige Aspekte der beiden Bild-Konzepte in ihnen zu erfüllen, doch bleibt stets eine Differenz, ein Zwischenraum, in dem sie sich bewegen und der sich dort zeigt, wo sie nicht scharf zu fassen sind – zwischen Bild und Bildern, zwischen Fotografie und Montage, zwischen statischem und bewegtem Bild. Im letzten Teil dieses Kapitels werfe ich einen Blick auf diese Differenzen und untersuche, inwiefern sich Deleuzes Kategorien auf die *joiners* anwenden lassen.

5.4.1 Vom Film zu den *Joiners*

Hockneys Collagen sind in diesem Sinne Zeit-Bilder, Bilder eines schweifenden Kamera-Auges in der Zeit, die uns ohne Illusionismus in das Bild verwickeln, die uns Zeit als sinnliche Wahrnehmung anbieten, die sich durch uns und in uns konstruiert. Das Gesamtbild, die Summe der Einzel-Photos in der Collage, ergibt weniger ein Panorama als ein ›Zwischenbild‹, zwischen Gesamtbild und Einzelansicht, zwischen virtueller Unendlichkeit und aktualisierter Singularität. (Hesper, in: Stöhr 1996 : 137)

In den *joiner photographs* ist Bewegung enthalten – ich habe sie immer als bewegte Bilder wahrgenommen, und so habe ich sie bereits in einem sehr frühen Stadium meiner Auseinandersetzung als ›Bewegungsbilder‹ betitelt, noch ehe ich mir aller Implikationen bewusst war, die das mit sich führt. Wenn Begriffe das Richtige zu sagen scheinen, lohnt es, ihren Bedeutungen nachzugehen, um zu sehen, ob sie sich tatsächlich auf das Gemeinte anwenden lassen. Nun sind, folgen wir Deleuze, nicht nur die Übergänge zwischen Bewegungs- und Zeit-Bild mehr oder weniger fließend (Wann wird ein Affektbild zum Kristallbild?, vgl. Deleuze 1997b : 346), sondern Deleuze und Paech verwenden den Begriff des Bewegungs-Bildes auch mit unterschiedlichen Intentionen – wenngleich ihn beide auf filmische Bilder beziehen. Es bleiben also Differenzen, die berücksichtigt werden müssen, wenn wir die *joiners* mit diesen Bildformen vergleichen und diese auf sie beziehen wollen. Denn filmische und statische Bilder lassen sich nicht gleichsetzen, nur weil wir beide ›Bilder‹ nennen. Bewegungen können in dem einen Fall gezeigt werden, wo sie im anderen nur projiziert oder imaginiert werden können. Bewegungsbilder können Parallaxen hervorrufen und Tiefeneffekte, wenn sich die Kamera in den Raum hinein bewegt. Die Wahrnehmung der Bildkomposition

beziehungsweise die Bedingungen der Wahrnehmung sind jeweils unterschiedlich (vgl. Kolstrup 1997 : o. S.). Dessen eingedenk nehme ich mir im Folgenden die Freiheit, die Begriffe des Bewegungs- und Zeit-Bildes für meine Zwecke heranzuziehen, ohne dabei die erwähnten Differenzen – zwischen den Konzepten von Deleuze und Paech, zwischen Film und statischem Bildensemble – nivellieren zu wollen. Wie der Film sind die *joiner photographs* Bilder aus Bildern, wenn diese auch nicht sich zeitlich überlagernd, sondern sich räumlich ergänzend simultane Zeitlichkeiten präsentieren. Daher scheint es sinnvoll, nicht nur auf Einzelbilder zu schauen, um der Frage nachzugehen, welche medialen Einflüsse in den *joiners* auszumachen sind. Dass ich also über weite Strecken dieses Kapitels im filmtheoretisch-philosophischen⁴³⁷ Revier »gewildert« habe, liegt daran, dass Deleuzes Überlegungen es ermöglichen, den Status der *joiners* als Bild aus Bildern sowie ihre zeitliche Strukturen zu hinterfragen. Die für die Rezeption und Interpretation bestimmenden Phänomene sind bei ihnen ähnlich wie beim Film: die Wahrnehmung von Bewegung, die Erfahrung von Zeit, eine variable Vernetzung der Bilder und ein veränderliches Ganzes. Ihre Deutung ist jeweils abhängig davon, wie sie zusammengestellt, präsentiert und wahrgenommen werden.

Die angehaltene Bewegung stillgestellter Bilder verweist auf das, »was weder narrativ noch figurativ (und schon gar nicht perzeptiv, denn Bewegung kann gerade nicht wahrgenommen werden) in jedem dieser Bilder enthalten ist als stumpfer oder Möglichkeits-Sinn, der diese Bilder signifikant sättigt« (Paech, in: Boehm et al. 2007 : 289).⁴³⁸ Dieser entspricht einem Überschuss, an dem die Lektüre abgeleitet und zugleich einer Leerstelle, die unterschiedlich gefüllt werden kann.⁴³⁹ »Die dritte Ebene [Barthes' Ebene des »dritten Sinns«, jw] schließlich bezeichnet eine nicht zu decodierende Schicht, die sichtbar vorhanden ist und den Blick affiziert, sich aber nicht semantisch erschließt.« (Kirsten 2015 : 20 f.) Diese Schicht ist letztlich nicht objektivierbar, da es von individuellen Möglichkeiten und Sensibilitäten der

437 Deleuze *Kino*-Bücher werden, je nach Intention und Interpretation, unterschiedlich gelesen, mal treten filmtheoretische, meist aber philosophische Überlegungen in den Vordergrund.

438 »Das Problem ihrer Beschreibung [der Bewegung im Kino, jw] ist, dass sie zwar als Wirkung der Kinematographie im Bewegungsbild sichtbar ist, in ihrer Ursache jedoch als Differenz-Figur zwischen den im Projektor geschalteten und unbewegt projizierten Einzelbildern unsichtbar bleibt und erst ursächlich »sichtbar« wird, wenn sie fehlt, also im angehaltenen Bild des Stehkaders.« Dieser verweist »auf die abwesende Figur der Bewegung«, »weil das kinematographische Bewegungsbild nach wie vor seinen Kontext bildet«. Aus ihm ergibt sich eine Unzahl von Möglichkeiten. »In ähnlicher Weise hat Roland Barthes in bestimmten überdeterminierten Photographien aus Filmen den Möglichkeits-Sinn angehaltener Bilder als einen stumpfen Sinn beschrieben, der in ihnen Vorgänge sichtbar macht, die den Anschluss an die Erfahrung des Wirklichen herstellen [vgl. Barthes, Roland, »Der dritte Sinn«, in, ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn : 47–66].« (ebd.)

439 »Es geht um Bildlektüren, die nicht von einer Ideologie und einem Code (= Relais zwischen Signifikant und Referent) reguliert werden, sondern von uncodierten Mikroereignissen, die ein stabilisierbares Objekt/Subjekt-Verhältnis und eine Schließung der Sinnprozessierung verhindern.« (Wittmann 2015 : 66)

Betrachter abhängt, wie sie sie auffassen. Sie ist im Einzelbild, im *still* auszumachen, und doch kommt in ihr das ›Filmische‹ zum Ausdruck.⁴⁴⁰ Dieses findet sich in den »kleinsten bedeutungstragenden Einheiten [...] die sich einer Assimilierung durch den sprachlichen Code entziehen und nicht objektiviert werden können.« (Wittmann 2015 : 74) Es steht für eine Dimension von Erfahrung, die sich sprachlich nicht mehr fassen lässt und führt die Produktion von Bedeutung in einen Bereich zwischen Sicht- und Sagbarem.⁴⁴¹ Laut Wittmann sieht Barthes im Filmischen einen »Widerstand gegen die Zwänge des Dispositivs, der sich aus der Palimpsestbeziehung und dem Spannungsverhältnis von Motion und Stasis, Film und Fotogramm, Zeit und Raum ergibt« (ebd. : 76). Barthes verweist auf die Möglichkeit, dass »das eigentlich Filmische [...] in einem dritten, unaussprechbaren Sinn [liegt], den man weder in der bloßen Photographie noch in der gegenständlichen Malerei findet, weil ihnen der diegetische Horizont fehlt, die oben erwähnte Konfigurationsmöglichkeit [...]« (Barthes 2015 : 135). Eben diese »Konfigurationsmöglichkeit« sieht er in Bildzusammenstellungen, die gewisse strukturelle Ähnlichkeiten mit den *joiner photographs* aufweisen, Barthes nennt Fotoroman und Comic.⁴⁴² Das Filmische ist auch in den *joiners* enthalten, es ist Widerstand und Spannungsverhältnis, die im einzelnen Bild, zwischen den Bildern und im Zusammenspiel der Bilder zum Ausdruck kommen.⁴⁴³

Was also ist ein kinematographisches Bewegungsbild? Ist es überhaupt ein ›Bild‹ wie jenes, das gemalt oder fotografiert sich als ein ›Ding‹ unbewegt den bewegten Blicken von Betrachtern darstellt? Ist es überhaupt ›ein‹ Bild oder sind es nicht vielmehr viele bewegte Bilder, die in ihm enthalten oder verschmolzen sind? Und hält nicht jede bildhafte Vorstellung den Fluß der Bewegung an, damit überhaupt ein ›Bild‹ in Bewegung wahrgenommen werden kann, das heißt, kann man über kinematographische Bewegungs-

440 »Als einer der ersten macht Barthes in ›Der dritte Sinn‹ systematischen Gebrauch von der Analyse von Filmstills. Es ermöglicht ihm, Fragmente in Gänze zu zitieren (wie er es auch in seinen detaillierten literaturwissenschaftlichen Analysen, etwa in S/Z zu tun pflegte) und somit handhabbar zu machen. Er begründet diesen Schritt damit, dass das im ›stumpfen Sinn‹ zum Ausdruck kommende ›Filmische‹ nicht in der Bewegung zu suchen sei, sondern in einer ›permutativen Entfaltung‹ (ibid., 65), deren Stadien man durchaus anhand von Fotogrammen nachzeichnen könne.« (ebd. : 23) Die einzelnen Bilder bzw. Einstellungen Eisensteins, die Barthes betrachtet, entsprechen »der Technik von Bildhauern und Malern, die eine ganze Entwicklung zum ›prägnanten Augenblick‹ verdichten, wie es Lessing in seinem *Laokoon* formulierte« (ebd., Herv. i. O.).

441 So auch der Titel des zweiten Teils von Mirjam Schaub's Dissertation, *Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München 2006.

442 »Es gibt andere ›Künste‹, die das Fotogramm (oder zumindest die Zeichnung) und die Geschichte, die Diegese, kombinieren: Potoromane und Comics. Ich bin überzeugt, daß diese in den Niederungen der Hochkultur geborenen ›Künste‹ eine theoretische Qualifizierung besitzen und einen neuen (mit dem stumpfen Sinn verwandten) Signifikanten ins Spiel bringen ...« (Barthes 2015 : 135 f., Fn. 4)

443 Auch deshalb halte ich es für vertretbar, flimtheoretische Ansätze auf die *joiner photographs* zu beziehen – wie Barthes es vertretbar fand, *filmstills* als Fotografien zu betrachten.

bilder beschreibend wie über ›Bilder‹ sprechen, oder muss man nicht automatisch auf ihre (narrative) Bedeutung ausweichen, die sich durch die Bewegung mitteilt? (Paech 2002 : 134 f.)

Statische Bilder als materielle Manifestationen lassen sich für unbestimmte Dauer betrachten und detailliert beschreiben. Ein sich veränderndes Bewegungsbild stellt uns vor andere Herausforderungen. Es scheint nicht angemessen und ist wohl auch kaum möglich, rein deskriptiv vorzugehen; zu vielfältig sind die sich ändernden Details. Und so versuchen wir, die Bedeutung des Ganzen zu fassen und Zusammenhänge herzustellen, um das Bewegungsbild sprachlich vermitteln zu können. Ähnlich geht es uns bei den *joiner photographs*, bei denen wir in einer Beschreibung die Situation zu erfassen versuchen und sie so synthetisieren und narrativieren. (Bei den späteren, komplexeren *photographic collages* wie **Fredda** wird dieses Vorgehen durch die Bildtitel unterstützt.) Das ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die *joiners* als Bewegungsbilder begriffen werden können, zusammen mit ihrem potenziell veränderlichen Ganzen, dem doppelten *hors-champ* von Einzelbild und Ensemble und der Ununterscheidbarwerdung von Bild und Bewegung. Dennoch stößt der Versuch, sie zu narrativieren, an seine Grenzen (wie ich in Kapitel 6 zeigen werde). Mit Deleuzes Konzept des Zeit-Bildes lässt sich eine andere Ordnung als die gewohnt narrative auch in diese nicht-filmischen Bilder bringen. In der Multiplikation der Zeiten und Räumlichkeiten der *joiner photographs* liegt ihre Möglichkeit, mit einer kohärenten Beschreibung ebenso wie mit einer linearen Erzählung zu brechen.

5.4.2 Bewegungsbilder, Kristallbilder, Zeitbilder

Hockneys Montage ist das Gegenteil eines Panoramas: Sie zentriert nicht oder nur scheinbar, um im gleichen Zug den Blick prismatisch zu zerlegen. Sie integriert, nicht ohne zugleich zu differenzieren und die Unendlichkeit der Bilder wie die Perspektivität des Betrachters ins Bild zu injizieren. Sie holt die Zeit des Betrachters ins Bild. [...] Ein möglicher Begriff, den man für die [...] Bilder David Hockneys finden könnte, wäre der Begriff Prisma oder Spektrum: Eine scheinbar zeitlose, objektive Wahrnehmung wird zerlegt in den unabschließbaren Prozeß, in die Anachronie einer Wahrnehmung. (Hesper, in: Stöhr 1996 : 136)

Folgen wir Hockney, so sind alle *joiner photographs* Wahrnehmungsbilder, Bilder der Wahrnehmung und Bilder, die als Bilder wahrgenommen werden. Sie sind Bewegungsbilder, da ihre Bilder einer bewegten Kamera entstammen und sich zumindest diese Kamerabewegungen in ihnen niederschlagen. Und sie sind Zeitbilder, dahingehend, dass sie eine diskontinuierliche Raum-Zeit zeigen, die

sie simultan präsentieren.⁴⁴⁴ Es wäre aber eine zu grobe Vereinfachung, es dabei zu belassen, dass alle *joiners* Bewegungs- und Zeitbilder sind, denn in jedem sind immer nur einige Eigenschaften der beiden Bild-Konzepte wiederzufinden. Interessanter ist es, sie daraufhin zu befragen, welche Aspekte sich in welchem Bild finden lassen und inwiefern diese es zu einem Bewegungs- (Aktions-, Wahrnehmungs-) oder einem Zeit- (Kristall-)Bild machen, wo es Schnittmengen gibt und ob sich Gesetzmäßigkeiten ausmachen lassen.

Schauen wir zunächst auf die spezifische Form der *joiner photographs* als Bild aus Bildern (vgl. Kapitel 3.4.1 und 3.4), die Anlass war, überhaupt filmtheoretische Überlegungen einzubeziehen. Das Bewegungs-Bild ist der Ausdruck eines Ganzen, es hat zwei *hors-champs*,

ein relatives, das die Bewegung, die das Ensemble eines Bildes betrifft, in ein weiter gefasstes oder gleichartiges Ensemble fortsetzt oder fortsetzen kann; und ein absolutes *hors-champ*, das die Bewegung, was auch immer das Ensemble sein mag, in dem sie wahrgenommen wird, auf ein veränderliches Ganzes verweist, das es zum Ausdruck bringt. In der einen Richtung verkettet sich das visuelle Bild mit anderen Bildern. In der anderen gehen die verketteten Bilder in ein Ganzes ein, und dieses Ganze veräußerlicht sich in den Bildern; es verwandelt sich selbst in dem Maße, wie die Bilder sich bewegen und verketten. (Deleuze 1997b : 305)

Dieses Verhältnis von Bild, Ganzem und *hors-champs* lässt sich auf die *joiners* übertragen, auf das Verhältnis von Fotografien und Bildensemble. Sie bilden in ihrer Zusammenstellung ein kontingentes Ganzes, das »den Gesetzen von Assoziation und Kontiguität« (ebd. : 353) folgt.⁴⁴⁵ Die Fotografien gehen im Gesamtbild auf, das sich aber nicht als geschlossenes präsentiert, sondern offen für Fluktuationen bleibt. In den *joiners* lassen sich zwei gegenläufige Bewegungen ausmachen: Die Fotos kommen zusammen, sie drängen zu einem gemeinsamen Zentrum, um

444 »Auf einen Blick, simultan ist ein Bild unmöglich wahrzunehmen. Es gibt keinen simultanen Blick und kein Bild der Simultaneität, nur eine Als-ob-Gleichzeitigkeit. Jedes Bild ist trotz seiner Bewegungslosigkeit ein Zeit-Bild und ein Zwischen-Bild.« (Hesper, in: Stöhr 1996 : 130)

445 »... einerseits folgten die Bilder bei ihrer Verkettung oder Fortsetzung den Gesetzen von Assoziation und Kontiguität, Ähnlichkeit und Kontrast oder Opposition; andererseits gingen die assoziierten Bilder in einem Ganzen als Begriff auf (Integration), das wiederum ständig in den assoziierbaren und anschließenden Bildern (Differenzierung) äußerliche Gestalt annahm. Aus diesem Grund blieb das Ganze offen und veränderlich, während gleichzeitig ein Ensemble von Bildern einem größeren Ensemble entnommen wurde. Damit standen wir vor dem doppelten Aspekt des Bewegungs-Bildes, der das *hors-champ* definierte: einerseits trat das Bewegungs-Bild mit einem Äußeren in Verbindung, andererseits drückte es ein veränderliches Ganzes aus. Die fortgesetzte Bewegung war das unmittelbar Gegebene, während das veränderliche Ganze, also die Zeit, die indirekte oder vermittelte Repräsentation war. Doch nach wie vor fand zwischen beiden Figuren ein Kreislauf statt: zwischen Verinnerlichung (Aufgehen in einem Ganzen) und Veräußerlichung (Ausdruck des Ganzen im Bild) ...« (ebd. : 353f.; Herv. i. O.)

den *joiner* zu bilden, und gleichzeitig streben sie auseinander, verstärkt durch das Raster der Polaroids und Öffnungen im Gefüge, und verweisen so beständig darauf, dass sie kontingent, aber nicht beliebig sind und nur in *dieser* Zusammenstellung *dieses* Bild ergeben.

Eine andere eigenwillige Verkettung findet sich bei den *joiner photographs* im Umgang mit *On* und *Off* der Bilder und der damit zusammenhängenden perspektivischen De-/Konstruktion. Der fest umrissene Rahmen des sichtbaren Bildes übernimmt unterschiedliche Funktionen in Malerei, Fotografie und Film. Während in der Malerei der Künstler entscheidet, was sich wo im Bild wiederfindet, was überhaupt zu sehen ist, ist bei der Fotografie das Rechteck des Bildes durch die apparativen Vorgaben bestimmt; was außerhalb liegt, bleibt verborgen. Beim Film schließlich wird der *cadre* beweglich; was außerhalb liegt, kann ins Bild geholt werden, was im Bild ist, herausrutschen. Der Umgang mit der Kamera, die Bild- und Blickregie, bestimmt, welcher Eindruck bei den Betrachtern erweckt wird – der eines Kammerspiels oder der eines Blicks in unendliche Weiten. Das Filmbild ist immer beides: faktisch sichtbare Bildlichkeit und potenzielles Bild.⁴⁴⁶ *Cadre* und *cache* lassen sich nicht als Entweder-oder denken, die Einstellung vermittelt zwischen dem im jeweiligen Bild Sichtbaren und demjenigen Bild, welches wir in unserer Vorstellung zusammensetzen.⁴⁴⁷ Der *hors-champ*, der Raum außerhalb des Bildfensters, ist nicht zwangsläufig einfach durch eine perspektivische Konstruktion an das Bildfeld anzuschließen. Wie weiße Flecken auf einer Landkarte erschließt er sich erst, wenn wir ihn durchschreiten, zu sehen bekommen.⁴⁴⁸

Die Rolle des *Off* (vgl. Kapitel 3.3 : 127 f.) lässt sich für die *joiner photographs* von der Seite der Fotografie und von der des Films in den Blick nehmen. Der harte (Aus-)Schnitt der Fotografie trennt Aufgenommenes und umgebendes *Off* für immer voneinander; der Bildinhalt ist im Bild gefangen wie ein in Bernstein

446 »Bazins Alternative zwischen *cache* und *cadre* – dient die Leinwand als Rahmen (wie bei einem Gemälde) oder als Maske (wie ein Fenster?) – war immer schon unzureichend ...« (Deleuze 1997b : 341, Herv. i. O.) – Allerdings scheint Bazin die Modelle nicht als sich ausschließende verstanden zu haben: »Die Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein ›Rahmen‹ des Kinobildes, wie die technischen Begriffe manchmal glauben machen, sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal« (Bazin 2004 [1959], 225). Dem ist nichts hinzuzufügen, außer dass diese beiden Eigenschaften einander unterwandern können, wie übrigens Bazin selbst gezeigt hat.« (Bonitzer 1985 : 97, Fn. 1)

447 »Deswegen sagen wir, daß es immer ein ›Außerhalb des Bildfeldes‹ gibt, selbst im geschlossensten Bild. Und daß es immer zugleich zwei Aspekte dieses Außerhalb gibt, die aktualisierbaren Beziehungen zu anderen Ensembles und die virtuelle Beziehung zum Ganzen.« (Deleuze 1997a : 35) »Ganz allgemein wendet sich eine Seite der Einstellung dem Ensemble zu, von dem sie die Modifikation zwischen den Teilen wiedergibt, und die andere dem Ganzen, dessen Veränderung sie ausdrückt – oder zumindest eine Änderung. Von daher läßt sich die Einstellung in einer abstrakten Definition als Vermittlung zwischen der Kadrierung des Ensembles und der Montage des Ganzen erfassen.« (ebd. : 37)

448 Ich beschränke meine Überlegungen auf die visuellen Aspekte des *hors-champ*. Inwiefern dem akustischen *Off* mit dem Tonfilm Bedeutung zukommt, ist beispielsweise bei Deleuze (1997b : 322–328) nachzulesen.

gefasstes Insekt. Der Schnitt des Films hingegen ist ›weicher‹, er erlaubt fließende Übergänge, bei denen das *Off* des *cache* in den *cadre* überführt wird. Im Film ist der Raum des *Off* »... diegetisch aktiv. [...] In der Fotografie ist das *Off* immer nur das singuläre, unmittelbare und arretierte Ausgeschlossene eines sichtbar Daseienden« (Dubois 1998 : 177). Bei den *joiners* wird der harte Schnitt der Fotografie im Gesamtbild aufgeweicht, während zugleich das weiche *Off* des Films in harte Fragmente umgewandelt wird. Diegetisch aktiv werden so, neben dem, was auf den Fotos zu sehen ist, ihre Wechselbeziehungen so wie die Räume zwischen ihnen.

BEWEGUNGSBILDER

Alle *joiner photographs* sind »Bilder der Wahrnehmung«, nämlich vordergründig erst einmal Bilder von Hockneys Wahrnehmung durch die jeweilige Fotokamera und deren Rekonstruktion in der Montage. Dadurch, wie sie zusammengestellt sind, wirken die Einzelbilder auf das Ganze ein, das Ganze auf das einzelne Foto zurück. Die *joiners* besitzen sensomotorische Qualitäten, unsere Wahrnehmung sowie unsere Körpererfahrung wirken sich auf die Interpretation des Perzepts aus (vgl. Kapitel 2 und Kapitel 4). Ein sensomotorisches Band aber, das der Aktion eine Richtung zuweist oder eine Sequenz bildet, wird nur in seltenen Fällen geformt. Die Kontinuität des Raumes wird in den *joiners* lediglich angedeutet und durch unterschiedliche Kadrierungen und Perspektiven unterlaufen, es ergeben sich keine stabilen Beziehungen zwischen Raum- und Zeitfolgen. Auch eine lineare Rezeption, die auf das folgende Bild hin ausgerichtet ist, wie sie Deleuze für das Bewegungs-Bild bestimmt, ist im Medium der *joiners* nicht möglich, allein schon, da ihre Bilder simultan präsentiert werden. So können Handlungen und Narrationen nur angedeutet nicht jedoch festgeschrieben werden (vgl. Kapitel 6).

Die Form der Darstellung bringt Bewegung ins Bild bzw. lässt uns Bewegung in das Bild projizieren. In den meisten *joiner photographs* kommen Bewegungen verhalten zum Ausdruck durch die Kombination von Raum- und Zeitfragmenten. In denjenigen mit umgekehrter Perspektive wird die Bewegung des Fotografen besonders betont: Seine Bewegungen außerhalb des Bildraumes manifestieren sich im Bild. Wenn sich eine gerichtete Bewegung in der Figuration ausdrückt, sich ihr Anfang und Ende oder Zweck ausmachen lassen, rücken die *joiners* in die Nähe des Aktionsbildes. Deutlich wird dies in den *photographic collages* von 1983, wie **Gregory Walking, Fredda** oder **Photographing Annie Leibovitz**, die einem komplexeren zeitlich gerichteten Ablauf folgen.⁴⁴⁹ Anders, als das fotografische Verfahren es vermuten lässt, drängen sich auch bei einigen wenigen *composite polaroids* Bewegungen in den Fokus der Aufmerksamkeit, so beispielsweise in den Bildern, die Schwimmer in Hockneys Pool zeigen (z. B. **Gregory Swimming** oder **Jerry diving, Sunday, Feb 28th 1982**).

449 Gerade diese Bilder sind es aber auch, die als Zeitbilder interpretiert werden können (vgl. folgende Seiten).

Bild und Bewegung sind, sowohl durch die Bewegungen der Bildobjekte als auch durch die des Fotografen respektive der Kamera, im Gesamtbild untrennbar miteinander verknüpft. Demnach können wir hier von Bewegungsbildern sprechen. Anders aber als beim filmischen Bild fallen Bild und Bewegung nicht durch Überblendungen der Bilder in eins, sondern Bewegung wird verräumlicht wiedergegeben. Auch Schnitte und Montagen werden nicht zeitlich präsentiert, sondern räumlich; der Schnitt zeigt sich im Kader der Fotografie, die Montage in der Zusammenstellung der Bilder. Doch wie beim Bewegungs-Bild lässt sich die in den *joiner photographs* enthaltene Zeit aus den Bildern und ihren Relationen ableiten, es wird »ein Bild von der Zeit« (Deleuze 1997a : 49, Herv. i. O., vgl. Kapitel 5.3.2 : 208, Fn. 410) freigesetzt, das sich anders als über »natürliche« Bewegungsabläufe und unabhängig von der Raumwahrnehmung erschließt. Allerdings lässt sich auch ein indirektes Bild der Zeit nicht immer deduktiv erschließen.⁴⁵⁰ Ein solches ergibt sich am ehesten bei den *joiners*, in denen Handlungen nachvollziehbar aufgezeichnet sind (also wieder bei den Aktionsbildern wie **Gregory Walking**, **Fredda** oder **Photographing Annie Leibovitz**).⁴⁵¹

Eine raumzeitliche Kontinuität in den *joiner photographs* ergibt sich nur vermeintlich. Ein Großteil der Bilder scheint einen konsistenten Raum darzustellen und, wenn keine vordergründige Bewegung erkennbar ist, eine zeitliche Einheit. Aber durch die Fragmentierung des aufgenommenen Raumes wie der Zeit zeigen alle *joiners* taktile bzw. Möglichkeitsräume. Durch Lücken, materielle wie zeitliche und räumliche, können wir uns der Anschlüsse zwischen den Bildern nie ganz sicher sein. Jedes Foto könnte durch ein anderes ersetzt werden, jedes ist in mindestens vier Richtungen an potenzielle Bilder anschlussfähig. Unser Blick tastet sich von Bild zu Bild. Je größer Lücken oder Brüche zwischen den Bildern werden, je öfter Raum- und Körperteile aufgezeichnet worden sind, desto mehr generieren sich die *joiners* als taktile Räume (vgl. Kapitel 5.3.2 : 208 ff.). Als Beispiel kann ein weiteres Mal **Fredda** dienen: Die Fotografien folgen den Bewegungen der Protagonistin, zwischen diesen bleibt das Bild leer und unbestimmt und so können wir uns nur mit **Fredda** durch den Raum des *joiners* tasten.⁴⁵² In allen *joiners* sind die fotografischen Ausschnitte zeitlich und räumlich gefasst und schließen nicht passgenau aneinander an. Und so kann die gezeigte Raum-Zeit nur diskontinuierlich sein – was gegen eine Einordnung als Bewegungsbilder und für eine als Zeitbilder sprechen würde.

450 Dass es trotz der erwähnten Diskontinuitäten überhaupt möglich ist, zumindest ein »gefühltes indirektes Bild der Zeit« zu erhalten, hängt damit zusammen, dass Zeitwahrnehmung immer relativ ist und wir uns aus Erfahrung assoziativ eine Vorstellung der Zeit des Dargestellten machen können.

451 Bei **Celia** beispielsweise ist ein Verweis auf verstreichende Zeit charmanterweise nur an einer Stelle im Bild zu finden, wo die Bewegungen ihres Armes zu sehen sind. Die Darstellung der Bewegungen gibt aber keinen Hinweis auf eine zeitliche Dauer des Vorgangs (vgl. Kapitel 2.2.1).

452 »Von der räumlichen Situation werden fast nur die Teile gezeigt, die bei dem Handlungsablauf eine Rolle spielen: Was sich zwischen Veranda und den Gartenstühlen befindet, wird weitgehend ausgespart.« (Dreher 1989 : 95)

JENSEITS DES BEWEGUNG-BILDES

Einiges spricht dafür, die *joiner photographs* generell als Zeitbilder aufzufassen. Der Raum, den sie zeigen, ist nicht fix, die Bewegungen in ihnen folgen keinem linearen, ungebrochenen Ablauf, entsprechend gehen Raum und Bewegungen kein festes Verhältnis ein. Obwohl in vielen Fällen der Raum kontinuierlich zu sein scheint, gibt es doch immer kleine Brüche in Form von fehlenden oder ungenauen Anschlüssen. Der Raum im Bild erschließt sich bei genauem Hinsehen über die zu sehenden Teilobjekte und die Bewegungen, die mit der Kamera vollzogen wurden. Durch die Verwendung fotografischer Bilder, die eindeutigen Zeitpunkten der Aufnahme zugeordnet werden können, findet sich immer Zeit, finden sich Zeitakkumulationen und -schichten in den Bildern. Ein zeitlichen Kontinuum aber ist nicht vorhanden. In der Montage werden Raum, Zeit und Inhalt der *joiner photographs* diskontinuierlich. Die Bewegungsaufzeichnung geschieht nicht ohne Unterbrechungen und auch im Zeigen werden die Brüche nicht verschleiert, sondern liegen offen. Das sensomotorische Band des Bewegungs-Bildes ist nicht zerrissen, sondern hat nie als ganzes existiert.

Offensichtlich werden Diskontinuitäten der sensomotorischen Qualitäten der *joiners* auch, wenn Größenverhältnisse sprunghaft wechseln und Distanzveränderungen des Fotografen zu Bildobjekten deutlich machen, z. B. bei Dons Kopf in **Don + Christopher** und bei einzelnen Polaroids in **Maurice Payne reading the New York Times in Los Angeles, Feb 28th 1982**. Ebenso werden Diskontinuitäten augenfällig, wenn Bewegungen sich nicht mehr gerichtet lesen lassen und Körperteile fragmentiert und wiederholt zu sehen sind, wie ich an anderer Stelle exemplarisch anhand von **Scrabble Game** (vgl. Kapitel 2.2.4) zeige. Und auch die bewegten, narrativen *joiners* wie **Fredda** zeigen keinen ganzheitlichen, sondern einen gestückelten Ablauf, der unser sensomotorisches Empfinden zum Stottern bringt. Die Anschlüsse, die diese *joiners* präsentieren, sind nicht ›falsch‹ im Sinne Deleuzes, da sie keine paradoxe Erzählung eröffnen, sie sind aber verschoben und führen zu Multiplikationen von Bildelementen. Das Bild öffnet sich für mögliche Erzählungen, seine Intervalle machen darauf aufmerksam, dass etwas fehlt und schließen einen Denkraum auf. Die »Perspektive in der Zeit« (Deleuze 1997a : 42), welche die *joiner photographs* geben, ist fragmentiert, ein Relief, das stärker oder schwächer ausgeprägt, in unterschiedlich viele Teile zersprungen ist.

KRISTALLBILDER

Die Fixierung des perspektivischen Wahrnehmungsraumes ist in der Multiplikation der Bilder aufgehoben, so wie sie es im Film durch die bewegliche Kamera ist. Doch auch wenn in beiden Fällen kein fester Betrachterstandpunkt mehr vorgegeben ist, ist das Ergebnis nicht vergleichbar. Die Filmprojektion zeigt (es sei denn, es handelt sich um einen *Split-Screen*) unterschiedliche Perspektiven nacheinander, während sie in den *joiners* simultan präsent sind, »der Blick auf die Wirklich-

keit wird als kontigent erfahren, das heißt, er läßt sich als Beobachtung beobachten und verändern« (Hesper, in: Stöhr 1996 : 137). Während dies im Film durch Wechsel der Erzählperspektive oder falsche Anschlüsse geschieht (vgl. Kapitel 5.3.3 : 211 f.), »verschwindet [in der Bildform der *joiners*, jw] die Sicherheit der eindeutigen Referenz in der Vielfalt kontrastierender Bilder. Das Bild als Ganzes flimmert wie die Hitze über dem Asphalt.« (Hesper, in: Stöhr 1996 : 135) Die Wahrnehmung der *joiner photographs* ist ein »unabschließbaren Prozeß« (ebd. : 136), der sich in der prismatischen Zerlegung des Bildes verliert. Eine räumliche Konstellation wird facettiert und temporal aufgefächert. Nicht nur die zersplitterte Präsentation des Bildinhaltes führt zu einer Verzeitlichung bzw. Verteilung von Zeit, diese Verteilung findet sich bereits in der Produktion, in der ungleichzeitigen Entstehung der Fotografien. Wir haben es mit in den Fotografien eingekapselten Raum-Zeit-Einheiten zu tun, die ihrerseits wiederum zu einem facettierten Gesamtgebilde zusammengefügt werden (vgl. Schaub 2003 : 127). Jedes Foto ist ein aktuelles Bild, das Gesamtbild aktuell – materiell vorhanden und sichtbar – und virtuell zugleich. Nach diesem Verständnis lassen sich die *joiners* als Kristallbilder auffassen.

Die im Kristall eingeschlossenen Fragmente gewinnen dort an Sichtbarkeit, wo multiplizierte Teilsituationen und -objekte darauf hinweisen, dass Raum und Zeit zersplittert sind. Ich denke hier an die fast erzählerischen *photographic collages* von 1983, die darauf ausgerichtet sind, Situationen zu fassen, wie **Luncheon at the British Embassy, Tokyo, Feb. 16, 1983, Scrabble Game und Crossword Puzzle**.⁴⁵³ Auch in einem *composite polaroid* wie **Gregory Swimming** kommt das Konzept des Kristalls zum Ausdruck. Hier wird die Figur des Schwimmers in Einheiten aufgebrochen, welche auf die Figuration von Bewegung im Bild zielen, obwohl und gerade weil diese uneindeutig und fragmentiert bleibt.⁴⁵⁴

453 Eine Sonderrolle nimmt in meinen Augen **Walking In The Zen Garden** ein: Obwohl in jedem Foto ein Stück eigene Raumzeit gefangen ist, verliert sich dieser Fakt in der gleichmäßigen Fläche des Steingartens, die suggeriert, dass es sich um ein zeiteinheitliches Bild handelt – worauf Hockney anspielt, wenn er es als »Erinnerungsbild« bezeichnet. Wie kontinuierlich der dargestellte Raum tatsächlich ist, lässt sich nicht sagen, es sei denn, wir sind in der Lage, tausende von fotografierten Steinen auseinanderzuhalten und herauszufinden, wie passgenau ihre Anschlüsse sind.

454 Die Metapher des Kristallbildes wird in dieser Arbeit nur in Hinblick auf Deleuzes Konzept herangezogen. »Wir wissen wohl, daß es riskant ist, naturwissenschaftliche Bestimmungen außerhalb ihres Bereichs anzuführen. Es ist dies die Gefahr der willkürlichen Metapher oder einer problematischen Anwendung.« (Deleuze 1997b : 172) Dennoch: Viele Eigenschaften von Kristallen lassen sich auf das Kristallbild übertragen, »sie sind homogen, aber diskontinuierlich, oftmals symmetrisch, aber auch asinotrop; sie sind scheinbar fest und abgeschlossen, schließen aber vor allem »leeren Raum« ein; sie sind solide, aber (oft) durchsichtig und klar. Ihre Oberfläche kann glatt und glänzend sein, ihr Inneres bleibt fraktal und kantenreich.« (Schaub 2003 : 129) Das Kristalline wird als Ordnungsprinzip und Symbol seit der Romantik eingesetzt, um Natur und Kunst in der »reinen Form« des Kristalls zu vermitteln und das Fragment mit der Totalität zu versöhnen (vgl. Prange 2013). Der Kristall birgt in sich die simultane Präsenz von Einzelnem und Ganzem, er »dient [...] als Verbildlichung der unmöglichen, auf metaphysische Größen zurückverweisenden Einheit von empirischem Detail und ideeller Ganzheit« (ebd. : 84). Die »kristalline Gesamtkunstidee« (vgl. Prange 1994: 79) wird in Philosophie, Architektur, Literatur, Kunstgewerbe und Kunst bis hin zu einem »Kristallenthusiasmus« (ebd. : 70) Anfang des 20. Jahrhunderts verfolgt. »Der Kristall bot Kompensation an für den Verlust an darstellerischen Möglich-

ZEITBILDER

Die jeweilige Bildform sowie das ihr zugrundeliegende Untersuchungsinteresse Hockneys beeinflussen das Zeitgefüge, das in den *joiner photographs* eingekapselt ist. Wie Raum und Bewegungen in Bilder umgesetzt, gezeigt oder einem Zeigen entzogen werden, beeinflusst, wie wir die jeweiligen Zeitlichkeiten von Handlungen und Situationen deuten. Auch wenn es nahezu unmöglich ist, Wahrnehmung und Zeit in verlässliche Relation zueinander zu setzen – unser Zeitgefühl ist von diversen Faktoren abhängig, eine halbe Stunde auf etwas zu warten fühlt sich viel länger an als eine halbe Stunde mit einem guten Buch – beeinflussen gestalterische Entscheidungen, wie emotionale Erfahrungen, die auf der diegetischen Ebene oder auch außerhalb dieser stattfinden, vermittelt werden. Es geht um eine Annäherung von Bild- und »Denkbewegungen«, eine Annäherung »zwischen materiellen und mentalen Bildern« (Wittmann 2010 : 49).⁴⁵⁵ Was für den Film gilt, gilt auch für die *joiners*: »Aus den einzelnen Erregungselementen wird ein summarischer Einwirkungseffekt. Die Überblendung – als dynamischer Kulminationspunkt dieser Subsequenz – findet nicht auf der Leinwand statt, sondern in den Köpfen der Zuschauer.« (ebd. : 44)

Montage realisiert sich bei den *joiners* nicht in einer zeitlichen Abfolge, sondern in der Fläche, aber ebenso »als Übereinanderschichtung zu einem imaginären Palimpsest« (ebd. : 45). Die Abstände zwischen den Bildern, der Riss im Materiellen, wird in der Vorstellung geschlossen, es entsteht ein virtuelles Bild, das im Spannungsfeld zwischen den Bildern liegt (vgl. ebd. : 46, vgl. Deleuze 1997b : 96). Wahrnehmung, Erinnerung und Vorstellung werden enggeführt, die Bedeutung des Bildes entsteht rückwirkend, aus der Verknüpfung von aktuellem und erinnertem bzw. virtuellem Bild – bei den *joiners* bedeutet das: im Zusammenspiel von Bildern, Bildgeschehen und synthetisiertem Bild. Die Verflechtung der Bilder miteinander, mit dem und im Akt der Wahrnehmung, ist bei den *joiner photographs* sowohl eine »Vernährungsarbeit als Voraussetzung für die Orientierung im Handlungsraum«

keiten, die sich in der Malerei durch das Verschwinden des Sujets, in der Architektur durch den Verzicht auf das Ornament bemerkbar machten.« (ebd. : 79) In zeitgenössischen Werken findet sich der Kristall sowohl als Objekt als auch als Strukturprinzip der ästhetischen Darstellung im Rahmen sowohl »alchimistisch-esoterische Praktiken« als auch »wissenschaftlich-ästhetische Analysen« (Matzner 2015 : o. S.). – Um den *joiner photographs* als Kristallbildern gerecht zu werden, wäre es geboten, sie in diese größeren Zusammenhänge einzuordnen. Dafür hätte es allerdings eines weiteren Kapitels bedurft, sodass ich diese Thematik in einem anderen Rahmen weiterverfolgen muss. (Jutta Penndorf danke ich für den Hinweis auf den Facettenreichtum des kristallinen Prinzips.)

455 »Es geht um die prinzipielle Konvergenz von Film und Denkbewegung, um die Schocks als Quasi-umschaltstellen zwischen materiellen und mentalen Bildern und das Wechselspiel von (mit)reißerischer Inklusion und (ver)störender Exklusion von Subjektivität. Das Eisenstein'sche Kinosubjekt konstituiert sich im Wechselspiel von Verwundung und Vernähung, (Para)Traumatisierung und (Deck)Erinnerung.« (ebd.)

als auch eine »das Bewegungsbild – und seine Intensitäten, Rhythmen und Ober-
töne – zuallererst konstituierende Rahmenbedingung« (Wittmann 2010 : 49).⁴⁵⁶

In den formalen und inhaltliche Verbindungen der *joiner photographs* drückt sich Bewegung durch figurale Anschlüsse und Differenzen aus. Doch anders als beim Film, bei dem Wechsel nur als »Wandlungen und Modulationen« begreifbar werden, da es keine Lücken im Sichtbaren gibt,⁴⁵⁷ sind hier Abstände und Intervalle sowie der Versatz zwischen den Bildern offensichtlich. Die Präsenz der Brüche in den *joiners*, die materiell zwischen den Fotografien sowie zwischen den Einstellungen und Aufnahmezeiten vorhanden sind, tritt in Widerstreit mit dem sichtbaren Bild. Was Deleuze für das filmische Zeit-Bild konstatiert, wird in den Bildensembles der *joiners* verräumlicht übersetzt. Die Räume zwischen den Bildern, reale wie virtuelle, lassen die einzelnen Bilder pulsierend in den Vordergrund kommen und wieder zurücktreten.⁴⁵⁸ Fotografien und ›Dazwischen‹ erlauben im Zusammenspiel, oszillierend zwischen Stillstand und Bewegung, zwischen aufgehobener und erlebter Zeit, zwischen Repräsentation und Präsenz, ihre Leerstellen zu füllen und auch, über diese hinauszugehen. Die Oszillation des Dazwischen irritiert in der Betrachtung und schafft zugleich eine Möglichkeit, gedanklich in die Bilder einzusteigen, sie lässt die Vorstellungskraft aktiv werden. Materielle wie virtuelle Zwischenräume erweisen sich »als Quasiumschaltstellen zwischen materiellen und mentalen Bildern« (Wittmann 2010 : 49), ziehen die Rezipienten ins Bild und halten sie zugleich auf Abstand. So entstehen Momente des Innehaltens, eines Stillstands in Bewegung beziehungsweise einer Bewegung des Stillstandes, die uns als Betrachter dazu auffordern, sie mit Erfahrungen, mit Empfindungen und Denken – folglich mit virtuellen Bewegungen – zu füllen. Wir

finden [...] uns jetzt in einer Situation, in der das aktuelle *und* sein eigenes virtuelles Bild vorliegt, dergestalt, dass es keine Verkettung des Realen mit dem Imaginären mehr gibt, sondern – in einem fortdauernden Austausch –

456 Wittmann bezieht sich auf die *suture* im Film, ein von Lacan übernommener Begriff, der in der Filmtheorie eine ›Nahtstelle‹ bezeichnet, »an der die filmische Struktur und die komplementär darauf bezogene Aktivität des Rezipienten ›aneinandergenäht‹ werden«, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=356> [08.02.2020].

»Das unsichtbare Ganze des Films [...] präsentiert sich als offenes, unabschließbares Gewebe aus materiellen Bildern, zwischenbildlichen Zäsuren (Blackouts) und mentalen Bildinvestitionen vonseiten des Zuschauers.« (Wittman 201 : 50)

457 »Daß wir den Wechsel von Bildern als *Wandlung und Modulationen im Sichtbaren* begreifen, und nicht als Vollzug, hat damit zu tun, daß wir *nicht sehen, daß da etwas aufeinanderfolgt*, aus dem schlichtest Grund, weil es keine *Lücken, Leerstellen* innerhalb des Kontinuums des Sichtbaren gibt, weil die Bilder nahtlos ineinander übergehen. Es gibt innerhalb der Wahrnehmung, selbst wenn sie auf etwas Schnittähnlichem beruht, als *sichtbarem Ausdruck* ihres eigenen Vollzugs nur *Modulationen zu sehen*, Bilder, die sich in andere Bilder verwandeln, ohne daß das *Fehlen* bestimmter Bilder auffallen würde. Will man auf diese Modulationen aufmerksam machen, muß man das *Fehlen* von Bildern künstlich in Szene setzen.« (Schaub 2003 : 233, Herv. i. O.)

458 »Was nun zählt, ist der *Zwischenraum* zwischen den Bildern, zwischen zwei Bildern: eine Ver-
räumlichung, die bewirkt, daß sich jedes Bild von der Leere losreißt und in sie zurückfällt.« (Deleuze 1997b : 233, Herv. i. O.)

eine *Ununterscheidbarkeit beider*. [...] Die Zeit selbst entsteht im Kristall, unablässig beginnt sie von neuem mit ihrer Verdoppelung und kommt zu keinem Ende, da der ununterscheidbare Austausch stets weitergeführt und erneuert wird. (Deleuze 1997b : 350, Herv. i. O.)

Die *joiner photographs* erlauben eine »Simultaneität divergenter Zeitverhältnisse in ein und demselben Medium« (Schaub 2003 : 226, vgl. Kapitel 5.3.3 : 218).

5.4.3 Bewegte Zeitbilder

Die Kunst vermählt eine aktualisierte Wahrnehmung mit ihrem Unendlich-Werden, mit ihrer Virtualität. Nicht indem sie Zeit aufhebt, stillstellt, aus der Zeit heraus in die Zukunft oder Vergangenheit zu gehen scheint, sondern indem sie auf die Vielfältigkeit der Zeit in der Zeit stößt. Sie macht den Moment ›dauerhaft‹ (Deleuze), sie konserviert ihn in seiner prismatischen Simultaneität, ohne ihn zeitlos zu machen. (Hesper, in: Stöhr 1996 : 143 f.)

Die *joiner photographs* werden zunächst als Bewegungsbilder erfahren, da sich aus ihnen, durch Montage hervorgerufen und gestützt, Bewegungen und Handlungen herauslesen lassen.⁴⁵⁹ Ihre Einzelbilder und Zwischenräume oszillieren, verschränken sich und überschreiten einander in der Wahrnehmung. In den Bewegungsbildern der *joiners* wird durch diese Phänomene eine sensomotorische Wahrnehmung ausgelöst; die ›nicht natürliche‹ Art der Anschlüsse von räumlichen und zeitlichen Fragmenten aneinander – es gibt keine fließenden Übergänge – führt zugleich dazu, dass Zeit nicht mehr als Bewegung im Raum repräsentiert wird. Sie löst sich vom Raum und wird eigenständig. Hockney findet mit den *joiner photographs* eine Möglichkeit, mehr als eine Perspektive sowie eine multiple Zeitlichkeit in einem Bild einzufangen. In ihnen verdichten sich die aktuellen Bilder der Einzelfotografien in der Interpretation zu einem virtuellen Gesamtbild, durch ihre und in ihren Intervallen entstehen virtuelle Bilder.⁴⁶⁰ Aktuelle und virtuelle Bilder fallen auseinander und zugleich in eins, divergente Zeitlichkeiten sind simultan vorhanden und formen ein Zeit-Bild. »[D]ie Sinnsimultaneität des Sichtbaren wird zum erkenntnisleitenden Vorbild des Nachdenkens über Zeit.« (Schaub 2003 : 20)

459 »Erst die Montage, d. h. der bewegliche, fortlaufende Schnitt einzelner Momentbilder und ihre anschließende Rekombination führt eine virtuelle (d. h. inaktuelle) Bewegung in die Herstellung des Bewegungs-Bildes ein.« (Schaub 2003 : 92) – Dies geschieht bei den *joiner photographs* nicht in der Zeit, sondern im Raum.

460 »Im Kinofilm verschleiern die aktuellen Bilder die Anwesenheit der Kamera, während sich die virtuell genannten – zumindest im nachhinein – als Bilder (etwa: Spiegelbilder) zu erkennen geben. Virtuell im engeren Sinne sind damit Bilder, die nicht nur in Abhängigkeit von bildgebenden Medien erzeugt werden, sondern die sich auch als Erzeugnisse zu erkennen geben, indem sie das, was sie bedingt, selbst in das auf dem Bild Sichtbare rücken.« (Schaub 2003 : 231 f.)

Wenn Mirjam Schaub konstatiert, »[d]aß Bilder die einzige Möglichkeit sind, Virtuelles als Präsentes vorzuführen« und dies »zu den schillerndsten Entdeckungen des Zeit-Bildes« (ebd.: 231) zählt, so lässt sich diese Entdeckung mit den *joiner photographs* wiederholen. Immer wieder werden wir auf die Eigenheit zurückgeworfen, dass die *joiners* Bilder aus Bildern sind, Bildensembles, deren Teile notwendig, aber nicht zwingend sind, und deren Zeitlichkeiten sich in unserer Wahrnehmung schichten. Die Gegenwart des Bildes wird aufgehoben und »in eine simultane Koexistenzordnung« (ebd. : 125) umgewandelt. Unsere Zeitwahrnehmung steht nicht mehr im Einklang mit unserer Raumwahrnehmung: Zeit wird nicht länger dadurch bestimmt, wie sich Bewegung im Raum niederschlägt, das Bild erhält aufgrund seiner Struktur eine spezifische Eigenzeitlichkeit. Wie Deleuze schreibt, unterscheidet sich das Zeit-Bild von dem, was in der Zeit abläuft und lässt Formen nebeneinander bestehen, die Serialisierung und Transformation bedeuten (vgl. ebd. : 229). Die *joiners* geben wie das Zeit-Bild »kein Bild der Zeit mehr« (ebd. : 212, Herv. i. O.), sondern zeigen sich als Instanzen, die Zeitlichkeit umfassen und entfalten. Es geht weder um Stillstand, noch darum, die Bewegung im Raum, den nächsten Augenblick (das nächste Bild) zu antizipieren, sondern darum, dass sich diese *im Bild realisieren* (vgl. Deleuze 1997b : 348).

Die Konzepte von Bewegungs-Bild und Zeit-Bild lassen sich auf die *joiner photographs* beziehen, ohne in ihnen aufzugehen. Wie das Zeit-Bild bei Deleuze das Bewegungs-Bild nicht aufhebt, so schließt die Tatsache, dass die *joiners* »das Vorher und Nachher in einem Werden zusammenführ[en]« (ebd. : 204) nicht aus, dass sie auch Bewegungsbilder sind. Eine Vermischung von Bewegungs- und Zeit-Bild-Elementen zeigt sich ebenfalls, wenn wir versuchen, die *joiners* in Worte zu fassen. Die Idee von Aktion und Erzählung im Bewegungs-Bild und einem eher der Beschreibung verhafteten Zeit-Bild lässt sich für sie nicht halten. Je handlungsorientierter das Dargestellte ist, desto mehr der von Deleuze angeführten Faktoren für beide Bild-Konzepte lassen sich finden. Das (meist verhaltene, da nur in der Kamerabewegung zum Ausdruck kommende) Bewegungsbild der *joiners* ist oft arm an Aktion und lässt sich, wollten wir es subsummieren, unter dem Begriff des »Wahrnehmungsbildes« ablegen. Lesbare Bewegungen und Narrativität scheinen zuzunehmen, je mehr Aspekte des Zeit-Bildes sich in den *joiners* zeigen. Als Kristallbilder geben sie keine kaleidoskopische Auffächerung einer Situation, sondern verknüpfen ihre Facetten zu einer (rudimentären) Erzählung in der Zeit. Was wir sehen, lässt sich sprachlich nicht abschließend fassen, aktuelle und virtuelle Wahrnehmung verkreuzen sich unaufhörlich.

Ein Bild – mit Deleuze – als aktuell oder als virtuell anzusprechen, betrifft also nur die Frage, ob sich ein Bild selbst als Bild inszeniert oder nicht. [...] Die Doppelung *aktuell-virtuell* ist für das ›Sein‹ des Bildes *als Bild* konstitutiv.« (Schaub 2003 : 232, Herv. i. O.)

Die Erfahrbarkeit der *joiner photographs* liegt jenseits dessen, was sich einfach sprachlich fassen lässt, sie sind Bilder und müssen als solche erfahren werden.⁴⁶¹ Trotz Hockneys wiederkehrender Behauptung, er wolle mit ihnen menschliches Sehen reinszenieren, tut er genau das nicht: Sie stellen die Bedingungen ihrer Produktion wie ihrer Rezeption aus, sie sind nicht als ganzheitliche Wahrnehmung, nicht als Beschreibung, nicht als Kamerafahrt zu lesen, sondern eben: *als Bild*.

Die *joiner photographs* zeigen in Vollendung, was Bilder können:

Verschiedene Zeitlichkeiten im Medium des Bildes löschen sich nicht gegenseitig aus, so wie sie innerhalb der Sprache unsinnig würden; sondern variieren, überlagern sich, konkurrieren miteinander. Stets ist es die Koexistenz verschiedener Modulationen in ein und demselben Bild, die das konventionelle, logische Denken herausfordert. (Schaub 2003 : 231)

Unsere mehr oder weniger simultane Wahrnehmung dieser Bilder erlaubt es unserer Vorstellungskraft, die *joiners* mit Bewegung wie Handlungsabläufen und damit mit einer diffusen Zeitlichkeit zu füllen, welche die Frage nach Narration (Haben uns diese Bilder etwas zu erzählen? Und wenn ja, wie machen sie das?) als letzte offen lässt.

461 »Ein Bild spricht nicht. Wohl aber gibt es Anlaß zum Sprechen, Anlaß zu Interpretationen, die zurück bleiben hinter Bedeutungsüberschüssigkeit von Bildern. Diese Bedeutungsüberschüssigkeit ist der zeitlichen Struktur von Bildern geschuldet: der Simultaneität verschiedener Zeitlichkeiten in ein- und demselben Bild, die wir nicht zugleich erfassen können.« (Schaub 2003 : 11)

6 Ein anderes Erzählen? Die *Joiners* als narrative Bilder, die nichts erzählen

6.1 Die *Joiner Photographs* als Bilderzählungen?

›[...] It was while I was doing this piece that I saw I was using a narrative for the first time, using a new dimension of time.‹* When Ann Upton saw the completed collage, she commented, ›It's better than a movie.‹** (Sykes 2014 : 181)⁴⁶²

Im Verlauf meiner Untersuchung der *joiner photographs* stellte sich wiederholt die Frage, ob diese Bildform als narrativ aufgefasst werden kann und inwiefern das bei verschiedenen Bildern in unterschiedlichem Ausmaß der Fall ist. Bereits die Bildbetrachtungen in Kapitel 2 machen deutlich, dass die Bildensembles als Sequenzen, als Verdichtungen zeitlicher Abfolgen und in Ausnahmefällen sogar als Bilderzählungen wahrgenommen werden können. In Kapitel 3 zeige ich, dass die Montagen der *joiners* durch die Wiedergabe zeitlich und räumlich disparater Bildteile in unterschiedlichem Ausmaß narrationsindizierend wirken. Schon aufgrund des Verfahrens, mit dem die Einzelbilder zusammengebracht werden, ist anzunehmen, dass ihre Rezipienten versuchen, ihnen eine – wenn auch rudimentäre – Erzählung zu entnehmen. Die Fotokopplungen sind, das hat das Unterfangen gezeigt, sie in Kapitel 5 mit Deleuzes Bewegungs- und Zeit-Bild-Konzepten zu lesen, Bildensembles zwischen Beschreibung und Erzählung, Sammlungen fotografischer Momente zwischen Stasis und Narrativität.

Inwiefern die *joiner photographs* auf spezifische Weise Abläufe zeigen, warum wir Geschichten in sie hineinprojizieren und ob sie wirklich ›erzählen‹, werde ich in diesem Kapitel untersuchen. Um zu klären, was ich unter Erzählung verstehe, ziehe ich erzähltheoretische Ansätze heran und skizziere, wie sich diese im Rahmen einer transmedialen Erzähltheorie auf Bilder anwenden lassen. Auf dieser Basis betrachte ich abschließend die *joiners* und arbeite ihre Besonderheiten heraus.

6.1.1 Bild, Betrachter und Narrativierung

Mehr jedoch als die mündliche bzw. schriftliche oder auch filmische Erzählung ist ein Erzählen in Bildern auf die aktive, lesende und sehende Beteiligung des Rezipienten angewiesen. Dabei gilt es, Leerstellen sowohl im Bild als auch zwischen Szenen bzw. Bildern verbindend narrativ zu

462 Sykes zitiert *Hockney 1993 : 98 und **Hockney 1984 : 33 (allerdings die englische Ausgabe).

füllen, um zu einem kausal-logischen Verständnis des Erzählten zu gelangen [Grünewald 2000, 37–45]. (Giesa, in: Martínez 2011 : 37)

Bilder erzählen nach streng narratologischer Definition keine Geschichten, da sie keinen Erzähler haben. Bei visuellen Erzählungen wird gezeigt, nicht erzählt; die Rolle des Erzählers wird in der Regel durch den Bildautor übernommen. Zeige- und Erzählposition können identisch sein, so lässt sich z. B. sagen, dass Kamera und Montage im Zusammenspiel den filmischen (oder fotografischen) Erzähler bilden (vgl. Kuhn, in: Martínez 2011 : 41–49). Die entscheidende Funktion der *narratio* kommt der Fokalisierung beziehungsweise der Art der Inszenierung zu (vgl. Schüwer 2008 : 29, vgl. Kapitel 6.2 : 252): Um Abfolgen und Handlungen in der Vorstellung der Betrachter entstehen zu lassen, müssen Veränderungen in Raum und Zeit so veranschaulicht werden, dass sie aus dem Bild herausgelesen werden können.⁴⁶³ Wie Elemente auf der Fläche angeordnet sind und welche gestalterischen Mittel zum Einsatz kommen, trägt entscheidend dazu bei, welche (sozialen) Relationen und Konstellationen sich aus der Darstellung entnehmen lassen.⁴⁶⁴ Die Prozessualität ästhetischer Erfahrung tritt in den Vordergrund der Betrachtung. Eine interpretierende Sinnzuschreibung kann, über die reine Beschreibung hinaus, zu einer aus dem Bild herausgelesenen Erzählung führen.

Die wechselseitige Bezugnahme von Bild und Erzählung ist als Möglichkeitsform zu begreifen, die ein Feld auffächert. »Bilder können wie eingefrorene Geschichten wirken, aber es ist ebenso richtig, sie als Ausgangsflächen und Katalysatoren sich entfaltender Geschichten zu verstehen.« (Schmitz-Emans, in: Honold/Simon : 265 f.) Narrative Strukturen entfalten sich im Bildraum und übersetzen den zeitlichen Ablauf einer linearen Erzählung in einen räumlichen Zusammenhang (vgl. Blümle 2013 : 41). Inszenierung und Dramaturgie der Bilder sind entscheidend dafür, wie wir sie interpretieren. Wie die Dinge im Bild und in der Bildfolge zueinander in Beziehung treten, beeinflusst, in welche Relation wir sie setzen und uns zu ihnen.

Eine Methode, Betrachter und Bild in ein Verhältnis zu bringen, ist die Perspektive. »Sie reguliert schließlich auch die Position des Rezipienten zur inneren Kommunikation, sprich: Darstellung des Bildes.« (Kemp 2008 : 254) Wolfgang Kemp sieht bereits in dieser fundamentalen Eigenschaft des perspektivischen Bildes einen Grundstein für dessen Narrativität oder zumindest dafür, dass seine

463 Ich spreche hier von Bildern, denen keine mündliche oder schriftliche Erzählung vorgängig ist. Es geht um die Frage, ob bzw. wie Bilder – und dann darum, ob bzw. wie die *joiner photographs* – etwas erzählen (können).

464 »Zu beachten ist, dass eine Bild-Aussage sich nicht auf eine inhaltliche Mitteilung beschränkt [...], sondern dass auch und gerade die ästhetische Dimension (Form, Farbe, Hell/Dunkel, Stil, Ausdruck, Komposition und die Korrespondenz zwischen allen Elementen) zu Aussage und Wirkung gehören und im Rezeptionsprozess Ratio wie Emotion und Intuition des Betrachters gemeinsam ansprechen und fordern.« (Grünewald 2012 : 3)

Betrachter ihre Vorstellungskraft aktivieren, um seine Leerstellen zu schließen (vgl. Kapitel 3.2.2).

Neben anderen Eigenschaften bringt es die perspektivische Einrichtung der Malerei mit sich, daß dem Betrachter viele Aspekte vorenthalten werden, Sachinformationen, aber auch Momente der zeitlichen Dimension. Denn das System der Zentralperspektive ist ein raumzeitliches – auch das hat Lessing klar herausgearbeitet: Die Einheit des Raumes und die Einheit der Zeit bedingen einander in dieser malerischen Konvention. Da bleiben also notwendig ›das Vorhergehende und das Folgende‹ und viele Aspekte des räumlichen Kontinuums unbestimmt, potentielle Leerstellen. (Kemp 1985 : 260)

Insofern wäre die Perspektive, die jeder einzelnen Fotografie der *joiner photographs* innewohnt, ein erstes Indiz für ein narratives, oder vielmehr: betrachterseitig narrativierbares Bild.

Leer- und Unbestimmtheitsstellen erlauben es Rezipienten, ein Werk aus ihrer Vorstellung heraus zu konkretisieren. Hier wird »der materielle Träger oder das materielle Objekt [...] in eine kognitive Struktur im Bewusstsein des Beobachters und später in eine soziale Struktur der Kommunikation übersetzt« (Huber 2001 : 20). Bedeutungszuschreibungen verlagern sich von einer in der Produktion intendierten Sinnsetzung in die Rezeption. Rezipienten werden zu Ergänzungen, Konkretisierungen, Kombinationen, Ästhetisierung und Interpretationen eingeladen (vgl. Kapitel 3.2.2).⁴⁶⁵ Auch Narrativität ist ein dynamischer Effekt, der im Austausch zwischen Werk und interpretierenden Rezipienten entsteht (vgl. Zeman 2016 : 9). Diese transzendieren eine intrinsisch unvollständige Darstellung und (re-)konstruieren die Erzählung (ebd. : 16 f.). Wenn Betrachter in Bilder involviert werden, sind sie aufgefordert, nicht nur den Inhalt der Bilder, sondern ebenso ihre Rolle als Rezipienten wie ihre Eigenwahrnehmung zu reflektieren.

Die Diegese erläutert die Verteilung der Handlungsträger auf der Bildfläche und/oder im perspektivischen Raum, die Position, die sie zu einander und zum Betrachter einnehmen, ihre Gesten und Blickkontakte, kurz die *deiktische* Einrichtung des Werks, die Modi des Zeigens und der Orientierung. (Kemp 2008 : 253, Herv. i. O.)

465 Anette Tietenberg weist darauf hin, »daß Rezeption weit mehr verspricht als das passive Empfangen einer vorformulierten Botschaft, als das bloße Wiedererkennen oder die Rückkehr zum längst Bekannten. Rezeption umfaßt vielmehr das gesamte Spektrum des produktiven Verstehens, schließt Revisionen, Selektionen, Wiederaneignungen, Mißverständnisse, späte Entdeckungen und Modifikationen ein. Als aktuelle Konstituierung von Sinn bei der Aufnahme des ästhetischen Objekts setzt Rezeption die chronologische Zeit außer Kraft, indem sie Vergangenheit und Gegenwart miteinander verschränkt.« (Tietenberg 2005 : 18)

Irritationen führen dazu, dass wir uns der Bedingungen visueller Erkenntnis bewusst werden. Es entsteht eine »visuelle Konkurrenz zwischen Darstellungsinhalt und -form« (Zschocke 2006 : 262, vgl. Kapitel 6.3), die in beständiger Oszillation verbleibt; eine Stabilisierung ist nicht möglich. Mit ihr entsteht eine für die Betrachter nachvollziehbare »Erkenntnis einer unüberwindbaren Differenz von Repräsentation und Realem« (Zschocke 2006 : 265), eine Spannung, die erkennbar auch den *joiner photographs* innewohnt. Durch ihre multiplen Perspektiven entsprechen sie nicht mehr vorherrschenden Sehgewohnheiten. Das führt zu einer Spannung und Instabilität, die narrativ genutzt werden kann. Damit regen sowohl die Perspektiven der Einzelaufnahmen als auch das Spiel mit Perspektiven im Bildensemble dazu an, die *joiners* zu narrativieren.c

6.1.2 Inter- und transmediale Ansätze

Narrativität beschreibt ein variables Konzept, dem zufolge unterschiedliche Erzählungen auch unterschiedliche Grade der Narrativität erreichen: Der Inhalt einer Erzählung realisiert sich immer nur in der jeweiligen Form. (Mahne 2007 : 15)

Indem wir Ereignisse in zeitliche, konditionale und kausale Zusammenhänge einbinden, erzeugen wir Kohärenz. Indem wir erzählen, verstehen wir unsere Welt und gewinnen unserem Dasein Sinn ab. Nicole Mahne sieht entsprechend im Narrativen »eine grundlegende kognitive Fähigkeit des Menschen, Ereignisse der Lebenswirklichkeit sinnvoll zu organisieren und zu vermitteln. [...] zeitliche Prozesse [werden] in eine chronologische und kausale Ordnungsstruktur [überführt]« (Mahne 2007 : 9).⁴⁶⁶ Eine Erzählung gibt den Inhalt einer Geschichte (das Was, *histoire*) auf spezifische Weise durch das darstellende Medium wieder (das Wie, *discourse*). Um bewerten zu können, ob etwas als Erzählung aufzufassen ist, müssen wir untersuchen, wie seine Elemente miteinander verknüpft sind, ob sich ihm veränderte Zustände und Situationen entnehmen lassen und welche zeitliche Struktur in ihm zum Ausdruck kommt (vgl. Saupe/Wiedemann 2015 : 5, vgl. Schmid 2003 : 2 f.). Schmid unterscheidet zwischen zwei Arten von Narration: In einer engen Definition wird die Erzählung durch eine Erzählinstanz wiedergegeben (*telling*, *Diegesis*), in einer weiten Definition wird die Geschichte ohne Vermittler präsentiert (*showing*, *Mimesis*).⁴⁶⁷ Im weiteren Sinne können damit auch Dramen, Filme, Bilder usw. narrativ sein.

466 Ein solchermaßen verstandener Erzählbegriff bezieht sich auf weit mehr als nur literarische Erzähltexte, auch wenn in der Erzählforschung lange stillschweigend davon ausgegangen wurde, dass das erzählende Werk ein Text ist. Inwieweit sich literaturwissenschaftliche geprägte Ansätze auf bildliche Erzählungen anwenden lassen, ist eine nicht abschließend beantwortete Frage.

467 Schmid baut seine Unterscheidung auf der Typologie Chatmans auf (Chatman, Seymour, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaka 1990 : 115, vgl. Schmid 2003 : 6 f.).

Wie auch Texte erzählen nicht alle Bilder in gleichem Maße und so lassen sich unterschiedliche Grade von Narrativität ermitteln.⁴⁶⁸ Die »grundsätzliche Fähigkeit des Bildes, eine Geschichte zu repräsentieren« (Bracker 2016 : 3) ist davon jedoch nicht betroffen. Welcher Grad von Narrativität dem Einzelbild zugebilligt wird, muss im Einzelfall erörtert werden. Eine jüngere Generation von Erzähltheoretikern, die sich Bildern in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen zuwendet, scheint im Regelfall großzügiger mit der Zuschreibung von Narrativität umzugehen, während »klassischere« Positionen (wie beispielsweise Werner Wolf) die Erzählfähigkeit des Einzelbildes als eingeschränkt betrachten.⁴⁶⁹ Laut Wolf stimulieren Bildelemente eine Narrativierung nur, er sagt, Bilder wirken geschichtenindizierend⁴⁷⁰.

Die Grade an Narrativität sind dabei aufgefaßt worden als qualitativ und quantitativ unterschiedliche werkseitige Einlösungen von Narremen⁴⁷¹. Komplementär dazu ist – sofern eine narrative Rezeption überhaupt ins Auge gefasst wird – der ebenfalls je nach Einzelwerk und dem Potential des verwendeten Mediums unterschiedliche Grad an rezipientenseitig nötiger Narrativierung: Diese ist, das muß betont werden, nie gleich Null. (Wolf 2002 : 95)

Damit unterscheidet Wolf zwischen *werkseitiger Narrativität*, also den im Werk enthaltenen Stimuli, und einer *Narrativierung durch Rezipienten*. Den Rezipienten wird eine zentrale Rolle eingeräumt – auch wenn sich kaum bestimmen lässt, was in welchem Ausmaß eine Narrativierung im jeweiligen Betrachter auslöst. Untersuchen können wir, welche Elemente und Phänomene im Werk dazu beitragen, dass es an Narrativität gewinnt.

Er verwendet das Begriffspaar *telling—showing* anders, als es von Percy Lubbock in *The craft of fiction* (1921) ursprünglich angelegt wurde. Bei Letzterem zeigt *showing* eine gelungene Darstellung an, die am idealen Zustand der vollständigen Illusion orientiert ist (vgl. Lahn/Meister 2016 : 33). »Aus der Unterscheidung zwischen Erzählung (*discourse*) und Geschichte (*histoire*) lässt sich ein weiter und ein enger Begriff von »Erzählen« ableiten. Im weiten Sinne wird immer dann »erzählt«, wenn eine Geschichte dargestellt wird – unabhängig von den materiellen und semiotischen Modi der Darstellung. Im engeren Sinne wird »erzählt«, wenn diese Geschichte durch die vermittelnde Rede eines Erzählers präsentiert wird.« (Martínez, in: Martínez 2011 : 2, Herv. i. O.)

468 »Die Narrativität ist somit ein Strukturmodell zur graduierbaren Festlegung des Narrativen bzw. Erzählerischen eines Werks.« (Mitterhofer 2013 : 4)

469 »Damit ist freilich bereits klar: Monophasen-Einzelbilder können selbst nicht narrativ im Sinne von geschichtsdarstellend sein, sondern bestenfalls Geschichten anhand einer Plot-Phase andeuten. Sie haben somit einen relativ geringen Grad an Narrativität. Ungeklärt ist damit jedoch, wieso trotzdem eine oft massive Tendenz besteht, Monophasen-Einzelbilder narrativ zu »lesen« [...]« (Wolf 2002 : 73, Herv. i. O.)

470 Vgl. Bernhard, Walter (Hg.), *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014)*, Leiden/Boston 2017 : 407.

471 Narreme entsprechen Phonemen oder Morphemen, den Basiseinheiten von Lauten oder Sprache. Wolf lehnt sich an den Begriff »narratem« von Gerald Prince an und zieht bei seinen »inhaltlichen Narremen« Mary-Laure Ryans »building blocks« heran (vgl. Reiche 2016 : 24, Fn. 22).

Mit der transmedialen Erzähltheorie wird Narrativität als eine Kategorie definiert, die sowohl medien- als auch gattungsübergreifend herangezogen werden kann.⁴⁷² Wechselbeziehungen zwischen Werk, Rezipienten und äußeren Faktoren liegen im Fokus des Interesses.⁴⁷³ Erzählung lässt sich in unterschiedlichen Medien verwirklichen, die ihre jeweiligen Ausdrucksformen und Spielräume bestimmen; Narratologie ist heute transgenerisch, intermedial und interdisziplinär.⁴⁷⁴ Überlegungen zu einer transmedialen Erzähltheorie setzen sich entsprechend auch mit Möglichkeiten von Bildfolgen und Bildern auseinander, narrativ zu werden beziehungsweise als narrativ aufgefasst zu werden.

Werner Wolf bietet in seinem Aufsatz »Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie« (Wolf, in: Nünning/Nünning 2002 : 23–104)⁴⁷⁵ ein überzeugendes »intermediale Anschlüsse gestattende[s] Erzählmodell« (ebd. : 27) mit dem sich erzähltheoretische Kriterien in bildlichen Erzählungen untersuchen lassen.⁴⁷⁶

Ich fasse also das Narrative [...] als kulturell erworbenes und mental gespeichertes kognitives Schema im Sinne der *frame theory* auf, d. h. also als stereotypes verstehens-, kommunikations- und erwartungssteuerndes Konzeptensemble, das als solches medienunabhängig ist und gerade deshalb in verschiedenen Medien und Einzelwerken realisiert, aber auch auf lebensweltliche Erfahrungen angewendet werden kann. (ebd.: 29, Herv. i. O.)

472 Erzähltheorie wird auf faktuale und lyrische Texte angewendet und darüber hinaus in andere Medien und Bereiche (Film, Comic, Bühnenstücke, Musik, Bild, Geschichtswissenschaft, Jurisprudenz) ausgeweitet. – »Wie Ansgar Nünning (2002b)* darlegt, hat sich die Narratologie von einer den Denkmodellen des Strukturalismus verpflichteten, dominant an textimmanenten Strukturen interessierten Wissenschaft zu einer stark kontextbezogenen und prozeßorientierten Disziplin gewandelt, die Bedeutung nicht mehr als textseitig fixiertes Faktum, sondern als eine sich in der Interaktion zwischen Werk, Rezipient und Kontext entfaltende, dynamische Größe erkennt.« (Müller-Zettelmann, in: Nünning 2002 : 131 f.) [* Nünning, Ansgar, »Von der strukturalistischen Narratologie zur ›postklassischen‹ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen«, in: Nünning 2002 : 1–33.]

473 Die kognitive Narratologie macht Wissen über Prozesse des Wahrnehmens und Erkennens für die Beschreibung, Erklärung und Interpretation struktureller und inhaltlicher Aspekte des Narrativen fruchtbar und führt dazu, dass Kategorien wie Erzählperspektive, Plot, Figur usw. überdacht werden. Ihre Leistung liegt vor allem darin, Beziehungen zwischen Erzählwerk und Bewusstsein – sowohl der fiktiven Figuren als auch der realen Leser – zu analysieren.

474 Vgl. u. a. die Texte im Buch gleichlautenden Titels: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.), *Erzähltheorie transgenetisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002. Martínez/Scheffel schreiben: »... insgesamt verdeutlicht der Einblick in erzähltheoretische Handlungsmodelle außerhalb der Literaturwissenschaft, [...] dass der Gegenstandsbereich der Erzähltheorie erst durch einen interdisziplinären Zugang angemessen erfasst werden kann.« (Martínez/Scheffel 2016 : 180)

475 Im Folgenden als »Wolf 2002« ausgewiesen, da der Text zentrale Relevanz hat und entsprechend oft genannt wird.

476 Vgl. auch Barbara Scheuermann, Ruth Reiche und Franziska Müller, die sich in ihren Dissertationen jeweils mit Erzählung in zeitgenössischen Kunstwerken auseinandersetzen.

Zentral ist bei Wolf der Begriff der Narreme, narrativer Basiseinheiten, über die sich die Narrativität eines Werkes bestimmen lässt. Als Elemente einer Erzählung und ihrer Struktur rufen sie im Rezipienten das kognitive Schema der Narrativierung auf. Sie sind »werkinterne Rahmungen und Stimuli, die innerhalb des Textes das Schema des Narrativen indizieren« (ebd. : 43). Die Verbindungen zwischen ihnen weisen auf zeitliche, kausale und intentionale Beziehungen hin.

Wolf unterscheidet drei Arten von Narremen (vgl. Wolf 2002 : 43–51). Inhaltliche und syntaktische Narreme bestimmen in ihrem Zusammenspiel die Qualität des Narration (vgl. Reiche 2016 : 26); sie generieren qualitative Narreme. Wolf definiert letztere als allgemeine Kennzeichen des Narrativen, eine »insbesondere die Zeitlichkeit involvierende *Sinndimension*« (Wolf 2002 : 44, Herv. i. O.), Darstellungsqualität und (zeitliche) Erlebnisqualität. Wird eine sinnvolle, kohärente Welt dargestellt? Wird ein Ereignis (re-)konstruierbar? Ist eine Erlebnisqualität für die Rezipienten gegeben?⁴⁷⁷ Letztere ist im Einzelbild schwer einzulösen, da eine zeitliche Dimension, die für ein Miterleben einer Situation notwendig ist, nur indirekt wiedergegeben werden kann. Daher »konstruiert sich die Erlebnisqualität vor allem durch die oftmals stark ausgeprägte *Darstellungsqualität*, die zum Nachvollziehen der Geschichte einlädt, ohne sie – medienbedingt – tatsächlich zum *Miterleben* konkret ausbreiten zu können« (Scheuermann 2005 : 242, Herv. i. O., vgl. Reiche 2016 : 26). Sind qualitative Narreme vorhanden, so tragen diese dazu bei, dass der *frame*⁴⁷⁸ der Narrativierung angewendet wird.

Inhaltliche Narreme bestimmt Wolf als »Hohlformen« oder *building blocks* (Marie-Laure Ryan)« (Mitterhofer 2013 : 4, vgl. Wolf 2002 : 42). Diese Einheiten werden durch syntaktische Narreme miteinander verkettet. Sie sind vor allem auf der Ebene der *histoire* angesiedelt, tangieren aber auch die Ebene des *discourse*. Inhaltliche Narreme betreffen Zeit und Ort des Geschehens sowie die Handlung und die Frage, ob anthropomorphe Wesen mit entsprechenden Eigenschaften auftreten.

Zu guter Letzt identifiziert Wolf syntaktische Narreme, Verknüpfungen von inhaltlichen Elementen. Diese liegen auf der Ebene des *discourse* und entsprechen einer Syntax. Sie betreffen die zeitliche Ordnung:

477 Für die Darstellungsqualität spielen inhaltliche Narreme eine große Rolle, bei der Erlebnisqualität stehen Handlung und zeitliche Ordnung und damit syntaktische Narreme im Vordergrund.

478 »Frames sind kognitive abstrakte Schemata (d. h. Strukturen, die ein komplexes Weltwissen repräsentieren) ...« (Lahn/Meister 2016 : 303, Herv. i. O.). Sie lenken Wahrnehmung und Verstehen, indem sie uns als uns bekannte Situationskontexte begegnen und *scripts* (typische Handlungssequenzen) aufrufen. Reiche schlägt vor »ein Werk genau dann als erzählerisch zu bezeichnen, wenn es im Rezipienten das kognitive Schema des Narrativen auszulösen vermag« (Reiche 2016 : 43). Dies wäre bereits erfüllt, wenn *ein* Stimulus vorliege – Reiches Minimalkriterium für Narrativität wäre damit *ein* Narrem (vgl. ebd.). Ob dies ein ausreichendes Kriterium zu sein vermag, wage ich zu bezweifeln, zumal diese Basiseinheiten sich meines Erachtens oft erst im Zusammenspiel mehrerer Narreme überhaupt als solche definieren lassen.

Recht eigentlich spürbar wird Chronologie aber erst durch die Kombination von (zeitlich bedingt) Neuem mit wiederholtem Alten, so daß eine begrenzte *Wiederholung* von Ähnlichem oder Identischem (v. a. rekurrente Auftritte bzw. Nennungen derselben Figuren als zentralen Subjekten des Narrativen) ein weiteres syntaktisches Narrem darstellt. (ebd. : 47 f., Herv. i. O.)⁴⁷⁹

Weiter beziehen sie sich auf die Kausalität einer Erzählung (Wodurch ist diese motiviert?) sowie Fragen der Teleologie (des Zwecks, des Ziels) (vgl. ebd. : 44 f.). Syntaktische Narreme haben inhaltliche als Voraussetzung, während inhaltliche Narreme einer Syntax bedürfen, die es möglich macht, sie zeitlich und kausal zu ordnen (vgl. Reiche 2016: 29).

Ein weiteres Kriterium für Erzählung ist, dass »intellektuelle wie emotionale *Spannung*« (Wolf 2002 : 48, Herv. i. O.) aufgebaut wird, z. B. durch Verzögerungen, die uns auf Motivationen, Ursache und Zweck in einer Geschichte neugierig machen. Dies ist erschwert, wenn alle Inhalte der Erzählung rein visuell vermittelt werden. Gerade wenn aber die Bilderzählung auf einen fruchtbaren Augenblick reduziert ist, der Vorher und Nachher als Möglichkeiten ohne Gewissheit umfasst, kann eine Spannung entstehen (vgl. Müller 2017 : 54 f.). Zentral ist weiter, dass das Werk eine thematische Einheit stiftet, dass es als kohärent empfunden und so seine Bedeutungsbildung und Erzählwürdigkeit⁴⁸⁰ gefördert wird, die »Beziehung zwischen Werk und *werkexternem* Kontext« (Wolf 2002 : 50, Herv. i. O.). »Näherhin wird diese formale Einheit durch die Existenz einer chronologischen Achse in der erzählten Welt, durch begrenzte Wiederholung des selegierten Materials, durch Teleologie und Kausalität sichergestellt.« (ebd. : 47)

Anhand dieser Kriterien lässt sich untersuchen, ob und in welchem Ausmaß Auswahl und Anordnung der Diskursfragmente die Struktur einer Erzählung aufweisen, unabhängig vom verwendeten Medium. Ich werde in Kapitel 6.2.1 die *joiner photographs* auf die angeführten Narreme untersuchen.

6.1.3 Narrativierung von Einzelbildern

Wir bauen [ein Bild, jw] über eine Zeitspanne auf und halten die einzelnen Teile in Bereitschaft, bis sie sich zu einem vorstellbaren Objekt oder Vorfall

479 Chronologie kann bereits auf einer vor-syntaktischen Ebene (z. B. durch Zeitsymbole) angezeigt werden (vgl. Reiche 2016 : 34). Wenn das Auge den Malprozess nachvollzieht, wäre nach Reiche das Narrem »Chronologie« schon erfüllt, »die Narrativität liegt dabei allerdings nicht im Werk, sondern im Betrachtungsprozess« (Reiche 2016 : 48).

480 Erzählwürdigkeit oder *tellability*, vgl. Labov, William/Waletzky, Joshua, »Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience«, in: Helm, J. (Hg.), *Essays on Verbal and Visual Arts*, Seattle 1967 : 12–44 und Labov, William, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia 1972.

zusammenschließen, und diese vorgestellte Ganzheit ist es, die wir wahrnehmen und mit dem Bild vor uns vergleichen. [...] Anders ausgedrückt, sind der Eindruck der Bewegung wie die Illusion der Räumlichkeit das Resultat eines komplexen Prozesses, den wir am besten mit dem geläufigen Ausdruck des Bilderlesens beschreiben. (Gombrich 1984 : 50)

Im kunstwissenschaftlichen Kontext der letzten Jahren sind einige Arbeiten publiziert worden, die sich im Rahmen literaturwissenschaftlicher und interdisziplinärer Zugänge mit Narration in Bildern beschäftigen und deren Untersuchungsgegenstände bis in die zeitgenössische Kunst reichen.⁴⁸¹ Es gibt für die Kunstgeschichte derzeit keine übergreifende Erzähltheorie mit allgemein anerkannten Kriterien, »der Kunstwissenschaft [steht] bis heute kein umfassendes kunstwissenschaftliches Instrumentarium zur Verfügung, das es gestattet, die Narrativität von Bildern oder Bildreihen wissenschaftlich zu untersuchen« (Müller 2017 : 16). In Einzelstudien aber sind die bestehenden Ansätze vor allem der Literaturwissenschaft für die Analyse »erzählender« Bildzyklen und Bilder fruchtbar gemacht worden. Untersuchungen wie diejenigen von Jutta Karpf und Thomas Jäger⁴⁸² reflektieren den Zusammenhang von Inhalt und Struktur mehrszeniger Darstellungen. Sie bestätigen, dass Bildfolgen unterschiedlichen Zuschnitts nicht rein additiv zu lesen sind, sondern narrativen Schemata unterliegen. Wie Form und Inhaltsstrukturen zusammenwirken und welches Verhältnis paradigmatische und syntagmatische Ebene eingehen, ist entscheidend für die Interpretation einer (auch ideellen) Bildfolge.⁴⁸³ Strukturierung erfolgt dabei nicht nur anhand des zu

481 Die Kritik ist durchaus ernstzunehmen, dass in der Kunstgeschichte der Begriff »narrativ« lange Zeit entweder nicht oder vornehmlich intuitiv gebraucht worden ist (vgl. Steiner 1988 : 2 und : 9, Wolf 2002 : 24 f., Scheuermann 2005 : 238, Blunck 2010 : 29 f., Reiche 2016 : 15 und : 18). Erst seit etwa 1980 hat sich eine auf transmedialen Methoden basierende erzähltheoretische Auseinandersetzung in der Kunstwissenschaft entwickelt.

482 Jutta Karpf greift in ihrer Dissertation *Strukturanalyse in der mittelalterlichen Bilderzählung* (1994) strukturalistische Untersuchungsmethoden auf, um Gliederungssysteme aufzudecken, die allen Erzählformen gemein sind. Sie versteht visuelle Merkmale als bedeutungskonstituierende Elemente einer Erzählung und weist nach, dass äußere Formen mit Inhaltsstrukturen zusammenwirken (vgl. Karpf 1994 : 51). Die zu erkennenden Handlungsstrukturen wiederum lassen sich medienunspezifisch beschreiben. – Vier Jahre später verknüpft Thomas Jäger in seiner Promotion *Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts* strukturalistische Ansätze, mit denen er die Gliederung von Bildzyklen und damit zusammenhängende Handlungsverläufe analysiert, mit einem rezeptionsästhetischen Ansatz. Er fragt nach »Varianten zeitlicher und struktureller Gliederung« und »bildspezifischen Erzählstrategien« (Jäger 1998 : 33). Dabei unterscheidet er zwischen einer Erzählung der Struktur und einer Erzählung der Sukzession, die in einer bildübergreifenden Organisation aufeinander abgestimmt zusammenspielen. Die »Erzählung der Struktur« betont die paradigmatische Ebene und hat entsprechend ihren Schwerpunkt auf der formalen und inhaltlichen Strukturierung. Die »Erzählung der Sukzession« hingegen betont die syntagmatische Ebene mit dem Schwerpunkt auf den Verknüpfungen, die Dynamik und Handlungsablauf der Erzählung bestimmen. – Auf die Frage nach Zusammenspiel von Paradigma und Syntagma komme ich in Kapitel 6.4.1 : 285 ff. zurück.

483 Der Begriff der »ideellen Bildfolge« stammt von Grünewald und adressiert eine bestimmte Form von Einzelbildern: »Diese Art von narrativen Bildern, die ein offenes Geschehen in prägnanter Pose zeigen, sind nach meinem Dafürhalten auch als Bildgeschichte zu verstehen, gewissermaßen als

Sehenden, sondern ebenso aufgrund dessen, was als Subtext um die Bilder und zwischen den Bildern zu finden ist:

Lesen heißt, eine Bedeutung zu konstituieren, die man eben gerade nicht sieht. Es ist das richtige Sehen, das Sehen dessen, was auf den Bildern nicht sichtbar ist [...] [Bilder] wirken genau durch das, was sie zu *sehen aufgeben*, was sie also erzählen, aber nicht zu sehen geben. (Horn, in: Honold/Simon 2010 : 156, Herv. i. O.)

Während in Bildzyklen und -folgen Abläufe durch aufeinanderfolgende Momente einer Handlung wiedergegeben werden, ist es schwerer vorstellbar, dass Einzelbilder ein temporales Programm vermitteln und Kausalitäten hervortreten lassen. Neuere Untersuchungen beleuchten, wie beides erreicht werden kann. Wendy Steiner legt 1988 mit *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature* eine erste ausführliche Untersuchung zu Narrativität in Einzelbildern vor. 2005 erarbeitet Barbara Scheuermann in ihrer Dissertation *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin* ausgehend von Forschungsansätzen aus Kunstgeschichte, Erzähltheorie der Literaturwissenschaft und intermedialer Narratologie Terminologien und Methoden, um narrative Kunstwerke untersuchen zu können. Sie schlägt in einer leichten Abwandlung von Werner Wolfs Definition⁴⁸⁴ folgende Bestimmung von ›Erzählen‹ vor und wendet diese auf Bilderzählungen an:

Erzählen ist die Darstellung wenigstens von Rudimenten einer vorstell- und miterleb- baren Welt, in der ein Geschehen oder ein Zustand auf anthropomorphe Gestalten (Handlungsträger) zentriert und in einen potentiell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang eingebunden ist. (Scheuermann 2005 : 240 f., Herv. i. O.)

Ihr zufolge können Einzelbilder, anders als zeitbasierte Medien wie Theater und Film, Handlung nicht wiedergeben oder wiederaufführen. Sie können eine Geschichte nicht repräsentieren, sondern nur ihren Eindruck in den Betrachtern hervorrufen (vgl. auch Blümner 1882 : 76). Sie folgert, dass monoszenische Einzelbilder nur einen geringen Grad an Narrativität haben können und Hilfsmittel in der Darstellung benötigen, um kausale und temporale Zusammenhänge zu verdeutlichen.

›ideelle Bildfolge‹: Die vor und nach der präsentierten Szene von den Betrachtern/Betrachterinnen in der Vorstellung zu ergänzenden Bilder vervollständigen das Bild zur Bildfolge.« (Grünewald, in: Hochreiter/Klingensböck 2014 : 32)

484 ›Erzählen wäre damit die Darstellung wenigstens von Rudimenten einer vorstell- und miterleb- baren Welt, in der mindestens zwei verschiedene Handlungen oder Zustände auf dieselben anthropomorphen Gestalten zentriert sind und durch mehr als bloße Chronologie miteinander in einem potentiell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang stehen« (Wolf 2002 : 51). – Wolf erweitert seinerseits die Bestimmung von Gerald Prince (Prince, *Narratology: The Form of Functioning of Narrative*, Berlin 1982 : 4).

Scheuermann unterscheidet in ihrer Untersuchung »zwischen *Bildserien* (wozu hier auch Filme gezählt werden), *Einzelbildern* und *Collagen*« (Scheuermann 2005 : 240, Herv. i. O.)⁴⁸⁵ und erweitert so die kategoriale Unterscheidung um eine Bildform, die zwischen Serie und Einzelbild einzuordnen ist. Sie definiert Collage sehr offen als »Mischtypus« (ebd. : 114) und spricht damit auch Formen wie die *joiner photographs* an. Im Fazit ihrer Untersuchung konstatiert sie, dass kausale Verbindungen

für das Verständnis des narrativen Gesamtzusammenhangs entscheidend [sind]. Trotzdem oder wohl eher: genau deshalb gehen die Künstler der Moderne bis zur Gegenwart besonders frei und eigenwillig mit *Kausalität* um. Leerstellen und Unschärfen anstelle von kausal bedingten Hinweisen laden den Betrachter zur aktiven Mitarbeit ein – Rätsel verlangen nach einer Lösung, schwer zu entschlüsselnde Geschichten fordern zur Narrativierung auf, mehr als leicht verständliche Storys. (ebd. : 244, Herv. i. O.)

Damit spricht sie einen Aspekt an, auf den ich in Kapitel 6.4 in Hinblick auf die *joiner photographs* eingehe, wenn es darum geht, wie Erzählung gestört, unterbrochen und neu geordnet werden kann, indem mit ihren Strukturen gespielt wird.⁴⁸⁶

DOPPELTE ZEITLICHKEIT UND KAUSALITÄT

Um als Erzählmedium geeignet zu sein, muss sich in einem Bild eine doppelte Zeitstruktur finden, die sowohl die Abfolge der Ereignisse als auch die Reihenfolge ihrer Erzählung aufzeigen kann.⁴⁸⁷ Etliche Theoretiker sprechen Bildern die Möglichkeit einer solchen doppelten Zeitstruktur ab, sie argumentieren, dass unabhängig davon, wie lange wir ein Bild anschauen, der ästhetische Effekt immer so sei, als hätten wir es auf einen Blick erfasst. Auch scheint es nicht möglich zu sein, die abgebildeten Zustände in eine zwingende Ordnung zu bringen (vgl. Steiner 1988 : 14f.).⁴⁸⁸ Ob ein Bild auf einen Blick erfasst werden kann, wird

485 Wobei Scheuermann zwischen mononarrativen und polynarrativen (mehrere Erzählstränge enthaltenden) Collagen differenziert (ebd. : 235f., Fn. 576).

486 »Künstler arbeiten ganz bewusst mit Narremem; sie erreichen damit beim Betrachter die Erwartung an eine Narration, die sie jedoch durch das Weglassen wesentlicher Narreme unterlaufen.« (ebd. : 246)

487 »... narratives are governed by a dual time-scheme owing to the ontological gap between the succession of signs and the temporality of the events (in whatever expanded definition).« (Shlomit Rimmon-Kenan, »Concepts of Narrative«, in: Hyvärinen/Korhonen/Mykkänen (Hg.), *The Traveling Concept of Narrative*, Collegium 2006 : 16)
»The argument's first premise is that in order to be suitable for narrative, a medium must not only be able to somehow represent the temporal structure of a story, it must also have its own time structure (cf. Metz 1968, 27).« (Speidel 2013 : 186f.)

488 Vgl. auch Speidel: »However, unlike a moving picture or a verbal narrative, a single still picture does not seem to have a definite temporal structure. In a picture everything is presented simultaneously. While most authors admit that all elements of a picture are not perceived at the same moment in time, some argue that the aesthetic effect is as if we were taking in the whole picture

ebenso kontrovers diskutiert wie die Frage, ob es eine bestimmte Abfolge gibt, in der wir die Elemente auf ihm wahrnehmen. Es ist anzunehmen, dass Bilder wie Textinhalte ihren Rezipienten prinzipiell simultan gegenwärtig sind, ihre Wahrnehmung jedoch sukzessiv erfolgt, denn weder Text noch Bild lassen sich in einem Augenblick aufschlüsseln (vgl. Holländer, in: Hein et al. 2002 : 103f.). – »[A]uch die Malerei wird in der Zeit gelesen.« (Kibédi Varga, in: Harms 1988 : 357) Wie allerdings die zeitliche Abfolge des ›Bilderlesens‹ sich jeweils gestaltet, ist nur bis zu einem gewissen Grad vorhersehbar und hängt von unterschiedlichen Faktoren ab. In der strukturellen Gliederung der Bilder und ihrer Trägermedien liegt das Potenzial, eine Ordnung herzustellen. Darstellungskonventionen wie Blickrichtungen von Figuren, die Aufzeichnung von Ereignissen entlang eines Weges, die Verteilung von Szenen auf die Räume eines Gebäudes und additive Strukturen bei der distinguierenden Darstellung bieten ausreichende Hinweise, um eine doppelte Zeitstruktur zu evozieren (vgl. Steiner 1988 : 15).

Doch nicht nur über die Strukturierung eines Bildes lässt sich Zeitlichkeit herorrufen, ebenso trägt die Art der Darstellung dazu bei. Untersuchungen stützen die Annahme, dass es zwar in der Bildwahrnehmung keine eindeutige Abfolge der Elemente gibt⁴⁸⁹, aber eine relative Reihenfolge, in der wir auf die Bestandteile eines Bildes zugreifen, d. h. es gibt Wahrscheinlichkeiten, die sich steuern lassen (vgl. Speidel 2018a : 62f.). Diese sind ausreichend und systematisch genug, um sie für die Gestaltung einer Erzählung heranziehen zu können: Zum Beispiel können wir davon ausgehen, dass ein kleines monochromes Element im Bildhintergrund später in den Fokus der Betrachtung gerät, als ein größeres, farbkräftigeres Element im Vordergrund. So unterstützen die Darstellung der Elemente, die Inszenierung und Komposition das zeitliches Programm eines Bildes. Über dieses lassen sich gleichermaßen Ursachen und Wirkungen des zu Sehenden aufzeigen. Damit entsprechen Bilderzählungen einer Plotstruktur mit einer Ereigniskette. Speidel spricht von *iconic narrative/iconic narrativity* (vgl. ebd. : 68). Eine Abfolge kausal zusammenhängender Zustandsänderungen muss ablesbar sein, die in eine Struktur eingebettet ist, die zunächst einen Mangel oder ein Hindernis und

›at a glance‹ (Chatman 1981, 118). Others deny this as well, but try to show that a picture's perception is not consistently structured: different viewers see the picture elements at different moments of their viewing process and even the same viewer may follow a variety of different paths through the picture on different occasions.« (Speidel 2013 : 179)

489 Seit den 1960er Jahren gibt es Versuche, um zu ermitteln, ob sich allgemeingültige Muster in der Bildbetrachtung finden lassen und inwiefern unsere Blicke gelenkt werden können (vgl. Kapitel 3.2.2 : 118, Fn. 230). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich gemeinsame Grundmuster bei individueller Differenzierung ausmachen lassen, wenn es darum geht, wo besonders lang oder besonders oft hingeschaut wird, wobei Blickbewegungen nicht einheitlich zu sein scheinen. Speidel weist auf diesen Umstand hin: »As a matter of fact, most studies on eye-movement seem to contradict rather than confirm the wide-spread notion that there is a path in a picture which all spectators follow in the same order. During prolonged viewing, different spectators tend to focus on the same zones (for example, depictions of faces). However, the only element which seems relatively stable across viewings by different spectators are the zones of fixation and the paths different viewers take regularly, but not the direction or order of viewing of the elements which lie on this path (cf. Engelbrecht et al. 2010, 38).« (Speidel 2013 : 188)

dann eine Lösung erkennen lässt (vgl. Speidel 2018b : 4–7). Damit ist wie Steiner (vgl. Steiner 1988 : 13 und : 15) auch Speidel der Meinung, dass ein einzelnes Bild sehr wohl erzählen kann.

However, narratological research concerned with pictorial narrativity generally proceeds from the assumption that although single pictures may evoke or imply stories, they are unsuitable for storytelling in a strict narratological sense. Focusing on the key issue of temporality, this essay will show that a single still picture may indeed tell ›a story proper‹ (Wolf 2003 : 180) and can thus be regarded as a narrative, even according to a narrow definition. (Speidel 2013 : 173)⁴⁹⁰

Wie etwas dargestellt ist, stützt – ebenso wie Symbole, die als Hinweise auf zeitliche Zusammenhänge lesbar sind – die durch Bilder vermittelte Zeitlichkeit. In seinem Beitrag zur *Ästhetik des Comic* führt Hans Holländer aus: »Zeit-Zeichen in der Malerei folgen aus der Tatsache, dass sie ihren Gegenständen nicht unmittelbar kinetisch beikommen kann. Sie bedient sich daher bestimmter Zeichen, deren Sinn dem Betrachter bekannt sein muss.« (Holländer, in: Hein et al. 2002 : 103) Diese Zeichen können symbolisch oder gestisch sein, beispielsweise Körper in einer Haltung, die der menschlichen Wahrnehmung von Bewegung entspricht. Weixler unterscheidet zwischen »*histoire-Zeit*« (Weixler, in: ders. 2015 : 216, Herv. i. O.), Zeit, die sich in den Themen der Erzählungen manifestiert, beispielsweise über Vanitassymbole, und »*discourse-Zeit*« (ebd. : 213 ff., Herv. i. O.), die sich in der Darstellung ausmachen lässt, beispielsweise über die Relation von Elementen und Rhythmisierungen. Synthetisierende Darstellungsleistungen der Künstler ermöglichen im Zusammenspiel mit Wahrnehmungsleistungen der Betrachter, Bewegung zu fassen, einen fruchtbaren Augenblick imaginär mit mehreren Zuständen einer Bewegung oder eines Ereignisses zu verknüpfen (vgl. Kapitel 4.1.1) und ihn so zu einem ›erzählenden‹ Augenblick zu machen. »Ein einziges [Bild-]Element impliziert nun die Relation, die der Zeitsinn und die menschliche Einbildungskraft virtuell durchlaufen« (Boehm, in: Paflik 1987 : 13). Als Darstellung eines ›fruchtbaren Augenblicks‹ setzt es Vorher und Nachher in Beziehung.

Neben einer temporalen Struktur ist es notwendig, dass sich aus einer Erzählung Zusammenhänge, Ursachen und Wirkungen entnehmen lassen. Diese mögen in Bildern nicht immer eindeutig zur Darstellung kommen, ihre Interpretation ist unter anderem abhängig davon, welchen Kenntnisstand die Betrachter einbringen. Dennoch ist kaum abzustreiten, dass wir mehr als bereit sind, Kausalzusam-

490 Speidel nutzt *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* (Pieter Brueghel d. Ä., nach 1560) und *Das Floß der Medusa* (Théodore Géricault, 1818/19) zur Verdeutlichung seiner Ausführungen. Er sieht hier seine Minimaldefinition für Narrativität – eine temporale Struktur sowie erkennbare Kausalverbindungen – erfüllt (vgl. Speidel 2018a : 68).

menhänge auch aus Bildern herauszulesen.⁴⁹¹ Denn in der Regel sind Rezipienten eines Werkes bestrebt, Ganzheit herzustellen, indem sie die einmal erkannte Information sinnstiftend mit neu erkannter verbinden (vgl. Steiner 1998 : 8). Wenn beispielsweise eine Person wiederholt vorkommt und Abläufe und Handlungen dem Bild zu entnehmen sind, sehen wir in der Person den Protagonisten einer Erzählung.⁴⁹² Oft reichen schon minimale Hinweise, damit wir bereit sind, auch wenig geordnete, assoziative Erzählungen zuzulassen.

DAS MONOCHRONE ERZÄHLENDE EINZELBILD

Klaus Speidel bemängelt, dass Einzelbilder oft kategorisch aus dem Bereich der Erzählungen ausgeschlossen würden. Er plädiert dafür, sie als Randphänomene ernst zu nehmen und sorgfältig zu kategorisieren, »*because categorizations influence definitions and definitions ultimately guide interpretations*« (Speidel 2018b : 76). Es lohnt sich, mit ihm dieser Problematik nachzugehen, da er einerseits auf bestehenden Untersuchungen und Theorien zu Erzählung in unterschiedlichen Medien aufbaut und andererseits die (auch intuitive) Bewertung von Bildern durch Nicht-Experten heranzieht. Speidel untersucht Bilderzählung in Einzelbildern, indem er diese von Laien beurteilen lässt und testet, welche Kriterien dabei greifen (vgl. ebd.).⁴⁹³ Die leitende Frage lautet dabei nicht, ob Bilder erzählen können, sondern vielmehr, inwieweit sie *erzähltheoretische Kriterien* erfüllen.⁴⁹⁴ Speidel geht es darum, zu beschreiben, wie wir Erzählung begreifen, nicht darum,

491 »*The fact is that we quite automatically perceive causal relationships in pictures and that it would be quite strange to say that these are added on top of the ›real‹ perception of the picture.*« (Speidel 2018b : 44)

492 Das wiederholte Auftreten eines Subjekts kann, wenn es unverändert bleibt, ebenso wie der Verzicht auf eine realistische Darstellungsweise zur Folge haben, dass ein Bild dekorativ, als ›Design‹, aufgefasst wird. »... *one needs a repeated subject in order to have narrativity, but if the repetitions are identical, one has not story but design.*« (Steiner 1988 : 51) Steiner führt dies anhand der Lithografie **Encounter** (1944) von Maurits Cornelis Escher aus (vgl. Steiner 1988 : 2 und : 20, vgl. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365239> [21.01.2019]). Diese zeigt den Übergang vom Dekorativen, von Mustern zu Erzählung, er wird bestimmt durch unveränderte bzw. veränderte Wiederholung sowie eine sukzessiv realistischere Darstellung durch Volumen, Schatten, Untergrund, Vorder- und Hintergrund usw. »... *this lithograph might even be thought of as an encounter between a narrative sequence and the ›pregnant moment!‹*« (Steiner 1988 : 20) – Wenn bildliche Ereignisse weder realistisch noch geordnet gezeigt werden, neigen wir dazu, sie symbolisch zu deuten und nicht als Erzählung. »*Gombrich concludes, ›In the whole history of Western art we have this constant interaction between narrative intent and pictorial realism.*« (Steiner 1988 : 23, sie verweist auf Gombrich, Ernst H., *Art and Illusion*, Princeton 1960 : 131)

493 »*As the chosen pictures correspond to different criteria of narrative to varying degrees, the experiment also serves as an implicit test of these criteria.*« (ebd. : 76)

494 »*As far as I can see, Wendy Steiner (1988, 2004), Aron Kibédi Varga (1989, 1990), Jean-Marie Schaeffer (2001) and Werner Wolf (2002, 2003, 2011) came closest to formulating and – in some cases – answering the major problems anyone who wants to establish the possibility of pictorial narrative within a narratological framework has to solve. They do not presuppose that pictures can be narratives, but seek to establish whether pictures can comply with canonical lists of criteria for defining narrative.*« (Speidel 2018a : 33)

was Theorien sagen, wie wir sie begreifen sollten (vgl. ebd. : 77). Er überprüft, ob bzw. wann sich von einer bildlichen Erzählung unabhängig von bildexternen Referenzen sprechen lässt. Dabei unterscheidet er zunächst zwischen mono- und polychronen⁴⁹⁵ (zeiteinheitlichen und mehrere Zeiten umfassenden) Bildern und fragt nach deren jeweiligen temporalen Programm (Speidel 2013, 2018a, 2018b).

Can some single pictures be said to autonomously convey stories – and thus be classified as narratives (Wolf 2003: 180) – and if yes, which kind of pictures? Wendy Steiner (1988, 2004), Aron Kibédi Varga (1989, 1990), Jean-Marie Schaeffer (2001), Werner Wolf (2002, 2003, 2011), Michael Ranta (2013), Klaus Speidel (2013a, 2013 b, 2018a), Peter Hühn (2015) and Tobias Schöttler (2016) have addressed this problem within a narratological framework. (Speidel 2018b : 81)

Speidel betrachtet zunächst die Argumente der genannten Autorinnen und Autoren daraufhin, welche Vereinbarkeiten (und Unvereinbarkeiten) zwischen Bildern und Erzählungen sie sehen. »*Monochrony compatibilists*« (Ranta, Speidel, Hühn) meinen, dass auch Bilder, die nur einen zeitlichen Moment zeigen, eigenständig Erzählungen vermitteln können. »*Monochrony incompatibilists*« (Steiner, Wolf, Kibédi Varga, Schöttler) hingegen sagen, dass mehrere zeitliche Momente dargestellt werden müssen, damit Geschichten wiedergegeben werden können, schließen also monoszenische Einzelbilder als Erzählungen aus. Wieder andere Autoren fordern eine Bildsequenz (»*weak compatibilism*«: Chatman, Revaz, Rimmon-Kenan, Schaeffer).⁴⁹⁶ Zuletzt gibt es solche Theoretiker, die Erzählungen ausschließlich in Textform akzeptieren (»*full incompatibilism*«). Diese sind mittlerweile selten zu finden, der bekannteste Vertreter dieser Richtung ist Genette.

In einem weiteren Schritt testet Speidel in einer Studie mit Laien seine theoriegeleiteten Annahmen. Die meisten der Kriterien, die in der Narratologie angewendet werden, greifen Laien intuitiv auf, wenn es darum geht, Erzählungen zu bestimmen. Damit sind die bestehenden Definitionen im Großen und Ganzen akzeptabel (vgl. ebd. : 96). Die als hochgradig narrativ erkannten Bilder korrespondieren mit den traditionellen Kriterien für Narrativität, selbst wenn sie von der klassischen Narratologie aus dieser ausgeschlossen werden. Damit gewinnen in Speidels Auswertung die Positionen, die für »*monochrony compatibilism*« plädieren (also auch er selbst). Er kommt zu dem Schluss, dass Polychronie (Mehrzeitlichkeit) keine Voraussetzung dafür ist, dass ein Einzelbild als Erzählung aufgefasst werden kann und dass monochrome (einzeitliche) Bilder, die nur einen Moment darstellen, durchaus Erzählung vermitteln können. Dabei ist zu beachten, dass

495 Vgl. Aron Kibédi Vargas Unterscheidung zwischen mono- und polyszenischen Bildern (vgl. Kapitel 6.2.3 : 265).

496 Wenn wir auf die Einteilung schauen, fällt ins Auge, dass die *joiner photographs* aufgrund ihrer Form nur schwer in diese Kategorien einzuordnen sind, da sie mehrere zeitliche Momente und auch Bildsequenzen umfassen (vgl. Kapitel 6.2.1).

das theoretische Modell eines chronologischen Zeitstrahls, das der sprachlichen Erzählung zugrunde liegt, sich nicht eins zu eins auf visuelle Erzählungen übertragen lässt. Zeitlichkeiten können im Einzelbild nicht als Zeitachse dargestellt, sondern müssen aus dem Bild herausgelesen werden; Zeit im Bild ist ein Geflecht aus formalen und kausalen Verknüpfungen. Die wahrnehmungsbasierte Interpretation von Erzählkriterien aber erlaubt einen hohen Grad an Narrativität: Bilder vermitteln Ereigniszeitlinien und Kausalzusammenhänge, ohne dass diese explizit werden müssten.

Kriterien dafür, ob ein Bild erzählt, lassen also Interpretationsspielräume zu und müssen im Einzelfall untersucht werden. Dennoch gibt es ausreichend Anhaltspunkte, um annehmen zu dürfen, dass auch ein Einzelbild durch die Art der Darstellung seiner Inhalte, seine Strukturierung und seine Inszenierung einen hohen Grad an Narrativität aufweisen kann. Die Gestaltung eines Bildes kann eine Erzählstimme ebenso ersetzen wie ein ausbuchstabiertes zeitliches Programm. Alles weitere liegt im Interesse der Betrachter und in ihrer Bereitschaft, sich auf das einzulassen, was sie sehen, wissen und deuten.⁴⁹⁷ So werden wir, in Ermangelung einer einfachen, eindeutigen Definition, weiterhin im Einzelfall untersuchen müssen, ob ein Bild erzähltheoretischen Kriterien folgt und wie es dies tut. Dabei sollten wir uns eine gewisse Offenheit bewahren und im Blick behalten, dass sich Bilder nur bis zu einem bestimmten Grad versprachlichen lassen; sie sind darauf angewiesen, visuell wahrgenommen zu werden und zu wirken.

6.2 Narrativität und Perspektivierungen der *Joiner Photographs*

Zur Erzählung fügt sich das in zeitförmigen Zustand versetzte Material erst, wenn Zeit zur Erzählzeit transformiert wird, wenn ein werkeigenes Zeitsystem entsteht, das ›den gesamten Stoff der Erzählung als etwas Neugestaltetes aus der Monotonie der bloßen Sukzession heraustreten‹ lässt [Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955 : 24]. Die Erzählung als gegliedertes und rhythmisiertes Ganzes, als strukturierte Einheit, das ist eine Norm, die seit Aristoteles zur Grundausrüstung der Kunstlehre gehört, die jedoch in der

497 Wenn wir bedenken, dass Erzählung immer abhängig von ihrer Inszenierung sowie von der Bereitschaft der Leser, Zuhörer oder Betrachter ist, sich in das Angebot hineinzudenken, es weiterzudenken und mit ihrem Erfahrungshorizont zu verknüpfen, müssen wir uns eingestehen, dass nahezu alles als Erzählung aufgefasst werden kann. Was nicht heißen soll, dass alles eine Erzählung ist, auch wenn ein »hyperaktives Publikum« es dazu machen kann: »*The beholders discussed by Dieterle go far beyond anything that could be called the activation of stories contained in pictures. As Leitch (1986 : 40) has pointed out, a ›hyperactive audience‹ can turn any utterance into a tellable story.*« (Speidel 2013 : 174) Eine Diskussion kann nur am konkreten Beispiel im konkreten Kontext Erfolg versprechend sein.

Geschichte der erzählenden Künste (und nicht nur dort) immer wieder neu formuliert und erarbeitet werden mußte. (Kemp 1987 : 270)

Die *joiner photographs* enthalten, da sie aus Momentaufnahmen zusammengestellt sind, rudimentäre Erzählungen, die sich im Laufe der Betrachtung offenbaren. Wir können sie dekodieren, indem wir aus der Konstellation ihrer Elemente einen Sinn erschließen, welcher der einzelnen Fotografie nicht zu entnehmen ist, über das Sichtbare hinausweist und sich erst im Zusammenspiel der Fotos enthüllt. Nachdem es Hockney in seinen frühen Kompositfotografien erkennbar vor allem um eine Vermittlung seiner Wahrnehmung von Personen und Situationen gegangen ist, rücken in den späteren *photographic collages* Bewegungen, Abläufe und damit auch potenzielle Handlungen in den Vordergrund. Hockney befreit die aufgenommenen Personen zunehmend aus dem Raum, dessen Teil sie zunächst noch waren: Indem er ihre Bewegungen aufzeichnet, werden sie als lebendige Subjekte erkennbar. Die Darstellungen zielen nun weniger auf die Wiedergabe eines Erfahrungsraumes, vielmehr reflektieren sie soziale Zusammenhänge und Momente der Interaktion. Es lassen sich Sequenzen aus ihnen herauslesen, mit denen eine narrative Logik vor diejenige der Raumwahrnehmung tritt (vgl. Kapitel 2.3 : 85). Die *joiners*, bei denen die einzelnen Fotografien möglichst passgenau aneinander anschließen, erzeugen einen eher statischen und in sich geschlossenen Eindruck. Bei den fragmentierteren Bildern beginnen die Bruchstücke zu arbeiten, durch Reibung entstehen Bewegungen und laden zur Narrativierung ein (vgl. Kapitel 1.3 und 2.2.4). Durch optische Brüche, die zumindest bei den *composite polaroids* durch die Unterbrechungen des Rasters formal ebenmäßig und deutlich wahrnehmbar sind, scheinen die im Bild enthaltenen Bewegungen ruckhaft und teilweise beschleunigt. Gleichzeitig sind sie unveränderlich und in unendlicher Wiederholung gefangen, da die Zeit in den Fotografien aufgehoben und die Betrachtungsdauer sowohl der Einzelbilder als auch des Gesamtbildes unbestimmt bleibt.

Damit wir eine narrative Struktur identifizieren können,⁴⁹⁸ braucht es »eine *Temporalisierung der dargestellten Welt*: Es muss in ihr verschiedene Zeitpunkte/-räume geben« (Titzmann 2010 : 5). Dies ist bei den *joiners* der Fall, da jede Fotografie zu einem anderen Zeitpunkt aufgenommen wurde. Das einzelne Foto aber weist keine Zeitstruktur auf, es zeigt alles auf einmal. Auch das Gesamtbild legt keine Abfolge dessen, was es zeigt, fest. Der Forderung, dass die »Aussagen über die unterschiedenen Zeitpunkte/-räume sich auf dieselbe Größe beziehen müssen« (ebd.), kommen die *joiners* dennoch nach, da die Fotografien jeweils innerhalb einer Situation und eines Raumes aufgenommen wurden. Raum- und Zeitfragmente sind nicht willkürlich gewählt, sondern Teile eines Geschehens.

498 »Was muss gegeben sein, damit wir sagen können, eine Äußerung habe – total oder partiell – eine narrative Struktur? In anderen Worten: Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit eine Äußerung eine ›Geschichte‹ ›erzählt‹ bzw. von einer Äußerung eine ›Geschichte‹ abstrahiert werden kann?« (Titzmann 2010 : 5)

Die Handlung wird im Einzelbild arretiert und fragmentiert und so aus dem Erzählfluss herausgerissen, in der Zusammenschau der Fotos aber wieder zusammengeführt. Die Erzählung des Bildes ist bruchstückhaft, wir rezipieren sie als räumliche Situation und zeitlichen Ablauf, ohne die Leerstellen zwischen den Aufnahmen verleugnen zu können. Es braucht den Willen und die Vorstellungskraft der Rezipienten, um das Bild zu vervollständigen und in eine Erzählung zu verwandeln (vgl. Steiner 1988 : 102 f.).

PERSPEKTIVIERUNGEN

Die Aufnahmen sind Stücke einer Szene, einer Situation, und als solche immer mit einem Defizit verbunden: Betrachten wir die fragmentierte Szene als statisch, fehlt der Raum zwischen den Einzelbildern. Begreifen wir sie als Wiedergabe eines Ereignisses oder Ablaufs, fehlt die Zeit zwischen den Fotos. Beide Lesarten lassen sich nicht voneinander trennen, und so werden die *joiner photographs* durch einen doppelten Mangel definiert, der unseren Blick immer wieder suchend durch die Fotografien streifen lässt. Die Wiederholung des Blicks wird gespiegelt in der Wiederholung des gleichmäßigen Formats der Fotografien. Indem wir Foto um Foto betrachten, verhindert das Immer-wieder-neu-Schauen, dass wir Zukünftiges projizieren oder uns in Erinnerungen verlieren. Zukunft und Vergangenheit sind aufgehoben, die Gegenwart des Bildes wird zu unserer Gegenwart.

Wir schlüpfen in die Rolle desjenigen, der in der Situation ist, der die Situation sieht. Währenddessen machen uns die zeitlichen und räumlichen Verschiebungen der Fotografien zueinander immer wieder bewusst, dass wir keinen Blick auf eine aktuelle Szenerie werfen, sondern Fragmente eines fremden Sehens sehen. Perspektivierung umschreibt ein umfassendes Konzept, bei dem es darum geht, wie Erzählung präsentiert wird, darum, ob ihre Vermittlung Färbungen und Wertungen enthält.⁴⁹⁹ Eine Erzählinstanz oder Inszenierung fungiert als Vermittlerin, die Inhalte im Diskurs (*discourse*) anordnet, sie in ein Verhältnis setzt oder auch Verweise offen lässt. »Die Auswahl der Geschehensmomente und ihrer Eigenschaften ist immer von einem Komplex von objektiven und subjektiven Bedingungen geleitet, den man traditionell *Perspektive* nennt.« (Schmid, in: Weixler 2015 : 343, Herv. i. O.) Dabei geht es nicht nur um Fokalisierung und die Fragen »Wer sieht?« und »Wer spricht?«⁵⁰⁰, sondern um eine perspektivische Konstruktion, in der sich,

499 »Perspektivierung ist ein basales Verfahren, das nicht erst auf eine schon bestehende Geschichte angewendet wird, wie zahlreiche Modelle postulieren, sondern sich bereits in der Konstitution der Geschichte durch die Auswahl von Geschehensmomenten bildet. Ohne Perspektive gibt es keine Geschichte.« (Schmid 2005 : 277) Die Definition von Perspektivierung scheint nicht eindeutig, ebenso wie hier ungeklärt bleiben muss, ob sie einer Erzählung vorgängig ist oder erst anhand der Geschichte und der Umstände ihrer Wiedergabe erfahren werden kann.

500 Genette hat das Konzept der Fokalisierung in die Erzähltheorie eingeführt, um das Verhältnis zwischen dem Wissen der Figur in einer Erzählung (»Wer sieht?«) und dem des Erzählers (»Wer spricht?«) zu bestimmen (vgl. Jahn 2007 : o. A., vgl. Lahn/Meister 2016 : 19 und : 118).

auch als optische Perspektivierung, Aspekte der Wahrnehmung und Erkenntnis, ideologische Orientierung und Urteilsbildung treffen.⁵⁰¹ Bei einer rein visuellen Erzählung fallen Erzähler (Bildautor) und Fokalisierungsinstanz in eins; es gibt keine Differenz zwischen demjenigen, der die Geschichte wiedergibt und der Perspektive, aus der sie erzählt wird. Die Informationsregulierung geschieht nicht durch eine intradiegetische Vermittlung, sondern durch den Urheber des Bildes. Fokalisierung im Sinne der Subjektivierung einer Erzählung, könnte man sagen, findet erst in der Zuschreibung und Interpretation durch die Rezipienten statt.⁵⁰² Im Folgenden greife ich daher in Hinblick auf die *joiner photographs* auf den umfassenderen Begriff der Perspektivierung zurück und meine damit die Art, wie Aufnahme, Weitergabe und Vermittlung dieser Bilder erfolgt.

Gerade visuelle Erzählungen lassen sich mit Gewinn daraufhin untersuchen, inwiefern sich Perspektivierungen der Perspektive der Rezipienten annähern. Nachvollziehbarerweise spielt hier die optische Perspektive eine hervorgehobene Rolle (vgl. Lahn/Meister 2016 : 277). Wir haben es bei Bildautoren mit externen ›Erzählern‹ zu tun, die das Bildmaterial produzieren und/oder anordnen und so eine Mitteilung strukturieren.⁵⁰³ Zugleich ist die Fokalisierung in der Geschichte verortet und präsentiert das zu Sehende als Gegenwärtiges.⁵⁰⁴ In fotografischen Erzäh-

501 Im Gegensatz dazu trennen Horstkotte/Pedri Fokalisierung und Perspektive: »... focalization, a narratological concept whose main relevance lies in its potential to distinguish between the processing activities of an agent and the voice of the narrator articulating that filtering, and visual perspective, a technical concept without an explicitly narrative function.« (Horstkotte/Pedri 2011 : 331 f.) – Eine Unterscheidung zwischen Fokalisierung und visueller Perspektive, wie sie Horstkotte/Pedri treffen, lässt sich m. E. nicht aufrechterhalten. Perspektive ist immer ein Konzept und eine Konstruktion, aber eben auch eine »symbolische« (Panofsky) und »rhetorische« (Büttner) Form. Sie trägt maßgeblich dazu bei, wie wir auf etwas blicken und es interpretieren.

502 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hielten Subjektivität und individuelle Wahrnehmung Einzug in Erzählungen (*stream of consciousness*), vor allem in Form einer Konzentration auf das Bewusstsein einer ›Reflektor-Figur‹. Das hat zur Folge, dass einige Theoretiker *narrator (voice)* und *reflector (mood)* gleichsetzen. Heute ist es Konsens, dass diese getrennt gehalten werden sollten.

503 Maler und Erzähler nehmen auktoriale Positionen ein, deren Funktionen im Film verteilt wird (vgl. Meder, in: Liptay/Wolf 2005 : 177). Der filmische Erzähler ist »in mindestens zwei Positionen aufgespalten: in die der erzählenden Figur, ob sie nun im Bild erscheint oder nicht, und in die der Kamera« (Koebner, in: Liptay/Wolf 2005 : 9). – Die Position der Kamera im Film stimmt in der Regel nicht mit der Position des Erzählers überein. Hier zeigt sich deutlich die Differenz zwischen ›natürlichem‹ und ›filmischen‹ Sehen. Sie tritt besonders dann hervor, wenn wir Filme betrachten, die den Blick ihres Protagonisten zu imitieren versuchen. Eins der bekannteren Beispiele ist *The Lady of the Lake* (Montgomery, USA 1947). Montgomery verwendet eine subjektive Kamera und verzichtet weitgehend auf filmische Mittel, um die Zuschauer in die Rolle seines Protagonisten zu versetzen. Doch der wiederergegebene Blick widerspricht unseren Sehgewohnheiten und wird in der 1:1-Anordnung von Blickwinkel und Bewegungen unglauwbüdig. Die ›Andersartigkeit‹ der Kamerabilder wird deutlich, der Film bleibt ohne extradiegetische Vermittlung spannungsarm und verkommt zu einer Parodie des *film noir* (vgl. Griem/Voigts-Virchow, in: Nünning 2002 : 173).

504 »Die eigenwillige Kombination aus heterodiegetischem sowie extern fokalisiertem Erzähler und interner visueller Fokalisierung ist der Entwurf eines doppelten Blicks auf das Leben, der jedes Ereignis als aktuell wahrnimmt und es zugleich de-aktualisiert und als Bestandteil eines umfassenden Systems auffasst.« (Schüwer 2008 : 423) – Auch wenn es bei diesem »doppelten Blick«, wie Schüwer in der zu dem Zitat gehörigen Fußnote suggeriert, um eine »Darstellung von umfas-

lungen ist die Position des Erzählers in die Kamera übergegangen, statt einer intradiegetischen Fokalisierung haben wir es mit einem *point of view* im filmischen Sinne zu tun, der Wiedergabe eines personalisierten Blicks.

Auch bei den *joiner photographs* sehen wir mit der Kamera respektive dem Fotografen, es ist keine Erzählinstanz zwischen Blick und Erzählung geschaltet. Wir können uns die Positionen von Bildurheber und Erzähler auf Fotografen und Monteur der Bilder verteilt vorstellen – beide fallen in diesem Fall in der Person David Hockneys zusammen. Während der Fotograf die Fokalisierung vorgibt, gestaltet der Künstler in der Montage der Bilder die Narration. Dieses Verfahren lässt sich analog zur Analyse einer Erzählung auf den Ebenen der Makro- und Mikrostruktur auffassen: Einzelbilder und Gesamtbild können unterschiedliche Perspektivierungen aufweisen, jede Ebene kann in Bezug auf ihre Narrativität untersucht werden. Das Ganze kann als Erzählung anerkannt werden, auch wenn die Einheiten auf Ebene der Mikrostruktur dies nicht zwingend hergeben: Auch, wenn die einzelne Fotografie nichts oder wenig erzählt, kann das Gesamtbild als Erzählung aufgefasst werden.

Anhand unterschiedlicher Ausformungen der *joiners* können wir Fragen der Perspektivierung genauer in den Blick nehmen. So deuten diejenigen Bilder, die Körperteile Hockneys einschließen (Hände, Füße) auf eine interne Fokalisierung,⁵⁰⁵ sie liefern eine ›Mitsicht‹ mit dem Protagonisten. Nach Genette, Chatman, Nünning u. a. gibt es fixierte, variable und multiple interne Fokalisierungen (vgl. Lahn/Meister 2016 : 119). Die Fotografien der *joiner photographs* sind insofern als fixierte Fokalisierungen anzusehen, als dass sie auf den Fotografen als ›Erzählinstanz‹ zurückzuführen sind; dieser wechselt nicht. Dabei erscheinen sie uns aufgrund dessen, dass dieser unterschiedliche Positionen und damit unterschiedliche Blickwinkel auf die abgebildeten Gegenstände einnimmt, multipel. Auch ›freie Fokalisation‹ lässt sich auf die *joiners* beziehen. Jahn meint damit eine Nullfokalisierung, bei der ein allwissender Erzähler am Werk ist. Er setzt diese mit dem panoramatischen Blick gleich (vgl. Jahn 1996 : 250), wie er sich in den Landschaftsensemblen Hockneys findet (vgl. u. a. Kapitel 2.2.2). Jedoch bleibt das Bild der Kamera immer beschränkt und führt einen internen Fokus mit. Jeder einzelne *joiner* lässt sich nicht, ebenso wenig wie die *joiners* als Gruppe, einem Fokalisierungstyp zuordnen, der Schwerpunkt wechselt je nach Bild und bleibt schlussendlich uneindeutig.

senden Strukturen, in die das einzelne Ereignis eingebettet ist« (ebd.) gehen mag, korrespondiert jener, anders als Schüwers Fußnote vermuten lässt, meines Erachtens nicht mit Deleuzes Konzept des Zeit-Bildes, bei dem es vielmehr um Entkopplung von Strukturen geht, um Brüche, darum, dass ein doppelter Blick Elemente in einem System in ihren Differenzen erkennbar werden lässt.

505 Ich danke Thomas Becker für diesen Hinweis.

Manfred Jahn schlägt vor, mit der Fenster-Metapher von Henry James⁵⁰⁶ zu arbeiten (vgl. Jahn 1996 : 252). Er macht James' Fenster zu »*windows of focalization*« (Jahn 1996 : 254), Fokalisationsfenstern, die den Einzelfotografien der *joiners* entsprechen könnten. Wir werfen sozusagen einen Blick durch die Fenster des Erzählers in seine Welt. Dadurch, wie diese Einblicke in die imaginäre Welt ausgewählt und dargeboten werden, wird die rezipientenseitige Wahrnehmung und Imagination gesteuert (vgl. Jahn 1999 : 95 ff.). Jahn arbeitet heraus, warum es sinnvoll ist, unterschiedliche »Fokalisierungsgrade« (»*scale of focalization*«, Jahn 1999 : 97) zu differenzieren, um die Stärke der jeweiligen Perspektivierung aufzuzeigen.⁵⁰⁷

Seine Unterscheidungen lassen sich an die *joiner photographs* anlegen und helfen, diese differenziert zu betrachten. Jahns Vorschlag entsprechend wären sie zwischen einer »atmosphärischen« (»*ambient*«) und einer »strengen« (»*strict*«) Fokalisierung anzusiedeln. Bei der atmosphärischen Fokalisierung wird etwas von mehreren Punkten aus wahrgenommen und so auch von mehr als einem Standpunkt aus dargestellt. Zeitlichkeit wie Positionierung der Fokalisierungsinstanz sind gelockert, eine mobile und zusammenfassende Sicht wird möglich (vgl. ebd. : 98). Dies ist in der Regel bei den *polaroid composites* der Fall, bei denen sich der Fotograf während der Aufnahmen aufgrund der Beschaffenheit der Kamera im Raum bewegen muss, und auch bei einigen *photographic collages*. Ein eindrückliches Beispiel ist **Walking in the Zen Garden**, das einerseits über die Füße des Fotografen deutlich auf die multiplen Standpunkte des »Erzählers« hinweist, andererseits diese Multifokalität durch die anscheinend raum- und zeiteinheitliche Wiedergabe des Steingartens unterläuft. Bei der strengen Fokalisierung gibt es nur eine einzige Wahrnehmungsquelle, deren räumliche Koordinaten fix sind.⁵⁰⁸ Diese Perspektivierung findet dort statt, wo Hockney sich über Fußspitzen oder Hände an einem Ort in den Aufnahmen verortet, in den Landschaftsbildern wie den **Grand Canyon**-Aufnahmen, aber auch in *joiners* wie **Fredda** und **Sitting in the Zen Garden**.

506 James, Henry, »The house of fiction«, in: *The Portrait of a Lady*, New York 1908 (London 1881 : ix), <https://marcel-proust.com/texto/en/222> [20.04.2022].

507 »... *strict focalization*, [...] *its focus-1 has been indicated by a +c representing a point of origin. In strict focalization, F2 is perceived from (or by) F1 under conditions of precise and restricted spatio-temporal coordinates. In ambient focalization, the field of subjectivity is shown as an ellipse: like a geometrical ellipse, which has two foci, ambient focalization is based on two (or more) F1's, depicting a thing summarily, from more than one side, possibly from all sides, considerably relaxing the condition of specific time-place anchoring, and allowing a mobile, summary, or communal point of view.*« (Jahn 1999 : 98, Herv. i. O.)

508 Auch die zeitlichen Koordinaten sind insofern fix, als dass die Arbeit an den *joiner photographs* nicht unterbrochen und wieder aufgenommen wird. Daher handelt es sich bei der Zeit, in der alle Aufnahmen gemacht werden, um eine zusammenhängende Zeitspanne, auch wenn deren Dauer nicht genau festgelegt werden kann.

6.2.1 Narreme in den *Joiners*

The way we process visual information is a lot like experiencing a scene in a movie or graphic novel. Essentially, we're editing the painting in our mind to construct a narrative. What if we looked at art as a dynamic sequence of images rather than as static images? How would that change our interpretation of a piece? (Neault 2013: o. S.)

Die in den Bildern enthaltenen narrativen Impulse vervielfachen sich mit der Anzahl der Fotografien der *joiner photographs*. Während anzunehmen ist, dass wir Konventionen des Fotografischen zunehmend und oft, ohne darüber nachzudenken, auf nicht-fotografische Bilder anwenden (vgl. Kapitel 5.2.2 : 194),⁵⁰⁹ drehen die *joiners* dieses Spiel um. Anstatt die Darstellungsmöglichkeiten des Bildes darauf zu beschränken, nur einen Moment in der Zeit zu zeigen, präsentieren sie viele Augenblicke in einem Bild. Das kann es schwieriger machen, die Bilder zu entziffern und sie zu interpretieren. Oft erfordert ihre Entschlüsselung einen längeren Prozess sowie die Übersetzung in ein anderes Zeichensystem, beispielsweise Sprache, das es erlaubt, unterschiedliche zeitliche Momente wiederzugeben, um so ihren Inhalt ausdrücken zu können.

Wolfs Kriterien (vgl. Kapitel 6.1.2 : 240 ff.) bieten einen Ansatz, die Narrativität der *joiner photographs* zu bestimmen. Aufgrund des Einsatzes bestimmter Stimuli haben einige Fotokopplungen ein größeres Narrativierungspotenzial als andere. Beginnen wir mit den allgemeinen Kennzeichen des Narrativen (qualitative Narreme), Sinndimension, Darstellungs- und Erlebnisqualität. Da es sich bei den *joiners* immer um die Repräsentation einer die verschiedenen Einzelfotografien umfassenden Situation handelt, können wir von einer sinnvollen und zumindest in groben Zügen kohärenten Bildwelt sprechen. Auch eine Darstellungsqualität, d. h. eine inhaltliche Qualität ist anzunehmen, sie ist schon durch das Aufzeichnungsmedium vorhanden. In jeder Fotografie wird »menschliches Erleben konserviert« (Müller 2017 : 116) – und dadurch, wie die Fotografien zusammengestellt werden,

509 »If we accept that pictures always necessarily represent one moment only, this implies that a picture that depicts the same person at several moments is not merely incorrect or strange, but rather does not exist. While few modern scholars would have explicitly endorsed this kind of idea, many of them have done so implicitly. When an author explicitly accepts that one can interpret (cf. Goodman 1981, 333) a picture that really depicts identical twins in different spatial locations as if it showed the same person at different moments, that it can represent (cf. Schaeffer 2001, 19) or evoke temporal developments but not show them, it means that he applies the photographic convention to pictures which operate with another convention. All these terms downgrade the representational range of pictures and presuppose that the semantics of pictures we are most familiar with must necessarily govern every picture. It then becomes seemingly impossible for a beholder to immediately understand the work of creators who adhere to different conventions. To understand such a picture, we need to go through a process of interpretations, deductions, and transpositions until we have attained a transcript in a sign system which conceptually allows for the representation of several moments: a verbal description, for instance.« (Speidel 2013 : 185)

immer neu erlebbar gemacht. Die Montage gibt uns zudem die Möglichkeit, den Bildinhalt der *joiners* als zeitlichen Verlauf zu interpretieren. Die *joiner photographs* sind zudem Kunstwerke, die in Ausstellungen und Publikationen gezeigt werden. Ihre Rezipienten sollen emotional wie intellektuell involviert werden und ihren Vorstellungshorizont erweitern, und so muss ihnen Erlebnisqualität zugeschrieben werden. Eine wichtige Rolle spielt auch hier die Form der Bilder, die eine spezifische Art des Nachvollzugs möglich und notwendig macht. Sie erfordert, dass sich die Rezipienten in besonderer Weise auf das Werk einlassen und schafft so eine besondere Erfahrung beziehungsweise Erlebnisqualität. Das gilt für alle *joiners*, wenngleich in unterschiedlichem Ausmaß.

Auf der Ebene der Geschichte angesiedelte inhaltliche Narreme, die Fragen, wo und wann etwas passiert, was geschieht und wer beteiligt ist, lassen sich den *joiner photographs* recht einfach entnehmen. Zeit und Ort des jeweiligen Geschehens sind definiert und werden meist im Titel benannt. Der Ort der fotografischen Aufnahmen ist jeweils eindeutig, lediglich die Position des Fotografen zu der bzw. in der Situation ändert sich während des Aufnahmezeitraumes, ohne dass er jedoch die Situation verlassen würde. Da es sich um Fotografien handelt, ist das Narrem der Definition von Zeit und Ort mit detailgetreuen Angaben erfüllt, ja, überfüllt (vgl. Siegel 2009 : 93). Um so bemerkenswerter sind die Momente, in denen die Einheit von Raum und Zeit aufgebrochen wird. Sie finden sich in den Überlappungen der Fotografien wie in den Lücken zwischen ihnen und destabilisieren die Wahrnehmung eines ganzheitlichen (Zeit-)Raumes. Sie erinnern daran, dass dieser bis zu einem gewissen Grad immer konstruiert ist, wie sich oft erst im genauen Hinsehen offenbart (vgl. beispielsweise **Patrick Procktor**, Kapitel 2.1.2). Die Brüche lassen sich ebenso als Störung der räumlichen Ordnung interpretieren wie als Brüche und Verdeutlichung der zeitlichen Dimension des gesamten Vorgangs.

Wie in Wolfs Definition (vgl. Wolf 2002 : 51, vgl. Kapitel 6.1.3 : 244, Fn. 484) gefordert, bevölkern anthropomorphe Wesen viele der *joiners*. Obwohl ihre Darstellung fragmentiert und auf unterschiedliche Instanzen im Bild verteilt ist – auch wenn sie als in Raum und Zeit verstreute ›Subjektfragmente‹ präsentiert werden –, sind sie ausreichend ganzheitlich dargestellt, um als Personen identifiziert werden zu können. Einige Bilder, Aufnahmen von Gegenständen (**Still Life Blue Guitar, 4th April 1982, Yellow Guitar Still Life, Los Angeles, April 3, 1982**) und Landschaften bleiben ohne Protagonisten, wobei Hockney die Menschenleere in den Fällen unterläuft, meist bei den *photographic collages*, in denen er seine Füße oder seinen Schatten sichtbar ins Bild bringt und so das für dieses Narrem notwendige Element einbringt.

Eine Handlung, das heißt eine erkennbare Veränderung der im Bild abgebildeten Situation, findet sich in unterschiedlichem Ausmaß je nach Bild. Sie kann von einem angedeuteten Vorgang bei einigen der Porträts (**Don + Christopher** im Gespräch, **Celia**, die Tee zubereitet) über einen kurzen Handlungsablauf (**Billy Wilder Lighting his Cigar, Dec 1982**) bis hin zu einer längeren Interaktion (**Scrabble**

Game) oder einem nahezu zweckgerichteten Ablauf (**Hawaiian Wedding, Fredda**) reichen. Werden Interaktionen der Protagonisten im Bild betont, entsteht der Eindruck, dass diese kommunizieren oder gemeinsam agieren. Das erlaubt uns, auch bildübergreifende Handlungen zu imaginieren. Inhaltliche Narreme finden sich also, mehr oder weniger ausgeprägt, in allen *joiner photographs*.

Syntaktische Narreme auf der Ebene der Erzählung hingegen sind seltener und schwieriger auszumachen. Fragen nach Wiederholungen, einer zeitlichen Ordnung und dem Zweck des zu Sehenden lassen sich aus der Bildbetrachtung heraus meist nicht beantworten. Das liegt vor allem daran, dass die aufgenommene Situation stark fragmentiert wiedergegeben wird, und wird verstärkt durch die Art, wie die Fotografien zusammengestellt sind. Die dargestellten Situationen sind, im Ganzen betrachtet, zeiteinheitlich, auch wenn sie eine gewisse Zeitspanne umfassen. Hier tritt eine Spannung zwischen Gesamtbild und Einzelaufnahmen zutage, wenn Gesamtdauer und fotografische Augenblicke so wie die undefinierbaren zeitlichen Abstände zwischen ihnen sich kreuzen. Zeitlichkeit(en) ist (sind) in jedem der Bilder vorhanden, zeitliche Veränderungen sind je nach Bild unterschiedlich ausgeprägt. Einigen der *joiners*, *composite polaroids* wie *photographic collages*, ist nachvollziehbar zu entnehmen, dass sich Positionen von Personen oder ihrer Körperteile verändert haben. Mag die Abfolge des Dargestellten uneindeutig bleiben, so belegen die Aufnahmen doch, dass es sich um wiederholte Darstellungen von Identischem handelt. Die einzelne Fotografie ist in der Regel zu sehr auf einen Ausschnitt des Geschehens reduziert, um als fruchtbarer Augenblick definiert werden zu können. Die Zusammenstellungen aber können als ein solcher aufgefasst werden, Vorher und Nachher lassen sich antizipieren. Allerdings weist kaum etwas über die jeweilige Situation hinaus, fruchtbar ist der Augenblick nur in einem sehr begrenzten Rahmen.

Syntaktische Narreme, Verknüpfungen von inhaltlichen Elementen, fallen gestalterischen Grundentscheidungen zum Opfer: ⁵¹⁰ Protagonisten tauchen, ebenso wie Gegenstände, zwar in mehreren Instanzen auf, werden aber höchstens in Teilen wiederholt. Die Bruchstücke lassen sich, werden sie jeweils als Platzhalter für eine ganze Figur oder einen ganzen Gegenstand gelesen, als Wiederholungen begreifen, die nicht linear zu dekodieren sind. Ihre zeitliche Abfolge bleibt in den meisten Fällen unbestimmt. Chronologische oder zweckgerichtete Abläufe lassen sich nur in einigen der späteren *photographic collages* ausmachen, bei denen die Einzelfotografien als Teile eines Ablaufs aufgefasst werden können (**Fredda, Hawaiian Wedding**) – manchmal nur unter Einbezug ihres Titels (**Photographing Annie Leibovitz**).

510 Da es Lücken in der Darstellung gibt, ist das Erzählen »elliptisch [...] Die formale Integration dieser Zeitaspekte in abstrakt-kubistische Grundformen geht auf Kosten von detaillierter Darstellung von Physiognomie, Bewegung und anderer *histoire*-Elemente.« (Weixler, in: ders. 2015 : 222, Herv. i. O.)

Zeitlichkeit ist in den *joiner photographs* also aufgrund ihrer formalen Struktur zu finden, jedoch nicht oder nur wenig ausgeprägt als chronologischer Ablauf auf der inhaltlichen Ebene. Damit sind Teleologie und Kausalität den rudimentären Bilderzählungen der *joiners* selbst meist nicht zu entnehmen, können aber durch den jeweiligen Titel gestützt und, wenn dem Bild ein Ablauf zu entnehmen ist, aus diesem hergeleitet und imaginiert werden.

Abschließend nehmen wir zwei Kriterien für Narrativität in den Blick, die grundlegend dafür sind, ob ein Bild als Erzählung wahrgenommen wird. Es handelt sich um die thematische Einheitsstiftung, die Kohärenz einer Bilderzählung, und um die Frage nach der Erzählwürdigkeit (*tellability*) einer Geschichte (vgl. Schmid 2014: 19f.), betrifft also die Frage, warum eine Geschichte und die Art ihrer Darbietung es wert sind, wahrgenommen zu werden. Kohärenz ist in Hockneys *joiner photographs* gegeben, da wir jedem von ihnen ein bildübergreifendes Thema entnehmen können, sei es über den Titel, durch die Einheitlichkeit des verwendeten Materials, aufgrund der dem Bild zu entnehmenden Situationen und Handlungen und auch, indem wir es als in einen übergeordneten Kontext wie den der Bewegungsaufzeichnung oder menschlichen Wahrnehmung eingebunden verstehen. Die Welt der Erzählung ist in sich schlüssig, sie erlaubt uns, in sie einzusteigen.

Damit das kognitive Schema der Narrativierung überhaupt aufgerufen wird, muss außerdem Erzählwürdigkeit gegeben sein. Sie entsteht durch Spannungen, durch erkennbare Konflikte, Brüche mit Erwartungshaltungen und offene Handlungsfäden. Diese finden sich bei den *joiners* nur bedingt auf der Ebene des Inhalts, da er oft rudimentär bleibt, sodass z. B. kaum Spannung aufgebaut wird. Sie treten vor allem auf der formalen Ebene der Ordnung und Struktur hervor, in den räumlichen und zeitlichen Lücken und Überlappungen in den Bildern. Die Art, wie sie zusammengestellt sind, ist das Außergewöhnliche an den *joiners*. Sie lässt Spannungen, Brüche und Verweise entstehen, sowohl innerhalb des Bildes, inhaltlich wie materiell, als auch, indem sie für eine Reflexion auf der Metaebene sensibilisiert.

Die Verwirklichung dieser beiden Kriterien, thematische Einheit und Erzählwürdigkeit, ist bei Einzelbildern generell in hohem Maße von der rezipienten-seitigen Sinnstiftung abhängig. Der jeweilige Kontext sowie das Interesse und Vermögen der Betrachter entscheiden darüber, ob die *joiner photographs* als in sich schlüssige Bilder wahrgenommen werden, die ausreichend viel zu bieten haben, sodass wir bereit sind, sie zu narrativieren.

Alle *joiner photographs* rekurren auf unsere Alltagswelten und -erfahrungen. Den Prämissen für Erzählung, wie sie in den Minimaldefinitionen von Schmid gefasst sind (»Die Minimalbedingung der Narrativität ist, dass mindestens *eine* Veränderung *eines* Zustandes in einem gegebenen zeitlichen Moment darge-

stellt wird« Schmid, in: Huber/Schmid 2018 : 312, Herv. i. O.)⁵¹¹ und Wolf (vgl. Wolf 2002 : 51, vgl. Kapitel 6.1.3 : 244, Fn. 484), entsprechen die *joiners*, auf denen Personen zu sehen sind, oder deren Aufnahmen deutlich machen, dass sich der Fotograf als handelnder im Raum befunden hat (**Luncheon at the British Embassy, Tokyo, Feb. 16, 1983, Walking In The Zen Garden**) insofern, als dass die Fotografien eine Entwicklung aufzeichnen, auch wenn diese unter Umständen nur minimal ist: Zustände, die ein Vorher und Nachher fassen, eine Positionsveränderung von Gliedmaßen oder des Blicks. Damit ist das Narrem der erkennbaren (im Fall der *joiners* oft: ange-deuteten) Handlung erfüllt.

Inhaltliche und syntaktische Narreme bestimmen, wie ausgeprägt qualitative Narreme eines Werkes sind. Es ist auffällig, dass die grundlegenden Narreme, qualitative wie inhaltliche, sich in den *joiners* ausmachen lassen und ihre Narrativität bestätigen, sich aber auf der dritten Ebene der syntaktischen Narreme ein Abbruch beobachten lässt. Syntaktische Narreme, die eine zeitliche Entwicklung im Bild erfahrbar machen, sind nur aus ausgewählten *photographic collages* deutlich herauszulesen. Meist entstehen Leerräume, in denen Kausalität und Teleologie nur angedeutet werden. Die *joiners* als Kunstwerke können sich von ›üblichen‹ Erzählungen lösen, da »prototypische Narrativität gebrochen werden kann, indem bestimmte Narreme nicht eingelöst werden, und so erst die Vielfalt an Erzählstrategien entsteht, die man in der künstlerischen Praxis beobachten kann.« (Reiche 2016 : 21) So rücken die *joiner photographs* in die Nähe unzuverlässiger oder gebrochener Narrationen (vgl. Kapitel 6.4).

6.2.2 Bewegungen und Grade der Narrativität

Wie ist es überhaupt möglich, daß wir erkennen können, was ein Bild darstellt? Weil wir in der Szene der Darstellung (dem Bild) eine Anordnung figurativer Elemente erkennen können: nicht, weil sie etwas bedeuten, sondern sie bedeuten etwas, weil sie untereinander in einer ›differenz‹ierten Beziehung angeordnet sind. Eine dekonstruktive Lektüre eines Bildes würde sich also für die konstitutiven ›Zwischenräume der Idee‹ interessieren, die Orte, an denen die figurative An/Ordnung Sinn produziert, an denen die dispositive Struktur operiert. (Paech 1997 : 412)

Narrativität ist nicht als etwas Absolutes zu begreifen, sondern ein graduierbares Phänomen (vgl. Kapitel 6.1.2 : 239–240).⁵¹² Wenn wir auf die *joiner photographs*

511 Vgl. auch – etwas ausführlicher, aber mit den gleichen Schlussfolgerungen – Prince (1973), zitiert bei Titzmann 2010 : 6.

512 Die Kriterien für Narrativität ändern sich und auch Erzählmuster können sich ändern: »Die heutige – kulturwissenschaftlich bzw. kulturhistorisch orientierte – Narratologie ist von der Vorstellung universaler, zeit- und kulturübergreifender Erzählstrukturen jedoch abgekommen. Vielmehr wird hier davon ausgegangen, dass Erzählmuster historisch wandelbare Phänomene kollektiver Wirk-

schauen, lassen sich je nach Bild entsprechend unterschiedliche Grade der Narrativität und der Narrativierung entdecken. In der erneuten Betrachtung der bereits in Kapitel 2 untersuchten Werke lassen sich vier unterscheidbare Arten von Bildzusammenstellungen ausmachen, denen ich unterschiedliche Stufen der Narrativität zuordnen möchte.

In Hockneys fotografischen Bildensembles sind Bewegungen der Dreh- und Angelpunkt; seine eigenen Bewegungen, Bewegungen der Kamera und Bewegungen der fotografierten Objekte. Aus ihnen heraus generiert Hockney den Bildraum; im Bild sichtbare Bewegungen und formale Dynamiken geben narrative Impulse. Das nachvollziehende Sehen wird verstärkt, unsere Reaktion ist eine fast physische, körperliche Resonanz. Bei Hockneys Motivwahl kommt Zeit im Sinne von Geschwindigkeit und linearen Abläufen meist keine Rolle zu. Er stellt hauptsächlich Vorgänge dar, bei denen die Beteiligten in einer Situation längerfristig ausharren und im Rahmen des Gesamtbildes bleiben, auch wenn sie sich bewegen (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 124). Hockney fokussiert selten auf Bewegung als solche⁵¹³, sie bleibt Mittel zur Darstellung eines Inhaltes und zur Reflexion. Ebenso ist es um die Zeitlichkeit in den *joiners* bestellt. Sie wird von David Hockney, sagt er, vor allem genutzt, um Lebensechtheit und Ähnlichkeit mit der menschlichen Wahrnehmung herzustellen: Die Ähnlichkeit eines Porträts sei durch den in einer Fotografie festgehaltenen Augenblickszustand nicht wiederzugeben, nur in der Vielzahl der Augen-Blicke, aus denen sich ein Gesicht zusammensetze und die der menschlichen Wahrnehmung und auch den Aufnahmen der *joiners* entspreche, sei Ähnlichkeit einzufangen (vgl. Kapitel 2.3 : 86, vgl. Hockney 1984 : 16). Bewegung ist, bis auf wenige Ausnahmen, nie Bildthema und trotzdem immer wichtigste Bildzutat. Über die Art der Aufnahmen und ihre Anordnung steuert Hockney, welche Geschwindigkeit und Dauer wir in die Bildhandlungen interpretieren, welche Bewegungen des Fotografen und des Bildinhaltes wir aus ihnen herauslesen (vgl. *Merced River*, vgl. Kapitel 2.2.5 : 84, Fn. 166) und damit auch, welche emotionalen Bewegungen sie in uns auslösen – ohne das analytische, (de)konstruierende, denkende Moment, das für Dekonstruktion und Synthese notwendig ist, zu unterdrücken.

Zunächst sind da die *joiner photographs*, die zwar durch betrachterseitige Narrativierung etwas erzählen können, in denen aber nur schwache Stimuli zu erkennen sind. Hierzu zählen die meisten von Hockneys Polaroid-Porträts, aus denen sich das Verhältnis der Abgebildeten zueinander und zum Fotografen erahnen lässt –

lichkeitserzeugung und intersubjektiver Verständigung sind, die grundsätzlich von kulturellen und gesellschaftlichen Kontexten abhängen: Sie sind also immer Brüchen und Wandlungen unterworfen.« (Saupe/Wiedemann 2015 : o. S.)

513 Eine der wenigen Ausnahmen ist das Bild des *Skater*, in dem es explizit um die Geschwindigkeit der Drehbewegung geht, sowie darum, diese anderes als fotografisch üblich darzustellen (vgl. Kapitel 2.3.1 : 90 f.).

was Anlass für weiterführende Spekulationen bieten mag, wie ich anhand von **Myself & Peter Schlesinger** zeige (vgl. Kapitel 2.1.1 : 58, Fn. 99). Ebenso gehören in diese Kategorie Bilder, in denen eine räumliche Situation wiedergegeben oder konstruiert wird (**My House, Blue Terrace Los Angeles March 8th 1982**) – oft auch in Form des Porträts (**Patrick Procktor, Stephen Spender**, vgl. Kapitel 1.1 : 24, Fn. 26) –, wie auch diejenigen Bilder, die einen Gegenstand dokumentieren (**Yellow Guitar Still Life, Los Angeles, April 3, 1982**).⁵¹⁴ Die meisten von Hockneys *composite polaroids* fallen in diese Kategorie, auch wenn sie über sie hinausgehen, da wir bei näherer Betrachtung immer auch Rückschlüsse auf die Bewegungen des Fotografen ziehen können und somit eine imaginierbare Erzählung seines Weges oder der Entstehung des *joiner* vorliegt. Nachvollziehen können wir dies, wenn wir beispielsweise **My house** betrachten, bei dem wir uns mit Hockney durch die Räume seines Hauses zu bewegen scheinen: Wir sind zu Besuch bei David Hockney.

Um eine andere Form der Bewegung geht es bei den Aufnahmen, bei denen der Fotograf einen fixen Standpunkt einnimmt. Hier lassen sich den Bildern die Bewegungen des Objektivs entnehmen. Hockney taste mit der Kamera den Raum oder die Landschaft ab, das Gesamtbild lässt eine Vorstellung des aufgenommenen Raumes entstehen (vgl. Kapitel 2.2.2 und 2.2.3). Alle diese *joiner photographs* weisen nur sehr geringe Narrativität auf.

Mit den späteren *photographic collages* entstehen Bilder, in denen vermehrt bewegte Situationen aufgezeichnet sind und Rückschlüsse auf Handlungen und Verhältnisse zulassen. Bewegungen einzelner Körperteile werden festgehalten (**Celia, Billy Wilder Lighting his Cigar, Dec. 1982**), durch das Gesamtbild wird ein Fokus auf die sparsamen Veränderungen der gezeigten Situation gelegt. »Hockney has managed to fictionalise the photographic moment.« (Woods, in: Melia 1995 : 123) Die eingefangenen Bewegungen lassen sich den Bildern entnehmen, lassen aber kaum Rückschlüsse auf Abläufe oder Interaktionen zu. Eine Sonderrolle nimmt **Walking In The Zen Garden** ein. Hier werden nicht Bewegungen des Motivs aufgezeichnet, sondern die des Fotografen zum und im Motiv. Die »Erzählung der Bildentstehung« lässt sich aus diesem *joiner* herauslesen, ähnlich wie bei den *polaroid collages* (vgl. u. a. Kapitel 1.1 : 24, Fn. 26). Damit handelt es sich bei diesen *joiners* immer noch um eine Art »bewegter Porträts«, die zwar das Gefühl von Bewegung intensivieren und den Betrachtern teilweise suggerieren, sie könnten sich in das Bild hinein bewegen (vgl. u. a. Kapitel 2.2.1 : 72), jenseits von Bewegungen ist aber keine oder kaum Erzählung aus ihnen zu entnehmen; ihre Narrativität ist bestenfalls schwach ausgeprägt.

Eine verhaltene Narration kommt zustande bei Bildzusammenstellungen, die eine Situation und die in ihr vonstattengehenden (geringen) Bewegungen und

514 Wobei Bilder wie **Yellow Guitar** vor allem dann Interpretationen in den Rezipienten auslösen dürften, wenn uns die kunstgeschichtlichen Vorbilder bekannt sind (vgl. Kapitel 4.1.5 : 157 f.).

Aktionen wiedergeben und so zyklische Abläufe sowie einzelne (Inter-)Aktionen erkennbar werden lassen. Dabei handelt es sich in der Regel um Gruppenbilder wie **Scrabble Game** oder **Crossword Puzzle**. Sie rufen eine Zeitlichkeit auf, die keinem linearen Ablauf unterworfen ist, sondern sich aus sich wiederholenden Handlungssegmenten zusammensetzt und so vor allem Konstellationen im Bild verdeutlicht (vgl. Kapitel 2.2.4 : 81 f.). Hier spricht Hockney selbst das erste Mal von »Erzählung« (»... *I saw I was using a narrative for the first time ...*«, Hockney 1993 : 98). Wobei die Erzählungen, die diesen Bildern zu entnehmen sind, wenig Spannungen enthalten, da das, was stattfindet, nur im Ansatz räumlich oder zeitlich gerichtet ist. Kausalzusammenhänge innerhalb der gezeigten Situation lassen sich nur selten ausmachen; die gezeigten Situationen lassen allerdings Rückschlüsse auf den Gesamtzusammenhang zu. Zeitlichkeiten können nur aufgrund einzelner Bildinhalte erschlossen werden, beispielsweise wenn beim **Scrabble Game** aus den Fotos ersichtlich wird, dass Buchstaben auf einer Stelle des Scrabble-Bretts hinzugekommen sind (vgl. Kapitel 2.2.4). Diese *joiners* zeigen keine gerichteten Abläufe oder Handlungen, sondern kompilieren vielmehr Zeitschichten.

Unter den letzten *joiner photographs* aus dem Zeitraumes der intensiven Auseinandersetzung mit dieser Bildform bis 1983 finden sich mehrere, die eine gerichtete Bewegung festhalten und bei denen sich derart Anfang, Mitte und Ende einer Handlung benennen lassen. Sie werden als Sequenzen lesbar, die unterschiedliche Teile eines Handlungsablaufes in einem Bild zusammenfassen (vgl. Kapitel 2.3.1). Diese *photographic collages* weisen einen hohen Grad an Narrativität auf, wobei wir weiter differenzieren können: Die Wiedergabe gerichteter Abläufe allein, wie in **Gregory Walking**, lässt das Bild noch nicht im eigentlichen Sinne narrativ werden; Bewegung ist hier lediglich ausgeprägter sichtbar als bei den Situationen mit sich wiederholenden Abläufen. Sie weist außerdem in eine Richtung, d. h. Vorher und Nachher im Sinne von »von hier nach da« sind antizipierbar. Ursache und Ziel der Handlung hingegen bleiben im Dunkeln.

Deutlich erzählerischer sind Werke, aus denen neben einer gerichteten Bewegung die Ursache dieser Bewegung sowie deren Zweck hervorgeht, oft gestützt durch den Bildtitel (z. B. **Fredda Bringing Ann and Me a Cup of Tea**, vgl. auch Reiche 2016 : 31). Die Bewegung der aufgenommenen Personen zieht sich durch die Bilder, da Teile einer Figur über mehrere Fotografien so angeordnet sind, dass ihre Bewegung nachvollziehbar wird. So erhält das Bildgeschehen, anders als bei zyklischen Handlungsabläufen, eine Richtung und wird dynamisiert. Deutlich zeigt sich das bei **Hawaiian Wedding**. Dort sind die entscheidenden Personen (in Fragmenten und Wiederholungen) an klar voneinander zu unterscheidenden Stationen während einer Hochzeitszeremonie aufgenommen worden. Die im Bild festgehaltene, erzählte Zeit streckt sich über die Dauer dieser Zeremonie. Damit zeigt dieses Bild, wie auch **Fredda** (bei dem die aus dem Bild herauszulesende Dauer eine viel geringere ist) verschiedene Zustände von Personen und Personenkonstellationen innerhalb eines (mehr oder weniger) einheitlichen Bildraumes und rückt

so erkennbar in die Nähe eines Simultanbildes.⁵¹⁵ Besonders eindrücklich und mit einem gewissen Charme gelingt es Hockney bei **Photographing Annie Leibovitz**, auch den Zweck der festgehaltenen Bewegung im Bild zu zeigen. Er manifestiert sich in dem Porträt, das Leibovitz von Hockney gemacht hat, und das sich nun als Endpunkt der Bewegung, wie der Punkt am Ende eines Satzes, ganz rechts im *joiner* wiederfindet.

Abläufe sind vor allem dann aus den Bildern herauszulesen, wenn sie einer Richtung folgen. Das funktioniert je nach Bild unterschiedlich gut. Recht problematisch gelingt es bei **Annie Leibovitz**, da dort zeitlicher Verlauf des Abgebildeten und unsere (westliche) Leserichtung parallel laufen; das Gleiche gilt für **Hawaiian Wedding**. Bei **Fredda** erschließt sich die Bewegungsrichtung schon etwas schwieriger. Die Protagonistin bewegt sich aus dem Bildhinter- in den Vordergrund. Ihr Weg verläuft dabei leicht von rechts nach links, also entgegen der Leserichtung. Das verstärkt den Eindruck, sie käme auf uns zu. Ein zeitlicher Ablauf lässt sich in diesen Bildern mit dem im Bild zu Sehenden verknüpfen – dem gegenüber stehen die vielen *joiner photographs*, bei denen Chronologie und Kausalitäten unbestimmt bleiben.

Das Potenzial der *joiners*, Erzählung zu evozieren beziehungsweise zu indizieren, ist dann am größten, wenn die in ihnen aufgezeichneten Bewegungen weder auf die Bewegungen einzelner Körperteile reduziert sind noch auf den schweifenden Blick des Fotografen, sondern einen Ablauf fassen, der in eine erkennbare Situation eingebettet ist und eine gerichtete Bewegung enthält. Hier treten die fotografischen Momente eindrücklich mit den Leerstellen, den räumlichen zwischen den Fotos und den zeitlichen zwischen den Aufnahmen, in einen konstruktiven Austausch und erlauben eine erzählerische Interpretation der Bilder.

Mit der Zusammenschau vieler Fotografien »auf einen Blick« wird mit den *joiner photographs* ein panoramatisches Sehen adressiert. Da aber meist keine erkennbaren Sequenzen in den Bildern auszumachen sind, entstehen auch keine Erzählungen, aus denen ein gerichteter Ablauf oder Kausalzusammenhänge herauslesbar wären. Die Anordnung der Bilder folgt im Regelfall keiner Chronologie und ist von keiner narrativen Logik geleitet, sie suggeriert diese nur. Das Bild bleibt potenziell unfixiert und unabgeschlossen, sodass der vermeintliche Überblick im Versuch einer Interpretation unterlaufen wird und sich Details *ad infinitum* immer wieder neu zuordnen lassen. Bryson spricht von Bildern allgemein als »non

515 Die Form der *joiner photographs* führt dazu, dass sie generell als Simultanbilder begriffen werden können, da sie sowohl zeitlich verschiedene Zustände als auch nichtgleichzeitige Ansichten auf einem Bildgrund vereinen (vgl. Hockney 1984 : 34 f.). Dass es mir dennoch zielführend erscheint, es nicht dabei zu belassen, sondern sie vor der Folie von medien-, film- und erzähltheoretischen Ansätzen zu durchleuchten und dabei auf ihren Status als Bilder aus fragmentierten Räumen und Zeiten zu fokussieren, liegt daran, dass sie eine hybride Form zwischen Einzelbild und Sequenz darstellen, die mit dem technischen Medium der Fotografie erstellt und auf ganz spezifische Weise zusammengefügt werden, die einem (post-)modernen Umgang mit Raum und Zeit entspricht.

finito«, als Werke, bei denen die Imagination ergänzend hinzukommen kann und muss, und zwar auf allen Sinnesebenen (vgl. Bryson 1981 : 102 f.). Es geht um eine Verlebendigung des Werkes, das nicht in sich selbst vollständig sein darf, sondern durch den Rezipienten vervollständigt werden muss (vgl. ebd. : 104 f.). Besonders macht die *joiner photographs*, dass sie ihr Unvollendet-Sein auf ihre spezifische Art zur Schau stellen.

6.2.3 *Joiner Photographs*: Bildfolgen in Fotoensembles?

Die zeitliche Dimension, die den pluralen Bildpositiven eingeschrieben ist, unterscheidet sich prägnant von dem, was man die Bildzeit des klassischen Einzelbildfeldes nennen könnte: eben nicht Zeit im Bild, sondern Zeit zwischen den Bildern. [...] Denn bereits die Rahmenleisten und andere Grenzmarkierungen sorgen für eine Verzahnung von Bildraum und Betrachter- \rightarrow Milieu«, die die erste und die zweite Ebene der Bildhandlung eng miteinander verschränkt. (Ganz/Thürlemann 2010 : 55)

Aron Kibédi Varga (in: Harms 1988 : 356–367) arbeitet vier Möglichkeiten heraus, wie Zeit und Zeitlichkeit im Bild zum Ausdruck gebracht werden können. Er unterscheidet zwischen pluriszenischen und monoszenischen Bildern und Bilderreihen.⁵¹⁶ Damit legt er eine Systematik fest, auf die viele Untersuchungen zu bildlicher Narration zurückgreifen – so auch Speidel, wenn er zwischen monochronen und polychronen Bildern unterscheidet (vgl. auch Kapitel 6.1.3 : 248). Anders als Kibédi Varga zieht Speidel nicht die Anzahl der abgebildeten Szenen heran, sondern fokussiert auf deren zeitliche Zusammenhänge, um Mehrdeutigkeiten zu vermeiden (vgl. Speidel 2018b : 81, Fn. 4). Versuchen wir, die *joiner photographs* in diese Systematiken einzuordnen, müssen wir feststellen, dass wir es mit monoszenischen Bildern zu tun haben, die zugleich polychron sind. Während die Fotografien gemeinsam eine Szene respektive eine Situation fassen und ihr einen zeitlichen Rahmen geben, fluktuieren innerhalb dieser Szene Teile des Sichtbaren und Zeitfragmente. Zeitlichkeit zeigt sich in den *joiners* in sehr spezifischer Weise – Schüwer stellt für ein formal ähnliches Medium, den Comic, fest, seine doppelte Zeitlichkeit liege darin, dass seine Panels linear, die Gesamtkomposition der Seite aber simultan rezipiert würden (vgl. Schüwer, in: Nünning 2002 : 202, vgl. Schüwer 2008 : 210).⁵¹⁷ Entsprechendes lässt sich für die *joiner photographs* vermuten, die eine vergleichbare Struktur aufweisen. Einzelelemente und Gesamtstruk-

516 Kibédi Varga stellt bei Bilderreihen eine stark ausgeprägte Narrativität fest, während monoszenische Einzelbilder, beispielsweise Historien Gemälde, einen fruchtbaren Augenblick, den »Umschlagspunkt« zeigen (vgl. Kibédi Varga, in: Harms 1988 : 363).

517 So wie das Zusammenspiel von Sequenz und Tableau im Comic eine doppelte Zeitlichkeit ermöglicht, ist auch für die *joiner photographs* ein ähnliches Verhältnis von Teil- und Gesamtbild anzunehmen (vgl. Schüwer 2008 : 210).

tur treten in ein komplexes Wechselverhältnis, »Handlungsdarstellung und Meta-reflexion« (Schüwer 2008 : 40) durchdringen sich permanent und führen zu einem Erzählen, das durch seine sichtbare Form eine »narrative Imagination« (ebd.) zulässt, die eine aktive Auseinandersetzung mit dem Sichtbaren sowie mit den Lücken dazwischen fordert. Zeit des Einzelbildes und Zeitlichkeit des Bildensembles verschränken sich. Bei den *joiner photographs* trifft uns die Gleichzeitigkeit von Fehlstellen und Brüchen, von Überfülle und Verdichtung, die auch Redundanzen umfasst, mit voller Wucht. Was wir sehen, ist einerseits ein Überschuss des Visuellen, zu viele Informationen, Handlungen, die nicht gleichzeitig hätten stattfinden oder aufgenommen werden können, aber gleichzeitig präsentiert werden. Andererseits gibt es sichtbare Lücken, Zeitabstände zwischen den Bildern und überlappende Handlungsphasen. Informationscluster und -lücken regen unsere Vorstellungskraft an, genau wie sie es in einer Geschichte tun.

Paech unterscheidet zwischen »szenischer Handlung (Aktion) innerhalb der Handlung (Narration) des Films« (Paech, in: Boehm et al. 2007 : 275), eine Unterscheidung, die sich für die *joiners* übernehmen lässt, indem wir zwischen der Handlung der Einzelbilder und Erzählhaltung (eher als -handlung) des Gesamtbildes differenzieren. Weiter weist Paech auf »[d]ie Unterscheidung zwischen dargestellter Bewegung (Aktion, Narration) und Bewegung der Darstellung (Veränderung des Ausschnitts des Sichtbaren)« (ebd.) hin, eine Differenz, die auch und gerade in Hinblick auf Unterschiede zwischen einzelnen *joiner photographs* zu beachten ist. Bei ihnen fällt die doppelte Bewegung der Filmbilder weg, die sowohl im Projektor durch den Filmtransport als auch auf der Leinwand durch die Projektion entsteht.⁵¹⁸ Die Fotografien an sich bleiben statisch, die Frequenz der Aufzeichnung ist unregelmäßig. Die Zeitpunkte der fotografischen Aufnahmen spiegeln sich in ihren Differenzen, ihre Abstände aber bleiben so unbestimmt wie diejenigen zwischen den Fotografien flexibel. Dargestellte Bewegungen finden sich in unterschiedlichem Ausmaß – vom Stillleben bis zur Sequenz –, Bewegungen der Darstellung entstehen durch die Bewegungen der Kamera und die Lücken zwischen den Aufnahmen.

Auch das Material der *joiners* spielt eine Rolle bei der Frage, ob und wie sie erzählen können. Dass es sich bei ihnen um fotografische Bilder handelt, lässt die Vermutung zu, dass sie nur in sehr geringem Grad Narrativität aufweisen, gelten Fotografien doch als festgehaltene Augenblicke, die Erzählung nur in der Dynamik des aufgenommenen Geschehens enthalten können oder in der nachvollziehbaren Inszenierung der aufgenommenen Situation, »[i]hre Sichtbarkeit ist die des Tableaus: ein begrenztes und erstarrtes Feld« (Gass 1993 : 74 f.).

518 Paech sieht gerade diese Momente des Zusammenspielens von doppelten Bewegungen als konstitutiv für das Bewegungsbild an (vgl. Paech, in: Boehm et al. 2007 : 276), was sich darauf zurückführen lässt, dass es ihm um dessen mediale Form geht (Paech, in: Grabbe et al. 2015 : 80).

Fotografien können natürlich, ebenso wie andere Einzelbilder, transitorische Momente einfangen und repräsentieren und betrachterseitig narrativiert werden. Schmid's Minimalkriterium für Narrativität greift, dass wenigstens eine Veränderung eines Zustandes dargestellt sein muss (vgl. Schmid, in: Huber/Schmid 2018 : 312). Er geht aber noch weiter:

Die Veränderung des Zustands und ihre Bedingungen brauchen nicht explizit dargestellt zu werden. Für die Narrativität ist hinreichend, wenn die Veränderung impliziert ist, etwa durch die Darstellung von zwei miteinander kontrastierenden Zuständen oder – in der piktorialen Narration – durch die Darstellung eines Zustands, der eine bestimmte vorausgehende Änderung impliziert oder eine folgende nach aller Erfahrung nach sich zieht. (ebd.)⁵¹⁹

Dass es ausreichend sein soll, Veränderung lediglich zu implizieren, um Narrativität zu erreichen, ist ein sehr offenes Kriterium. Und so fragt Blunck, ob dann »nicht jedes Foto immer schon eine Zustandsänderung implizieren« würde, weil es »offenkundig einen ›Schnitt‹ durch einen (zugeben: je unterschiedlich dramatischen) Geschehensverlauf darstellt und somit immer ein ›Vorher‹ und ›Nachher‹ impliziert?« (Blunck, in: ders. 2010 : 33) Er stellt die Frage, »ob die Implikation einer Zustandsveränderung überhaupt jenes Kriterium ist, das die Praxis der Erzählbehauptung dominiert und die entsprechenden Zuschreibungen motiviert« (ebd. : 34). Wir fassen Fotos als Ausschnitte einer Wirklichkeit auf, die sowohl zeitlich als auch räumlich über den Augenblick ihrer Aufnahme hinausreicht. Im Bewusstsein um diese ›Rahmung‹ jeglicher Fotografie spekulieren wir darüber, was im raumzeitlichen *Off* des Bildes stattgefunden haben könnte (vgl. ebd.). Blunck liest dieses *Off* als große Leerstelle und die Fotografie als fruchtbaren Augenblick im Sinne Lessings.⁵²⁰ Die Betrachter geben den Fotos eine Geschichte, es ist ihre Vorstellungskraft, die an der Bildung einer Erzählung beteiligt ist.⁵²¹ Imagina-

519 Schmid fährt fort, es müsse allerdings Erzählwürdigkeit vorliegen, diese wird durch Ereignishaftigkeit erreicht.

520 »Unser Blick auf Fotografien ist es also, der den Aufnahmen [...] nach wie vor einen besonderen, nämlich durch das historisch verbürgte Prinzip fotografischer Indexikalität geprägten Bildstatus sichert. Anders formuliert: Diese Bilder wollen wahrgenommen werden, *als ob* sie Ausschnitte der Wirklichkeit wiedergeben würden (ohne uns allerdings über das *Als-ob* zu täuschen). Und dies lässt uns spekulieren, was es denn für eine Wirklichkeit ist, der diese Ausschnitte jeweils zugehören. Die gesuchte Referenz aber auf einen (schlichtweg nicht zu greifenden) bildvorgängigen Geschehensverlauf ist nichts anderes als eine große Leerstelle – eine Leerstelle, an der die Imagination partizipierend einspringen und das Bild um etwas ergänzen kann, was es gar nicht zeigt, ja, bisweilen nur sehr bedingt impliziert. Insofern sind die in derartigen Fotos fotografisch zur Darstellung kommenden Augenblicke ›fruchtbar‹ im Sinne Lessings ...« (ebd. : 34, Herv. i. O.)

521 Blunck versucht zu Kriterien zu kommen, die uns ›Erzählung‹ in inszenierten Fotografien erblicken lassen. Nur diesen billigt er – anders als dokumentarischen Aufnahmen – zu, einen fruchtbaren Augenblick (re-)präsentieren zu können. Da Blunck Narrativierung allein im Rezipienten verortet (»Er legt seine Erzählstimme gewissermaßen bloß in das Bild hinein, wie ein Bauchredner seine Stimme einer Puppe leiht, und lässt sich dann von der Puppe die tollsten Geschichten erzählen.« [ebd. : 36]) erschließt sich mir nicht, wie er die Unterscheidung der Kategorien aufrecht erhalten

tionsleistung der Rezipienten und Sichtbares greifen ineinander. Erst der Wahrnehmungsvorgang als Gemengelage aus Sehen, (Vor-)Wissen und Verstehen lässt etwas entstehen, das in der Beziehung von Bild und Betrachtung mitschwingt und die Möglichkeit einer Erzählung eröffnet.

Die *joiner photographs* umfassen, folgen wir Blunck, nicht nur den fruchtbaren Augenblick einer Fotografie, sondern bestehen aus vielen dieser Momente. Während sich einerseits die fotografischen Augenblicke ergänzen und das *Off* der Bilder so teilweise entzaubern, multiplizieren sie ebendieses *Off* zugleich. Paradoxaerweise verstärkt diese Vervielfachung von Augenblicken und Außerhalb nicht nur das Vermögen der *joiners*, Zeit und Handlung ins Bild zu bringen, sondern arbeitet dem zugleich entgegen, da sich die Momente gegeneinander zu behaupten versuchen. Sie greifen nicht reibungslos ineinander, sondern verhaken sich, lassen Bewegungen und Gedanken ständig die Richtung wechseln.

6.3 Unzuverlässiges Erzählen, Broken Narratives und Cut-Up-Strategien

Wenn Unzuverlässigkeit in Texten und Filmen sich aus der prekären Relation von fiktiven Figuren zur narrativen Realität ergibt und so vom Rezipienten wahrgenommen wird, von einem Rezipienten, dem ›Unzuverlässigkeit‹ selbst zur Denk- und Lebensform wurde, warum erscheint sie dann überhaupt noch als unzuverlässig? (Kiefer, in: Liptay/Wolf 2005 : 76 f.)

Wie ich in Kapitel 5 zeige, lassen sich die *joiner photographs* mit Deleuzes Konzept des Zeit-Bildes betrachten. Damit kommt eine andere Ordnung als die gewohnt narrative, oder besser: eine anders narrative Ordnung in diese Bilder. Indem Zeiten und Räumlichkeiten in ihnen multipliziert in Erscheinung treten, brechen sie mit der Idee von kohärenten Beschreibungen und linearen Erzählungen und eröffnen Möglichkeitsräume.

›Erzählen‹ umfasst ein implizites Regelwerk, das uns etliche Konstante in Erzählungen annehmen lässt (vgl. Koebner, in: Liptay/Wolf 2005 : 19–38). So gehen wir davon aus, dass es Kontinuität(en) gibt, dass sich die Elemente in der (und in die) Geschichte zu- und einordnen lassen und nicht zuletzt, dass die Erzählung einer gewissen unhintergehbaren Logik folgt. Zufall und Willkür haben nur bedingt Raum und führen dazu, dass wir die Zuverlässigkeit einer Erzählung in Frage stellen. Wir müssen dann entscheiden: Handelt es sich um eine Regelergänzung oder -verletzung? Bei Hockney beispielsweise sind die beiden Fotografien eines Entschuldigungsschreibens des Labors, die sich in **Fredda** finden lassen, so eine

will, und auch er selbst nimmt in einer abschließenden Fußnote Abstand von dieser Differenzierung: »Natürlich ist nicht nur jenen Fotos, die ich als fiktional bezeichne, die Fähigkeit eigen, die Imagination ihrer Rezipienten anzuregen. Gleiches gilt für ›dokumentarische‹ Fotos ...« (ebd.)

Regelausweitung.⁵²² Die abfotografierten handschriftlichen Notizen fallen visuell aus dem Rahmen, sie zeigen einen Kommentar auf einer Metaebene, werden aber auf derselben physischen Ebene bzw. Fläche wie die Fotografien als Fotografien verhandelt und ergänzen als Elemente wie Kommentar die vorhandenen Elemente. Das Bildgefüge wird aufgebrochen, ohne gesprengt zu werden. Die Bilderzählung erfährt eine Erweiterung, die aus dem Bild hinausführt, nämlich in den Prozess seiner Entstehung, und die zugleich beeinflusst, wie das Werk letztlich aussieht. Ob eine solche Regelausweitung als Teil der Erzählung oder als Bruch in ihr aufgefasst wird, lässt sich nur abhängig vom jeweiligen Kontext beurteilen. Bei **Fredda** scheint sie beides zugleich: Der formale Rahmen wird eingehalten, da es sich um Fotografien handelt, während ein Bruch innerhalb der Bilderzählung erfolgt und ihr zugleich eine Metaebene hinzufügt.

Seit Ende des letzten Jahrhunderts ist Unzuverlässigkeit verstärkt zu einem »Schlüsselkonzept« (Nüning, in: Schröder 2013 : 136) des Erzählens geworden. Unzuverlässiges Erzählen wurde erstmals 1961 durch Wayne C. Booth beschrieben⁵²³ und ist damit eine noch recht junge Kategorie der Erzählforschung.⁵²⁴ Ob ein derartiges Erzählen vorliegt und welche Funktion es erfüllt, lässt sich oft erst im Zuge einer Werkinterpretation ermitteln. Lahn und Meister konstatieren zwei Tendenzen, zum einen eine »aufklärerische Absicht: [...] Der Leser soll zu einer selbständigen, kritisch hinterfragenden Lektüre provoziert werden« (Lahner/Meister 2016 : 193). Dies ermöglicht es ihm, sich von Interpretationsvorgaben und vermittelten Sichtweisen zu lösen und zu einer eigenen Wertung zu kommen. Hinzu tritt zum anderen das Vorhaben, auf eine allgemeine »Verunsicherung in der Moderne« hinzuweisen, es wird die »transzendente Obdachlosigkeit« [Lukács 1974 : 32] des Menschen in der modernen Welt [...] thematisiert, in der es keine Sicherheit gibt« (ebd.). Die Gewichtung von Geschichten und erzählenden Instanzen verschiebt sich und wechselt. Achronologische, diskontinuierliche Erzählungen begegnen uns in allen Medien und Bereichen, ein vielperspektivisches Erzählen, das sich nicht mehr auf eine Erzählinstanz allein verlässt, manchmal auf gar keine. Besonders eindrücklich zeigen dies Verlinkungen im Internet: Der Faden der Erzählung wird an eine polyperspektivische Verstrickung in der unendlich verwobenen Fläche geknüpft (vgl. Ries, in: Kracke/Ries 2013 : 43).

522 Das Entwicklungslabor hat sich in einem zweiseitigen Schreiben dafür entschuldigt, dass zwei Filmrollen zu lange behandelt worden waren und die entsprechenden Fotografien daher einen Rotstich haben. Hockney hat Fotografien dieses Schreibens neben die verpuschten Fotos in die rechte obere Ecke des Bildes geklebt (vgl. Hockney 1984 : 34).

523 Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London 1961 : 158f.

524 Unzuverlässiges Erzählen an sich ist nicht neu, neu ist lediglich, dass es unter erzähltheoretischen Gesichtspunkten betrachtet wird. Beispiele für unzuverlässige Erzählungen vor 1960 gibt es zuhauf: Lügengeschichten wie die des Barons von Münchhausen, Geschichten von Träumen oder Visionen, auch Comics wie *Little Nemo in Slumberland* (1905–26) von Winsor McKay – und überhaupt jede Erzählung, bei der sich, z. B. aufgrund von Gedächtnisverlust des Erzählers oder des Protagonisten, Lücken ergeben ...

Wir finden uns in einer Phase der »moderne[n] Konjunktur des unzuverlässigen Erzählens« (Bauer, in: Liptay/Wolf 2005 : 118). Seit Mitte der 1990er arbeiten vor allem Filme zunehmend mit Hinweisen auf die potenzielle Unzuverlässigkeit konventioneller Erzählweisen.⁵²⁵ Sind Filme bisher als Geschichten aufgefasst worden, werden sie nun zunehmend zu Diskursen. Die Erzählinstanzen werden multipel, der Anteil der Betrachter an der Sinnzuschreibung nimmt zu. Gleichzeitig ist der Vertrag, der zwischen Erzähler und Rezipienten geschlossen wird, so bestimmend, dass »[d]er *Modus der zuverlässigen Erzählung*« (Koebner, in: Liptay/Wolf 2005 : 11, Herv. i. O.) alle Störungen verdrängt oder überschreibt. »Das ›unzuverlässige Erzählen‹ im Film erhält kaum eine Chance, auf Dauer als unzuverlässig registriert zu werden.« (ebd. : 38) Deutlich wird der Wunsch der Rezipienten nach Kohärenz, der sie dazu veranlasst, diese herzustellen, auch in neusten Untersuchungen, die sich mit Gefahren des Narrativen auseinandersetzen. Die narrative Wende⁵²⁶ hat einen Hunger nach Geschichten mit sich gebracht, welcher – gerade in sozialen Medien – kaum kritisch hinterfragt wird, und dessen Risiken bisher wenig beachtet werden (vgl. Mäkelä 2018 : 175). »*Radical storification*« bringt nach Mäkeläs Beobachtung mit sich, dass wir uns zunehmend auf die Wiedergabe von Erfahrungen einer einzelnen Person verlassen oder zumindest auf diese einlassen. Wir verknüpfen sie mit eigenen Erfahrungen und halten eine Erzählung für glaubhaft, sobald eine zeitlich wie kausal geordnete Abfolge von Ereignissen vermittelt, eine detaillierte Welt entworfen und diese durch ein Ereignis erschüttert wird (vgl. ebd. : 178f.). Dazu passt es, dass Fludernik Narrativität (re-)definiert als eine vermittelte Erfahrung (vgl. ebd.), eine Erfahrung, die sich im Rezipienten spiegelt bzw. durch diesen projiziert wird, und so eine Form ›gefühlter‹ Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit gewinnt. Diese Entwicklungen machen deutlich, dass unser Umgang mit Erzählungen, möglicherweise derzeit besonders ausgeprägt und durch neue Formen der Vermittlung verstärkt, Verschiebungen erfährt: Wir sind sehr oft sehr schnell bereit, etwas als Erzählung aufzufassen – und ihm Glauben zu schenken.

Der Sammelband *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film* (Liptay/Wolf 2005) nähert sich aus verschiedenen Blickwinkeln der Frage, wer oder was als ›unzuverlässig‹ aufgefasst werden kann, wie sich Unzuverlässigkeit in Texten und Filmen darstellt und wer entscheidet, was ›unzuverlässig‹ bedeutet. Unzuverlässigkeit wird nicht länger Personen, sondern Erzählprozessen zugeschrieben (vgl. ebd. : 16). Unzuverlässiges Erzählen erweist sich als »homoge-

525 Es fällt auf, dass in der Zeit von etwa 1995 bis 2001 viele bekannte Filme Formen unzuverlässigen Erzählens bemühen, so u. a. *The Usual Suspects* (Singer, USA 1995), *The Game* (Fincher, USA 1997), *Lost Highway* (Lynch, USA 1997), *Wild Things* (McNaughton, USA 1998), *Fight Club* (Palahniuk, USA 1999), *The Sixth Sense* (Shyamalan, USA 1999), *Memento* (Nolan, USA 2000), *Mulholland Drive* (Lynch, USA 2001).

526 Der *narrative turn* wird wiederholt und in den unterschiedlichen Disziplinen ausgerufen, an dieser Stelle beziehe ich mich auf das Interesse der Sozialwissenschaften an Erzählungen, das um das Jahr 2000 herum zunimmt.

nisierender Sammelbegriff für höchst unterschiedliche narrative Strategien: Das Spektrum reicht von Ironie über Ambivalenz und Ambiguität, unangemessene Darstellungen bis zu Lügen durch homo- wie heterodiegetische Erzählinstanzen.« (Hartmann, in: Liptay/Wolf 2005 : 170, Fn. 2) Formen unzuverlässigen Erzählens umfassen unterschiedliche Arten von Lücken und Brüchen. Das reicht von multiperspektivisch erzählten Geschichten (*Rashomon*, Kurosawa, Japan 1950) über Erzählungen, die dem Betrachter bestimmte Informationen vorenthalten (*Fight Club*, Palahniuk, USA 1999) bis zu Narrationen, die uns nichtchronologisch oder nichtlogisch dargeboten werden (*Memento*, Nolan, USA 2000). Unzuverlässigkeit ist ebenso wie Narrativität graduell. Wir können versuchen, sie gegen Lügen, Wahnsinn usw. abzugrenzen, sie wird rezeptionsseitig je nach (kulturellem, historischem, persönlichen) Kontext unterschiedlich definiert. Unzuverlässigkeit ist eine »Funktion der Interpretation« (Fludernik, in: Liptay/Wolf 2005 : 52, vgl. Solbach, ebd. : 67, vgl. Bläß, ebd.: 188–203) – unzuverlässiges Erzählen kann nur in Abgrenzung zu Normen und Ansichten des Lesers als nicht zuverlässig gewertet werden.

Auf eine Art aber ist alle Erzählung unzuverlässig – sie ist »immer nur eine Täuschung: die Täuschung im Leser, die ihm suggeriert, dabei zu sein« (Solbach, in: Liptay/Wolf 2005 : 70). Hinzu kommt, dass jede Erzählung ein Konstrukt ist, voller kleiner Ereignisse, die sich nicht unbedingt erklären lassen oder einen Zweck verfolgen (vgl. Steiner 1988 : 102). Diese Form der Unzuverlässigkeit,⁵²⁷ die Unmöglichkeit einer totalen Transparenz, wohnt allen Erzählungen inne. Ausgeweitet werden die Möglichkeiten unzuverlässigen Erzählens in Medien, die Blickwinkel jenseits der menschlichen Möglichkeiten erfahrbar machen, wie z. B. eine Kamerafahrt durch Wände. Bei den *joiner photographs* geschieht das nicht, die Perspektive bleibt auf die menschliche Augenhöhe, sitzend oder stehend, auf die Perspektive des Fotografen beschränkt. Das Spiel mit Zuverlässigkeit und Erwartung aber lässt sich übertragen: Ihre Zuverlässigkeit liegt im Augenzeugen, im Fotografen, er ist die in der Fotografie implizite Kraft, die in einem zweiten Schritt als Bilderarrangeur die Erzählung organisiert. »Die Kamera [...] vollzieht [...] die Komposition der Bilder in der Einheit von Abbild und Blick. Gleichzeitig konstituiert sie – als strategische Instanz – die Form des filmischen Blicks: die Art und Weise, wie die Welt zu sehen ist.« (Grob, in: Liptay/Wolf 2005 : 281) Der Blick durch die Kamera wird, in der Fotografie stärker als im Film, zu unserem eigenen.⁵²⁸

Das fotografische Bild kann nicht eigentlich unzuverlässig sein, denn es bildet zunächst einmal ab. Erst in der Verknüpfung mit außerbildlichen Referenzen oder von verschiedenen fotografischen Momente können wir eine Erzählung imagi-

527 Fludernik unterscheidet zwischen Unzuverlässigkeit, Unglaubwürdigkeit und Nichtübereinstimmung. Weiter differenziert sie zwischen Fehldarstellung und unvollständiger Darstellung (vgl. Fludernik, in: Liptay/Wolf 2005 : 39–59).

528 Bei auffälligen Kamerapositionen und -bewegungen setzen wir diese nicht mehr mit unserem Blick gleich: Eine Kamera, die einem Protagonisten folgt, wird bei entsprechender akustischer Untermauerung zu einem intradiegetischen Verfolger, einer Bedrohung; eine Kamera in der Vogelperspektive wird meist als »neutraler« Blick, als Überblick aufgefasst.

nieren, die Lücken, unlogische Assoziationen oder multiple Ansichten erfahrbar macht. »Interpretation geschieht aus dem Gedächtnis: aus der Vorstellung eines Ganzen, wie sie das Gedächtnis bereitstellt und doch nie einhält. Interpretation folgt einem ›Anschauungsbegehren‹ des Ganzen, das es nicht gibt.« (Kiefer, in: Liptay/Wolf 2005 : 80) Matthias Bauer schlägt vor, mit Eco und Iser sowohl das Werk als Strategie zu begreifen als auch dessen »Lektüre [...] als eine Strategie zur Konstruktion von Bedeutung« (Bauer, in: Liptay/Wolf 2005 : 120). Wenn nun der Aufzeichnungsapparat, die Kamera, ins Bewusstsein der Rezipienten geholt wird, werden diese zu einer kritischen Lektüre herausgefordert; eine Änderung ihrer Sehgewohnheiten kann herbeigeführt werden (vgl. ebd. : 123). Unzuverlässigkeit führt zu »einer Emanzipation von der Passivität der [dem Leser] zgedachten Rolle und [zwingt ihn zu] einer eigenen Deutung« (Jäger, in: Liptay/Wolf 2005 : 230). Modernistische und postmoderne Erzählungen postulieren möglicherweise »keine konsistente Handlungswelt und keine darin herrschende Wahrheit mehr« (Schweinitz, in: Liptay/Wolf 2005 : 93).

FRAGMENT UND MONTAGE ALS WELTERFAHRUNG

Der allwissende Erzähler tritt zurück hinter einzelne Ansichten, Fragmente⁵²⁹, Verschiebungen – oft hilft erst eine wiederholte Rezeption, die angebotene Erzählung (möglicherweise nicht endgültig) zu entschlüsseln (vgl. Kiefer, in: Liptay/Wolf 2005 : 86 f.). So erlauben auch die *joiner photographs* erst in der wiederholten Betrachtung sowohl der Einzelfotografien wie auch ihrer Anschlüsse und Ausschlüsse einen (nicht abzuschließenden) Blick auf das Zusammenspiel der Teile im Ganzen. Die Aufkündigung einer zeit- und ortseinheitlichen Darstellung im Bild führt zu neuen Formen des Aufbrechens, die einer Fragmentierung und Facettierung bis in die Gegenstände hinein Raum gibt. Offenkundig wird dieses Verfahren in Impressionismus, Kubismus und Futurismus:

However, with modernism came the very fragmentation of pictorial unity necessary for the separate scenes and repeated subjects of the narrative. One of the most distinctive traits of post-impressionism was this breaking up of the picture plane. (Steiner 1988 : 145)

Derart zerfallen Bilder nun in ikonische (Steiner nennt sie *parts*) und symbolische (*portions*) Teile, die entweder Darstellung eines Gegenstandes sind oder als

529 »Die eigentliche orientierende Größe innerhalb der Kunst der Fiktionen [...] ist das Fragment. [...] Erst in dieser Re-Organisation der technischen Bilder als Bildmontage wird die naive Objektreferenz überwunden. An die Stelle der gegenständlichen Eigenschaft tritt die komparatistische Einsicht in die Funktionslogik der künstlerischen wie der wissenschaftlichen ›Stile‹ oder nun eben: ›Fiktionen‹. Und diese müssen erzählt werden, damit sie wirklich werden können.« (Reck, in: Kracke/Ries 2013 : 54)

Bestandteil eines Abstraktums auf dieses verweisen.⁵³⁰ So ist es möglich, zwei kategorial unterschiedliche Ebenen in einem Bild zu vereinen (vgl. ebd. : 145–152). »*Are these parts of a represented narrative or merely components of a pictorial composition? The oscillation between the two is an essential feature of the narrativity available to art through the modernist fragmentation of the picture plane.*« (ebd. : 153) Dieser Zerfall spiegelt sich in den mehr oder weniger abstrakten Farbflächen der einzelnen Fotografien der *joiner photographs*. Sie bilden eine symbolische Einheit, beispielsweise als nicht namentlich zu fassender Teil einer Landschaft, deren Einsatz als ikonisches Element notwendig ist, um zu einem Abbild und damit potenziell zu einer Erzählung zu gelangen. Ohne die Einzelfotos gäbe es keine Unterbrechungen und Verschiebungen im Gesamtbild, ohne diese keine strukturellen Leerstellen, die Rezipienten zu füllen sich aufgefordert fühlen. Auch die klare Trennung der einzelnen Fotografien voneinander und ihr inhaltliches Ineinandergreifen führt zu einer Oszillation zwischen ikonischem Teil und symbolischem Ganzen.

Wir verstehen Montage nicht nur »als äquivalente Artikulation einer fragmentierten Welterfahrung«, sondern »genauso gut als *kompensatorische* Re-Synthese des zuvor Isolierten« (Kirchmann 2004 : 277f., Herv. i. O.). Das Verfahren verlangt, das etwas zunächst zerlegt werden muss, um dann in anderer Form wiedervereinigt werden zu können. Diese Spannung zwischen Ordnung und Transitorischem führt auch dazu, dass wir die *joiner photographs* als Erzählungen begreifen. Sie ist die Grundspannung alles Narrativen, dessen Pole Heterogenität und Homogenität heißen, und das die Verletzung einer Ordnung erleben lässt, deren Wiederherstellung mithilfe fragmentarischer Verbindungen möglich wird (vgl. Kemp 1987 : 264). Inkonsistenzen, Unterschiede, Widerstreitendes und Spaltungen, auch als Erfahrungen im Gesellschaftlichen, werden erzählt, sie werden zueinander in Beziehung gesetzt; so können Widersprüche nivelliert werden, ohne dass sie aufgehoben würden. Die Erfahrung von Zersplitterung und Bruchstückhaftigkeit in der beziehungsweise seit der Moderne wird durch Montage in ein ästhetisches, sinnstiftendes Bedeutungssystem reintegriert (vgl. Kirchmann 2004 : 279). Bildaufbau und -komposition sind bei aus Fragmenten bestehenden Komposita wie den *joiners*, die dennoch realistischen Darstellungskonventionen verpflichtet sind, eng mit den wiedergegebenen Inhalten verzahnt. Sie erhöhen die potenzielle Narrativität des Bildes und erlauben eine nicht-lineare, multiple Erzählung.

530 Steiner verdeutlicht dies an einem Bild von Seurat, bei dem sie die Punkte, die laut ihrer Aussage für Steinchen an einem Strand stehen, als ikonische, die Punkte des Wassers und des Himmels aber als symbolische Zeichen benennt. »*The pebble-dots are iconic signs; the sky- or water-dots are semiotic symbols.*« (Steiner 1988 : 145) Dies entspräche einem Spiel mit den Beziehungen zwischen visueller und verbaler Kunst (vgl. ebd. : 147).

6.3.1 Broken Narratives

The interpreter, without actually erasing or rewriting the text, is altering it.
(Sontag 2001 : 6)

Eine spezifische Form der unzuverlässigen Erzählung ist die gebrochene, zerbrochene, bruchstückhafte. Wir finden die Auseinandersetzung mit *broken narratives* verstärkt seit dem neuen Millennium in unterschiedlichen Bereichen von Kultur und Gesellschaft.⁵³¹ Meist werden mit diesem Begriff disruptive⁵³² Ereignisse benannt, die dazu führen, dass Erzählung diskontinuierlich, abgebrochen und aufgespalten wird (vgl. Nünning/Nünning, in: Babka et al. 2016 : 49f.). Eine genauere Untersuchung, was unter *broken narratives* zu verstehen ist, steht in der Erzähltheorie ebenso aus wie in anderen Bereichen, in denen der Begriff verwendet wird, beispielsweise im Gesundheitsbereich (Geschichten von Gesundheit und Krankheit, in der Traumatheorie) oder den Sozialwissenschaften (Migrationsgeschichten). Es bleibt zu fragen: Handelt es sich um Brüche in der realen Welt? Um Geschichten mit zerrissenem Inhalt? Mit aufgebrochener Form? Oder um Narrative, die eine notwendige Beziehung zwischen Bruch, *histoire* und *discourse* aufweisen? (vgl. Nielsen, in: Babka et al. 2016 : 95)

Die 2016 erschienene Publikation *Narrative im Bruch* (Babka et al.) adressiert aus transdisziplinärer Perspektive Fragestellungen, die sich aus der Beziehung von Narration und Bruch ergeben. Bereits in der Einleitung stellen die Herausgeber den »Bruch als genuines Distinktionsmerkmal der Moderne« fest und fahren fort:

Seit der Postmoderne sind Bruch und Anknüpfung keine Gegensätze mehr, vielmehr handelt es sich um eine ganz bestimmte Form der Verbindung [...] eine intertextuelle Intervention.⁵³³ [...] Und gerade deshalb erschien uns

531 »The articles [in diesem Sammelband, jw] also demonstrate that the concept of broken narratives is particularly pertinent for certain periods, movements and experiences, e. g. modernism, the avantgarde, and migration.« (Müller-Funk, in: Babka et al. 2016 : 46)

532 »Disruptiv« ist derzeit ein oft in wirtschaftlichen Zusammenhängen verwendetes Wort. Der Terminus der »disruptiven Innovation« oder »disruptiven Technologie« geht auf Clayton M. Christensen zurück, der ihn in seinem Buch *The Innovator's Dilemma* (1995) beziehungsweise dem Fachartikel »Disruptive Technologies: Catching the Wave« (Bower/Christensen, *Harvard Business Review* 73, no. 1, January–February 1995 : 43–53) verwendet. Disruption steht in Abgrenzung zur inkrementellen Innovation und bezeichnet eine Neuerung, meist als Teil eines neuen Marktes, die eine etablierte Technologie, ein bestehendes Produkt oder eine Dienstleistung verdrängt. – Ich verwende den Begriff hier im ursprünglichen Sinne: Disruptiv ist etwas, das ein Gewebe zerstört, das Narration auseinanderreißt oder unterbricht.

533 Ob Bruch und Anknüpfung als »Gegensätze« bezeichnet werden können, muss an dieser Stelle offen bleiben. M. E. sind Anknüpfen oft erst aufgrund eines Bruches möglich. Und ein Bruch, anders als ein Abbruch, weist darauf hin, dass es zumindest zwei Teile gibt, die getrennt worden sind und entsprechend auch wieder verbunden werden können. Wichtiger scheint mir der Hinweis auf die »intertextuelle Intervention«, welche die Frage nach dem Kontext des Bruches und der Verknüpfungsleistung, die notwendig oder möglich gemacht wird, in sich trägt.

die Thematisierung des Offenen, des Unbewältigten und Gewaltvollen, das dem Terminus Bruch innewohnt, spannend, da sie eine der Kulturtechnik des Erzählens gegenläufige Perspektive erlaubt und unseren Denkstil, der auf Kohärenz und Bedeutung zielt, verunsichern hilft. (Babka/Bidwell-Steiner/Müller-Funk, in: Babka et al. 2016 : 16 f.)

Das Phänomen der *broken narratives* unterläuft wesentliche narratologische Konzepte, wie Logik, geordnete narrative Strukturen, Kohärenz und Kausalität, und auch ein Einbezug strukturalistischer Linguistik wird nahezu unmöglich (vgl. Nünning/Nünnig, in: Babka et al. 2016 : 52 f.). Inhalt und Form einer Erzählung werden kontingent, zeitliche Strukturen sind gestört, Verbindungen und Abläufe nicht offensichtlich, sondern müssen aus dem Material geschlussfolgert und (re-)konstruiert werden. *Broken narratives* handeln von einer Krise dessen, was wir zu erfahren aushalten, und rekurren auf Erfahrungen, welche die Grenze narrativen Verständnisses überschreiten (ebd. : 54). So entsteht eine »hegemoniale Kultur der Kontingenz« (ebd. : 60). Der Bruch betrifft in der Regel nicht nur den Inhalt einer Erzählung, sondern ebenso – manchmal vor allem – ihre Form. *Histoire* wie *discourse* sind gestört, »... *they lack closure and the sense of an ending*« (ebd. : 66). Es entstehen Brüche in *histoire*, *discourse* sowie im performativen Akt (vgl. Müller-Funk, in: Babka et al. 2016 : 27). Diese Art von Erzählung ist zugleich Dialog und Dekonstruktion, welche die allgemeine Polyphonie sinnfällig machen.⁵³⁴

Eine Erzählung benötigt eine doppelte Zeitstruktur (vgl. Kapitel 6.1.3 : 245 f.), damit ist eine Trennung der Reihenfolge der Ereignisse und ihrer Erzählung sowie eine zeitliche Kontingenz immer schon in sie eingeschrieben. Hinzu tritt nun eine Erzählinstanz, welche die einzelnen Elemente nicht mehr zwingend zuverlässig verknüpft. Stellen wir uns *broken narratives* als Erzählungen einer traumatischen Erfahrung vor, wird deutlich, dass die Perspektive des Protagonisten im Regelfall eingeschränkt und durch Erschütterungen geprägt ist – während der Erzähler eine privilegierte Position einnehmen kann, die in der Reflexion des Geschehenen über die Einschränkungen des erlebenden Ich hinausgeht.⁵³⁵ Das Bewusstsein des Erzählers eines Ereignisses ist von dem des Protagonisten unterschieden, die Erzählung (selbst-)bewusster als die Beschreibung des Geschehenen. Die Lücken zwischen dem Bewusstsein des Protagonisten und der Erzählung des

534 »Vielmehr geht es darum, die Brüche, das heißt die inkonsistenten Momente, in dem vorliegenden Text selbst zu finden. Das ist auch die wahre Ursache dafür, dass die Dekonstruktion brüchige Narrative generiert; sie operiert mit dem Argument, dass letztendlich alle Erzählungen brüchig sind, zumindest in ihrer zeitlichen Dimension.« (Müller-Funk, in: Babka et al. 2016 : 33)

535 »In narratological terms, this means that both the concept of the turning point and the notion of broken narrative have ›reference to two points in time, not one‹ (Abbot 1997, 89), and that they both imply the co-existence of two temporally detached points of view, viz. the limited perspective of the character who is the experiencing I and the narrator's (or narrating I's) privileged point of view: ...« (Nünning/Nünnig, in: Babka et al. 2016 : 69)

Erzählers zu schließen ist ein Prozess der Narrativierung (vgl. Nünning/Nünnig, in: Babka et al. 2016 : 69).

Es lassen sich auf mehreren Ebenen Parallelen zwischen *broken narratives* und *joiner photographs* ziehen. Beide weisen sowohl in Inhalt als auch Form Unterbrechungen auf, sind fragmentiert und nicht zwingend chronologisch geordnet. Im formal-gestalterischen Aufbau der *joiner photographs* spiegelt sich eine gebrochene Erzählweise. Ihre (visuelle) Perspektive ist die ausschnittshafte der Fotografien. Zwischen den Fotos sind Lücken, zeitliche und räumliche Unterbrechungen zu finden, mit denen formale wie inhaltliche Leerstellen entstehen. Das, was wir sehen, bleibt fragmentarisch. Es verweist auf ein potenzielles Vorher wie Nachher und zeigt kein definiertes Ende. In einem performativen Akt des Montierens wie Betrachtens setzen Bildautor und Rezipienten die Bruchstücke zusammen, wobei Hockney als Erzähler dieser Geschichten Elemente und die Art ihrer Verknüpfung so auswählt, dass das Ganze vermeintlich homogen scheint, letztlich aber kontingent bleibt.⁵³⁶

Weiter lässt sich die Perspektive der Kamera mit der eingeschränkten Perspektive des Protagonisten – in diesem Fall des Fotografen – in Verbindung bringen, der immer nur Bruchstücke einer Wirklichkeit sieht und festhält, während der fertige *joiner* die distanziertere und bewusste Erzählung des Bildautors wiedergibt. Hier wie dort aber werden zeitliche Strukturen unterbrochen; Verbindungen und Abläufe sind nicht offensichtlich, sondern müssen aus dem Material geschlossen werden. Die Brüche der – wie auch immer gearteten – Erzählung werden in den *joiner photographs* sichtbar, gleichzeitig versuchen die Bilder, etwas Umfassenderes wiederzugeben, und beginnen so, was den Rezipienten zu beenden überlassen bleibt.

ANTI-NARRATION ALS ZEITGENÖSSISCHE KÜNSTLERISCHE AUSDRUCKSFORM

Die Rolle der Rezipienten hat sich, auch vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Dynamiken und neuer technischer Möglichkeiten, gewandelt und erweitert.⁵³⁷ Mediale Beschleunigung bei Aufnahme- und Wiedergabetechniken erleichtert simultane und synchrone Darstellungen vielschichtiger Bewegungen und der damit einhergehenden Zeitlichkeiten und Zeitebenen. Diese Verfahren haben sich auf das Vermögen der Rezipienten ausgewirkt, Bilder wahrzunehmen und auch über Brüche, nicht-logische und nicht-sukzessive Zusammenstellungen hinweg

536 Bei den *composite polaroids* wählt Hockney die Aufnahmen aus, die wir zu sehen bekommen. Bei den *photographic collages* entscheidet er darüber, wie die Aufnahmen zusammengefügt werden, über Abstände und Überlappungen, und beeinflusst über die Präsentation die Interpretation.

537 Vgl. u. a. Cary 1996, 2002, vgl. Kapitel 4.1. Zur allgemeinen Entwicklung vgl. auch Giedion, Siegfried, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, Frankfurt a. M. 1982; Rosa, Hartmut, *Beschleunigung: Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2005.

Ganzheitlichkeiten und Narrationen zu rekonstruieren beziehungsweise zu konstruieren. Veränderungen in Analyse und Synthese von Bewegungen und Abläufen haben im Zusammenspiel mit anderen Entwicklungen zu einer Veränderung der Rollen geführt, die Wahrnehmung und Erzählung in unserer Gesellschaft zugeschrieben bekommen.⁵³⁸ »Diskontinuität ist, ironisch gesprochen, zu einem verlässlichen Phänomen unseres politischen und kulturellen Lebens geworden« (Müller-Funk, in: Babka et al. 2016 : 26, vgl. Nünning/Nünnig, ebd. : 51).

In allen künstlerischen Ausdrucksformen finden sich assoziative und disruptive Erzählungen. Störungen von oder ein Spiel mit Erzähl- und Betrachtungsgewohnheiten werden produktiv für die Bildwahrnehmung und -interpretation gemacht und erlauben neue und andere Zugänge zu Inhalten.⁵³⁹ Reiche gibt in ihrer Dissertation einen Überblick über die »erzählerische Vielfalt durch Nicht-Einlösung von Narremem« (Reiche 2016 : 37–41), die sich seit 1900 entwickelt hat. Fehlende Ursache-Wirkung-Ketten führen zu einer »Entfabelung«, die Pointe einer Erzählung kann in ihrer Pointenlosigkeit bestehen, Grotesken fehlt Kausalität, simultane Erzählungen verabschieden sich von einer Chronologie. Anstelle einer Perspektivierung tritt ein *stream of consciousness* (bekannte Beispiele sind James Joyces *Ulysses*, 1922, und Virginia Woolfs *Miss Dalloway*, 1925), der Inkohärenz zur Folge hat, denn anstelle Handlungsdarstellungen zu folgen, verlieren wir uns in einem Bewusstseinsstrom. Eine Fülle von Details führt zu Realitätseffekten jenseits einer Ökonomie der Darstellung, unmotivierte Detailnennungen ziehen eine fehlenden Teleologie nach sich.

Wie bei den meisten Themen in der Kunst gibt es auch hier seine Negation: die Anti-Narration, wenn nur noch die Illusion einer Geschichte geschaffen wird. Künstler erreichen dies, indem sie narrative Elemente verwenden, ein Erzählen jedoch nur scheinbar erzeugen ... (Rosenthal, in: dies. 2002 : 12)⁵⁴⁰

538 Vgl. u. a. Steiner 1988, vgl. Babka et al. 2016. – Zu erörtern, inwiefern Möglichkeiten einer fragmentierte Darstellung der Wirklichkeit eine veränderte Rezeption bewirkt haben oder ob nicht vielmehr die Möglichkeit einer erweiterten Rezeption zu anderen Darstellungen von Wirklichkeit geführt hat, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

539 Ein populäres Beispiel, das ich exemplarisch schon herangezogen habe, ist der Film *Memento* (Christopher Nolan, 2000). Er hat den Verlust des Erinnerungsvermögens zum Thema: Zwei parallele, sich unterbrechende Erzählstränge stellen die Handlung gleichzeitig entlang und entgegen der chronologischen Reihenfolge dar, sodass sich die Geschichte erst am Ende des Films rückblickend erschließen lässt. Bezeichnenderweise arbeitet der Protagonist unter anderem mit Polaroidfotografien als Erinnerungsstützen. Sie stehen für die Authentizität des Moments der Aufnahme, sind aber nur durch hinzugefügte Beschriftungen kontextualisierbar.

540 Als anti-narrativ bezeichnet man die Ablehnung illusionistischer Techniken (vgl. Reiche 2016 : 40). Mit Bordwell/Thomson lassen sich unterschiedliche Strategien des Nicht-Narrativen unterscheiden (vgl. ebd. : 51–55). Eine additive Zusammenstellung, beispielsweise in motivischen Gruppen, bezeichnen sie als *categorical*. Werke, die durch die Verwendung rhetorischer Figuren überzeugen wollen und sich in Argumentationen ergehen als *rethorical*. Liegt der Schwerpunkt auf der formalen Gestaltung, auf Wiederholungen, Farben, Umrissen, Rhythmen und Bewegungsrichtungen, so ist die Erzählung *abstract* und Verknüpfungen eigentlich unzusammenhängenden Materials (wie Eisensteins intellektuelle Montage) nennen sie *associational*.

Wie bei den Fragen, wo Narrativität oder unzuverlässiges Erzählen beginnen, lassen sich auch hier keine klaren Grenzen ziehen. Anti-Narration benötigt narrative, narrativierende Elemente, damit wir sie als Erzählung überhaupt identifizieren können, um dann wiederum zu entdecken, dass es sich um eine Erzählung handelt, die nicht erzählt oder nicht erzählen will. Folgen wir Hans Ulrich Reck, so stellen zeitgenössische Kunstwerke sowieso eine »ständige Überforderung des Rezipienten« (Reck 2010 : 9) dar. Mit ihnen lassen sich ästhetische Erfahrungen machen, die das Feld der Kunst erweitern und neue Verbindungen knüpfen.

Das Werk kann nicht länger als Anschauungsgegenstand oder Medium von Repräsentation gelten. Es wird zu einem Ausdruck problematisierender Erfahrungen, die im Hin und Her zwischen Betrachter und Werk sich abspielen und nicht mit dessen stofflichem Äquivalent, dem Kunstwerk als Text oder Bild, zusammenfallen. [...] Das Scheitern der Darstellung des Absoluten wird nicht allein zur anstoßenden Bewegung des Betrachters in Hinblick auf das Werk, sondern zu dessen immanenter Dynamik, die dem Werk einen Betrachter sucht, der seine Aussage vollendet (vgl. Eco 1973). Diese Erzeugung der Aussage aus dem Blick des Betrachters ist das Organisationsprinzip der modernen Erzählung. (Reck, in: Kracke/Ries 2013 : 50)

An dieser Stelle soll es nicht darum gehen, Differenzen von unzuverlässig, *broken* und *anti* zu diskutieren. Wir sollten uns aber vor Augen führen, dass Erzählungen – unabhängig von ihrem Umfang – zunehmend komplex werden und Formen annehmen können, die auch ihr Gegenteil umfassen. Wir können zwischen Narrationen und narrationsindizierenden Werken unterscheiden (vgl. Wolf 2002 : 95 f.), auch abhängig davon, inwiefern unterschiedliche Narreme in ihnen realisiert werden. Weiter lässt sich zwischen der Narrativität eines Werkes und einer Narrativierung durch die Rezipienten differenzieren. Gerade Störungen und Brüche im Werk, die Narreme unterbinden, können dafür sorgen, dass die betrachterseitige Narrativierung verstärkt wird. Das rezipierende Subjekt ist, darauf läuft es hinaus, ein relevanter, wenn nicht der ausschlaggebende Faktor für die Wahrnehmung und Interpretation eines Werkes. Die Betrachter sind im Bild, immersiv, sie sind im Bilde, wenn der Bildautor auf ihre Kenntnisse rekurriert, sie sind diejenigen, die Konstellationen und temporales Programm aus dem Bild herauslesen, sie narrativieren Bildinhalte.

6.3.2 Cut-Up revisited

I was working the hole with the Sailor and we did not bad fifteen cents on average night boosting the afternoons and short timing the dawn we made out from the land of the free but I was running out of veins. I went over to

the counter for another cup of coffee ... (William S. Burroughs, The Soft Machine, New York 1992 [1961]: 5)

Eine Extremversion unzuverlässiger und gebrochener Erzählung entsteht durch die Technik des *Cut-Up*, bei der bestehendes Material zerschnitten und neu zusammengesetzt wird. Bei dieser Form der Montage spielt der Zufall eine ausschlaggebende Rolle. Nachweisen lässt sich ein derartiger Umgang mit Texten zuerst bei den Dadaisten, popularisiert wurde er durch Brion Gysin und vor allem William S. Burroughs in den 1950er und 1960er Jahren.⁵⁴¹ Seither findet sich eine Reihe von Werken, vor allem in der Literatur, aber auch in Film und Musik, bei denen mit dieser Technik experimentiert wird. In Prosa werden *Cut-Ups* verwendet, um einerseits Erzählung zu generieren und sie andererseits zu unterbrechen. Leser werden irritiert und so auf Lesarten jenseits eines ›linearen‹, rationalen Lesens gelenkt. *Cut-Up* ist gleichzeitig Prozess und Ergebnis, die sich wechselseitig beeinflussen.

Daria Baryshnikova analysiert, wie experimentelle Texte psychische Funktionsfähigkeit nicht auf einer thematischen Ebene, sondern auf der des Diskurses darstellen können (vgl. Baryshnikova 2018: 128 f.). Als entscheidend hierfür begreift sie die Wiedergabe von Erfahrung, die sich emotional und wertend niederschlägt und als Prozess des menschlichen Bewusstseins vorgeführt werden kann.⁵⁴²

It turns out that the goal of cut-ups may be to represent a non-representational way of grasping reality – perceiving reality, the process of perception of an object rather than specific objects or subjects. This method of cultural production attempts to produce the concept, the image, the narration of something without representational content. (ebd.: 131)

Nicht nur über einen konkreten, abgebildeten Inhalt können wir zu Erkenntnis gelangen, sondern ebenfalls über eine Inhaltlichkeit, die sich auch und vor allem in der Form zeigt. Wenn es keine durchgängige und in sich schlüssige Geschichte gibt, müssen Leser/Betrachter Werke anders aufnehmen, um zu einer

541 Gysin und Burroughs waren eng befreundet. Gysin wird (u. a. von Burroughs) zugeschrieben, 1959 die Cut-Up-Technik (wieder-)entdeckt zu haben. »While cutting a mount for a drawing [...] I sliced through a pile of newspapers with my Stanley blade and thought of what I had said to Burroughs some six months earlier about the necessity for turning painters' techniques directly into writing.« (Gysin, Brion, *Cut-Ups: A Project for Disastrous Success*, Evergreen Review; später in *Let the Mice In*, West Clover 1973 und Calder, John (Hg.), *A Williams Burroughs Reader*, London 1982: 272) Gysin berichtet seinem Freund Burroughs von dem neuen Verfahren. Dieser setzt es in der Folge vielfach ein und macht es populär.

542 »The key-concept in narrative's definition of cut-ups is not event, but experience as represented there. This opportunity is given within the framework of Monika Fludernik's conception of experientiality that presents text's functions rather than its features: ›Narrativity can emerge from the experiential portrayal of dynamic event sequences which are already configured emotively and evaluatively, but it can also consist in the experiential depiction of human consciousness tout court.« (Fludernik 1996: 30).« (ebd.: 129, Herv. i. O.)

Vorstellung dessen zu gelangen, was in ihnen geschieht.⁵⁴³ »A reading of such text is not a passive consumption of a given, it is an interaction of a reader with suggested fragments and their possible (and impossible) connections.« (ebd. : 137) Bei *Cut-Ups* geht es nicht darum, Realität wiederzugeben. Sie zeigen vielmehr prozesshaft auf, wie wir wahrnehmen und erlauben uns, aus anderen Perspektiven auf die Wahrnehmung von Wirklichkeiten zu schauen.⁵⁴⁴ Die *joiner photographs* sind, schon weil es sich bei ihnen um fotografische Bilder handelt, nicht unabhängig von der Realität, sondern auf diese angewiesen. Sie lösen sich aber aus genau dieser Abhängigkeit, wenn sie montiert und als multiples Bildwerk präsentiert werden. So gewinnen sie eine gewisse Autonomie, ihre Montage verweist auf ein Jenseits von Fotografie und Wirklichkeit. Sie fungieren als auch abstrakte Formen, deren Strukturen und Codes nur temporär bestehen, eine Syntax oder Semantik ergibt sich nur bedingt in Form der Anschlüsse der Bilder aneinander oder des Rasters der Polaroidaufnahmen und ist für jedes Werk einzeln auszuhandeln. Die Bildensembles veranschaulichen kognitive Vorgänge, sie führen vor, wie Wahrnehmung und Imagination zusammengehen.

Auch wenn Wahrnehmung nie wirklich passiv ist, so fordert die Form des *Cut-Up* doch eine (pro-)aktive Wahrnehmung, ohne die sich das Werk nicht erschließt. Es erfordert Aufmerksamkeit und mag mühsam sein, diese Werke zu lesen oder zu rezipieren, wenn man meint, sie kognitiv erfassen zu müssen. Wenn die Technik des *Cut-Up* dazu dienen soll, menschliche Wahrnehmung sowie mentale Prozesse zu vergegenwärtigen (vgl. Baryshnikova 2018 : 132)⁵⁴⁵, erinnert das an Hockneys Aussage, er wolle mit den *joiner photographs* die menschliche Wahrnehmung in Bilder übersetzen (vgl. Hockney, in: Joyce 1999 : 24). Zwar gibt es bei ihm einen gegenständlichen Inhalt der Bilder, der auch für ihre Formfindung eine Rolle spielt, doch im Vordergrund steht immer der Prozess der Aufzeichnung und Wiedergabe von Wahrnehmung.

Obschon die *joiners* sich nicht guten Gewissens als *Cut-Ups* bezeichnen lassen, teilen sie doch mit diesen einige grundsätzliche Gesichtspunkte. Bei *Cut-Ups* handelt es sich um Fragmente, die zusammenmontiert werden, um etwas Größeres zu ergeben. Damit sind sie zunächst formal mit den *joiners* verwandt. Aller-

543 »The paper brings into correlation the enactivist idea of cognition without content, [...] with the idea that cut-up narratives in a sense also have no content. As there are no consistent and coherent story [sic] in cut-ups, there [sic] could be difficult for the reader to produce a clear mental representation of what is happening in the text. My paper proposes a new reading of texts that initially seem to be uncommunicative.« (ebd. : 126).

544 »Cut-ups do not illustrate or represent any observable reality. Instead, they artistically represent the processes of perceiving or imagining such a reality in new cultural conditions. The idea is that our attention should be directed toward the world as we experience (perceive, recall, or imagine) it. We should attend to the modes, or ways in which things appear to us. Gysin with his experiments is interested not in what things are, but rather in exactly how they are experienced.« (ebd. : 142).

545 »... cut-up technique can be regarded as a means of representing human perception and other mental processes« (ebd. : 126).

dings ist spezifisch für *Cut-Ups*, dass ihre Teile nach dem Zufallsprinzip ausgewählt und zusammengestellt werden.⁵⁴⁶ Das ist bei den Fotografien der *joiners* nicht der Fall, auch wenn David Hockney den Zufall mitentscheiden lässt bzw. mit ihm umgeht, was die Passgenauigkeit der Bildausschnitte und auch die Entwicklung der Kleinbildfotografien angeht. Anders als bei *Cut-Up*-Verfahren, bei denen existierendes Material zerschnitten und neu kombiniert wird, werden bei den *joiner photographs* die Versatzstücke, mit denen Hockney arbeitet, die Fotografien, produziert. Es ist hier nicht Material, das zerschnitten wird, sondern die Aufzeichnung der Wirklichkeit führt zu ausschnitthaftem Material. Entsprechend sind die Anschlüsse zwischen den Teilen nicht willkürlich: Die Kombinatorik ist nicht freigestellt, sie folgt gewissen Regeln und Absichten. Wie *Cut-Ups* präsentieren auch *joiners* aber Bilder und Erzählungen ohne abgeschlossenen Inhalt, der sich nicht kohärent versprachlichen lässt. *Cut-Ups* sind eine ästhetische Strategie, um Konventionen des Romans sowie der Bilderzählung zu umgehen, die einem narrativen, logisch nachvollziehbaren Ablauf von Ereignissen fordern. Sie zielen statt dessen auf assoziative Zugänge. Sie erlauben, Wahrnehmung auf eine andere Art darzustellen; anstelle des »Was« einer Geschichte rückt das »Wie« derselben in den Fokus (vgl. Baryshnikova 2018 : 134).⁵⁴⁷ Neue, nichtlineare Beziehungen zeigen sich, die Kriterien der klassischen Narratologie, wie die Notwendigkeit einer Zustandsänderung, greifen nicht mehr – darin ähneln ihnen die *joiner photographs*.

Baryshnikova überträgt die Erkenntnisse ihrer Untersuchung auf Formen der bildenden Kunst. Sie liest Brion Gysin's Gemälde im Kontext von Barthes Auseinandersetzung mit den Bildern Cy Twombly's (Barthes 1990).⁵⁴⁸ Beider Werke zeigen Gesten – während Nachrichten Informationen wiedergeben, produzieren Gesten den Rest, ohne dass sie zwingend überhaupt etwas produzieren wollen (vgl. Nagel, in: Honold/Simon 2010 : 38–53). Statt dessen ziehen sie Aufmerksamkeit auf die künstlerische Handlung und darauf, wie diese in Erscheinung tritt. Auch die *joiners* sind Gesten, die unsere Aufmerksamkeit darauf lenken, wie ihr Entstehungsprozesses verlaufen sein mag und wie unsere (Bild-)Wahrnehmung funktioniert.

Für Merleau-Ponty sind Kunstwerke im allgemeinen »Schnittstellen, entlang derer sich [...] Erfahrung ausgestalten kann« (Laner 2010 : 68). Diese Form ästhetischer Erfahrung führt zu einem »Anders-Sehen und zugleich zu einem Sehen von

546 Auch wenn das Zufällige der Zusammenstellung betont wird und wahrscheinlich eine große Rolle in der Entwicklung eines Werkes spielt, bleibt zu fragen, was sich davon erhält und wie viel Zufälliges (das kein Beliebiges sein kann) sich tatsächlich im fertigen Werk findet (vgl. Kapitel 3.1 : 98, Fn. 191).

547 »It provides the reader with various occurrences simultaneously, involving the reader in processes of interacting experiences and switching the frame of reference from the content to the ways it is represented.« (ebd. : 135)

548 Gysin hat Kunstwerke entwickelt, die Visualität ohne Objektbezug adressieren sollen, die Befreiung des Geistes von intellektuellen und Wahrnehmungsgrenzen, ähnlich wie es Roland Barthes (»The Death of the Author«, 1967) und Susan Sontag (»The Aesthetic of Silence«, 1969) beschreiben (vgl. Baryshnikova 2018 : 140).

Anderem« (ebd.). Das Bild zeigt nicht einen Gegenstand, sondern gibt in der Wahrnehmung zu erkennen, wie es sich formiert. Bilder lassen sich als »Motiv einer ›zeitlichen Entfaltung« [begreifen], die zwischen Bildern und Gebildet-Werden oszilliert und in dieser Dynamik immer wieder ander(e)s zu sehen gibt.« (ebd. : 72) Beobachtungen und Reflexion durchdringen sich permanent. Durch *CutUp*-Techniken wird diese Wechselwirkung hervorgehoben.⁵⁴⁹ Und auch die Fragmente der *joiners* erlauben in ihren Zusammenstellungen Lesarten, die zu einer fortwährenden Verschränkung von Betrachten, Denken, Sehen und Interagieren führen.

6.4 Die *Joiners* als »broken narratives without narration«

And it is the defence of art which gives birth to the odd vision by which something we have learned to call ›form‹ is separated off from something we have learned to call ›content‹, and to the well-intentioned move which makes content essential and form accessory. (Sontag, 2001 : 4)

Erzählungen sollen Emotionen auslösen und Plausibilität herstellen. So wirken sie sinnstiftend, auch in Bereichen, die sich nicht rein logisch erschließen lassen. Dem Narrativen kommt die Aufgabe zu, etwas zu (re-)präsentieren und es zu (re-)konstruieren, bzw. Rezipienten dies tun zu lassen. Erzählungen befriedigen außerdem das Bedürfnis der Menschen danach, etwas (mit-)erleben zu können und ihren Erfahrungshorizont zu erweitern (vgl. Wolf 2002 : 32 f.).⁵⁵⁰ David Hockney konstruiert mit seinen *joiner photographs* Räume, die es geben könnte, und initiiert Erzählungen durch implizite Bewegungen. Er versucht, sein Erleben in ein visuelles Zusammenspiel fotografischer Fragmente zu überführen. Fragmentierung wie Montage sind dabei Methoden, die unsere Blicke auf die Konstruktion der Werke lenken, auf ihre Brüche und auf die Art und Weise, wie ihre Elemente interagieren. Lücken im Material führen zu konzeptuellen Öffnungen, die erkennen lassen, was nicht im Bild ist. Die Idee einer illusionistischen, mimetischen Darstellung wird ebenso dekonstruiert wie die Einheit des fotografischen Bildes. Die Fotos der *joiners* tauschen sich auf verschiedenen Ebenen untereinander und mit ihrer

549 »... *cut-up technique can be regarded as a means of representing mental processes (unobservable directly), especially by mapping the simultaneity of external observations and internal reflections that exist in constant continuous relationships between minds and their environments. [...] Cut-ups exist as sets of visual, verbal, perceptible and emotional fragments which each reader or viewer should construct, reconstruct and deconstruct as a new model each time they encounter them. Cut-ups might appeal to the idea that the consciousness is cut by various random factors in contemporary culture. Cut-ups point to the inseparable tie between perceiving and thinking, acting and interacting.*« (Baryshnikova 2018 : 143)

550 »Sofern es eine kommunikative, soziale und unterhaltende Funktion erfüllt, die Möglichkeit bietet, ein Erlebnis mit- und wiederzuerleben, und der Erfahrung von Sinnlosigkeit und Kontingenz entgegenwirkt, äußert sich im Artefakt gewissermaßen ebenfalls Narrativität.« (Müller 2017 : 187)

Umgebung aus. Unsere Erfahrung vor ihnen wird geprägt durch die Gleichzeitigkeit vieler Fotos und eines Bildes, durch die Grenzen des Bildes, der Bilder, innerhalb des Bildes und durch Gesten der Transgression. Die Teilbedeutung, die in den sichtbaren Teilen des Bildes angeboten wird, ermutigt uns, das Gesehene zu vollenden; wir versuchen, es in ein kohärentes und bedeutungsvolles Konzept zu verwandeln. Hockney spielt mit seinem Material und mit uns, er reizt unseren Hang zum Geschichten(er)finden, indem er sich auf Prämissen und Konventionen unserer Bildwahrnehmung stützt und uns so einerseits auffordert, aus einem fragmentierten, konstruierten Bild eine ganzheitliche Situation herauszulesen und uns andererseits herausfordert, die in dem Bild enthaltenen Hinweise als Auslöser einer Erzählung aufzufassen. Die Produktions- und Präsentationsweise der *joiner photographs* hat narrationsindizierende Effekte, die in den illusionsstörenden und narrationsunterbrechenden Elementen in der Struktur des Werkes ihren Konterpart finden.

Die *joiner photographs* lassen sich als monoszenische polychrone Bildensembles beschreiben (vgl. Kapitel 6.2.3 : 265f.). Was für Einzelbilder generell festzustellen ist, bestätigt sich: Handlungsmotivationen, kausale Zusammenhänge und zukunftsgerichtete Sinnstiftungen, also Ziele, deuten sich in ihnen nur an (vgl. Müller 2017 : 109ff.). Sie präsentieren mehr als einen Zeitpunkt einer einheitlichen Szene oder Situation, sie zeigen Zustandswechsel und Ereignisse an und erfüllen dadurch erzähltheoretische Kriterien. Die vorangegangene Untersuchung (vgl. Kapitel 6.2.1) bestätigt, dass Narreme in den *joiners* zu finden sind, unzweifelhaft auf den Ebenen der qualitativen und inhaltlichen Narreme, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß. Je komplexer die *joiner photographs* ausfallen, je mehr Bewegung sich in ihnen niederschlägt, desto größer ist ihr narratives Potenzial. Das Besondere der *joiners* aber ist, dass ihre formalen Strukturen, anders als bei monochrome Einzelbildern, auch syntaktische Narreme wie Wiederholungen und Zeitlichkeiten zulassen⁵⁵¹, die ein zeiteinheitliches Bild nicht umfassen kann. Dies wird ermöglicht, indem Körper-, Raum- und Zeitfragmente für die Bildzusammenstellungen verwendet werden. Sie erlauben, was in der Regel im Einzelbild nicht oder nur schwer zu realisieren ist: Brüche im raumzeitlichen Kontinuum darzustellen. Die Form der *joiners* verstärkt die ihnen innewohnende narrationsindizierende Wirkung. Wir können eine sukzessive technische Zerlegung des Simultanen sowie eine gleichzeitige Wiedergabe des Sukzessiven beobachten. Die *joiner photographs* sind Einzelaufnahmen im Plural, die ein multiperspektivisches Bild formen. In der Untersuchung des Bildes verfängt sich unsere Aufmerksamkeit zwischen einzelnen Fotos und Gesamtbild. Wir de- und rekonstruieren einen ganz-

551 Wie ich in Kapitel 6.2.1 herausarbeite, finden sich syntaktische Narreme deutlich erkennbar nur in ausgewählten *joiner photographs*, Zeitabläufe sind meist nicht gerichtet, Kausalität und Teleologie werden nur angedeutet. Trotz dieser Einschränkungen gibt es sie.

heitlichen visuellen Eindruck eines Ortes oder/und einer Handlung, indem unsere Blicke im Bild wandern und wir es gedanklich immer neu umkreisen.

Aufgrund der formalen Aufbereitung der *joiner photographs*, die auf Bildfolgen und zeitliche Abläufe verweist, erwarten wir eine Erzählung. Diese Erwartungshaltung wird durch die Bildinhalte in der Regel nicht erfüllt. Das, was wir geboten bekommen, lässt sich weder zuverlässig noch unzuverlässig nennen, da der subjektive, vom Bildautor gesteuerte Umgang mit dem fotografischen Material so deutlich ist, dass wir ein zuverlässiges, folgerichtiges Erzählen nicht zwingend erwarten. Dennoch scheint das Bild, das uns zu sehen gegeben wird, kohärent. Die Oszillation zwischen beiden Polen, dem zuverlässigen, dokumentarischen Bildmaterial, und seiner Vermittlung, die Brüche und Diskontinuitäten hervorhebt, macht die Faszination der *joiner photographs* aus. Erzählung ist hier nicht unterbrochen oder abgebrochen, sie ändert sich nicht durch einen *twist*, sondern ist offensichtlich nicht komplett wiedergegeben. Liptay spricht von einem ambigen Erzählen, bei dem offen bleibt, was passiert ist (vgl. Nünning, in: Schröder 2013 : 154), und es ist diese Art von Ambivalenz, welche die *joiners* dominiert: Wir werden nicht erfahren, was zwischen den Bildern geschehen ist, wir werden keine Hinweise erhalten, wie sich das Bild im *Off* fortsetzt.

Die Offenheit, die sowohl durch die formalen Lücken und Überlappungen sowie durch das Ausschnitthafte der Einzelfotografie wie auch des Bildensembles gegeben ist, stimuliert dazu, die *joiner photographs* zu narrativieren. Der Eindruck eines übergreifenden Bildgefüges entfaltet sich, die Bildausschnitte lassen sich sinnstiftend miteinander verknüpfen. So entsteht ein komplexes Geflecht, ein Verschiebespiel, das sich einer einfachen Beschreibbarkeit entzieht. Uneindeutigkeit und Bedeutungsoffenheit im Zusammenspiel mit figurativen Facetten lassen weder einen rein beschreibenden Zugriff zu, noch lassen die Bilder sich über rein strukturelle Zusammenhänge fassen. Um die komplexe Form der *joiners* in ein größtenteils kohärentes Bild umwandeln zu können, aktivieren wir das Schema der Narrativität. Durch die Öffnungen in ihrem Gefüge – formale, räumliche und zeitliche Lücken – kommt es aber nicht zu einer geschlossenen Erzählung.

6.4.1 Narrativität ohne Narration

Wenn wir Bilder lesen [...] verleihen wir ihnen vorübergehend einen narrativen Charakter. Wir ergänzen das, was durch einen Rahmen begrenzt ist, um ein Vorher und Nachher, und dank unserer Gabe des Erzählens schenken wir dem Bild [...] ein ewiges und unerschöpfliches Leben. (Manguel 2001 : 19)

Wenn die *joiner photographs* erzählen, wie zumindest Hockneys Behauptung » ... *I was using a narrative for the first time* ... « (Sykes 2014 : 181) für die späteren *photographic collages* vermuten lässt, so tun sie dies anders, als es verbale oder

textliche Narrationen machen. Wesentlich und charakteristisch für Bilder sind ihre Elemente und Strukturen, die nicht mit sprachlichen verglichen werden können (vgl. Huber 2008 : 62, vgl. Boehm 2007 : 34–53). Sie müssen als Bildlichkeit erfasst werden. Konstitutiv hierfür sind Unbestimmtheits- und Leerstellen, die diejenigen Freiräume eröffnen, welche die Betrachter aktiv werden lassen und uns ermöglichen, das im Bild zu Sehende interpretierend in Sprache zu übersetzen: »Die Projektionstätigkeit des Betrachters oder Interpreten überführt, übersetzt oder transformiert die Logik der Differenz in die gewohnte und bekannte Logik sprachlicher Identität.« (Huber 2008 : 63) Die Bildelemente bestimmen ebenso wie ihre Anordnung, wie Bilder betrachtet und interpretiert werden. Es kommt darauf an, mit welcher Struktur ein Erzählwerk arbeitet, denn es gibt »ein Erzählen nicht nur in, sondern auch mit Mustern« (Kemp 1987 : 22). Struktur und Inhalt greifen ineinander und verlangen gemeinsam eine produktive Wahrnehmungsleistung, in der durch Rezeption und Analyse die Gleichzeitigkeit des Bildes diachronisiert und in eine Sinnzuschreibung überführt wird.

PARADIGMA UND SYNTAGMA

Kemp konstatiert mit Norman Bryson, dass sich im Bild ein Primat des Paradigmas über das Syntagma entwickelt (vgl. Bryson 1981 : 21–28, vgl. Kemp 1987 : 57 f., vgl. Kemp 1987 : 196 f.).⁵⁵² Das heißt, im Vordergrund der Bildwahrnehmung steht nicht, wie einzelne Elemente nach bestimmten Regeln aufeinander folgend angeordnet sind, sondern das Beziehungssystem, das diese Elemente miteinander und mit außerhalb liegenden Referenzen knüpfen. Das Verhältnis von Paradigma und Syntagma lässt sich gleichsetzen mit demjenigen von Figur und Folge – in der bildlichen Erzählung ist die Figur ungleich stärker als in der syntagmatisch-textlichen, da letztere sequenziell, während das Bild simultan-verweisend aufgebaut ist. Wolfram Pichler legt dar, wie sich im Bildsystem (und auch im Einzelbild) beide Ebenen kreuzen können, wenn der Erzählfluss, der die Bilder »eines nach dem anderen auf[fädelt]« (Pichler, in: Ganz/Thürlemann 2010 : 113 f.) von paradigmatischen Bezügen durchschossen wird und so eine zweite Lesart entsteht.⁵⁵³

552 Syntagmatische Beziehungen bestehen z. B. zwischen Elementen einer sprachlichen Einheit, die, nach bestimmten Regeln kombiniert, jeweils eine Einheit höherer Ebene bilden (Buchstaben, Wörter, Sätze). So werden über Kombinationen sprachliche Konstruktionen geschaffen. Syntagmatische Kombination zeigen sich in fortlaufenden Verknüpfung, in Kontinuitäten, Relationen und Kontrasten, während die paradigmatische Selektion auf eine Kategorie substituierbarer Elemente verweist. Paradigmatische Beziehungen sind diejenigen zwischen Elementen, die untereinander austauschbar sind, ohne die bestehenden Regeln zu verletzen.

553 »Einerseits gibt es einen Erzählfluss, der, von den Bildern oder ihrer Anordnung induziert, durch die so oder so arrangierten Bilder hindurchgeht. Er fädelt eines nach dem anderen auf und bringt die Stationen der Bilderzählung in eine bestimmte Reihenfolge. Die *Verteilung* der Bilder im Ortsgefüge erweist sich als eine mit einem bestimmten Richtungssinn versehene *Verzeilung* oder *Auffädellung* von Bildorten. Dieser Faden wird nun aber von anderen gekreuzt, die einige der von ihm durchlaufenen Orte kurzschlüssig miteinander verknüpfen. [...] In historischer Beziehung geht es hier um die Möglichkeit typologischen Erzählens, während auf einer theoretischen Ebene

In Kapitel 5 habe ich die *joiner photographs* mit Deleuze betrachtet und konnte zeigen, dass sein Konzept des Zeit-Bildes sich auf sie anwenden lässt. Wahrnehmen wird hier zu einer umfassenden Tätigkeit, die zugleich selbstreflexiv ist, eine ›andere‹ Art, Bilder zu lesen.⁵⁵⁴ »Lesen heißt: Bilder neu verketteten, nicht nur verketteten; es heißt: Bilder drehen, umkehren, statt bloß der Vorderseite zu folgen: eine neuartige Analytik des Bildes.« (Deleuze 1997b : 314) Diese Bilder lassen sich nicht widerstandslos wahrnehmen, sie zu dekodieren erfordert eine gewisse Anstrengung. Gerade, wenn ungewöhnliche Ausschnitte gewählt und ungewöhnlich zusammengestellt sind, übersteigen sie »jede narrative oder, allgemeiner gesagt, jede pragmatische Begründung und bestätigen vielleicht gerade damit, daß die Funktion des visuellen Bildes über seine Sichtbarkeit hinaus in seiner Lesbarkeit liegt« (Deleuze 1997a : 31).⁵⁵⁵ Nach Deleuze »finden sich im Kino sprachliche Merkmale«, »Syntagma (Konjunktion von aufeinander bezogenen Einheiten *in praesentia*) und Paradigma (Disjunktion zwischen Einheiten *in praesentia* und vergleichbaren Einheiten *in absentia*).« (ebd. : 42, Herv. i. O.). Wenn das Affektbild des Films die Krise des Aktionsbildes einläutet (vgl. Kapitel 5.3.2 : 208 ff.), löst sich das Verhältnis von Bewegung und Zeit und die sukzessive Abfolge der Bilder, das »Syntagma der traditionellen Erzählung« (Deleuze 1997b : 181), weicht einer paradigmatischen Schichtung. Diese führt dazu, dass die Erzählung sich strukturell öffnet und Mehrdeutigkeit gewinnt.⁵⁵⁶ Deleuze Gedanken lassen sich, auch dazu habe ich

die alte Jakobson'sche Idee einer Projektion des Äquivalenzprinzips von der paradigmatischen auf die syntagmatische Achse ihre Vitalität beweist. [...] Der Aufbau eines Bildsystems lässt sich dann mit Roman Jakobson als ein Vorgang begreifen, bei dem man Zeichen, die einem paradigmatisch gegliederten Reservoir entnommen sind, zusammenfügt, und zwar solcherart, dass im Produkt der syntagmatischen Zusammenfügung paradigmatische Bezüge evident werden.« (Pichler, in: Ganz/Thürlemann 2010 : 113f., Herv. i. O.)

- 554 »Die abgetrennten, voneinander abgekoppelten Raumfragmente sind Gegenstand einer spezifischen Neu-Verkettung über das Intervall hinweg: Die fehlende Übereinstimmung ist lediglich das Sichtbarwerden einer Verbindung, die sich auf unendlich viele Weisen herstellen kann. Geht man von diesem Verständnis aus, dann kann das archäologische oder stratigraphische Bild zur gleichen Zeit *gelesen* und *gesehen* werden. Wenn die Bilder sich nicht mehr ›auf natürliche Weise‹ verketteten, wenn sie zeigen, daß falsche Anschlüsse und Einstellungswechsel systematisch verwendet werden, dann könnte man mit Noël Burch sagen, daß sich die Einstellungen selbst ›drehen‹ oder ›umkehren‹ und daß ihre Wahrnehmung ›eine beträchtliche Anstrengung des Gedächtnisses und der Imagination, anders gesagt, eine *Lektüre* erfordert. [...] Nicht mehr in dem Sinne, wie man früher sagt: Wahrnehmen *ist* Wissen, Imaginieren und Sich-Erinnern, sondern in dem Sinne, daß die Lektüre eine Funktion des Auges, eine Wahrnehmung der Wahrnehmung, nämlich eine solche Wahrnehmung ist, die die Wahrnehmung nicht erfaßt, ohne zugleich deren Kehrseite – Imagination, Gedächtnis oder Wissen – zu erfassen.« (Deleuze 1997b : 314, Herv. i. O.)
- 555 Für Deleuze bedeutet »Lesbarkeit« weniger, etwas zu entziffern, auf einer ersten Ebene zu dekodieren, als vielmehr, seine tieferliegende Bedeutung zu entschlüsseln (vgl. vorangegangene Fn.).
- 556 »Die Konstitution dieser [geistigen unter den Bildern liegenden, jw] Struktur geschieht durch die einander komplementären Syntagmen und Paradigmen, jedoch unter der Bedingung, daß das Paradigma schwach und wenig bestimmt bleibt und das Syntagma in der traditionellen Erzählung maßgeblich ist (Christian Metz). Von daher genügt es, daß das Paradigma in der strukturellen Ordnung wesentlich wird oder daß die Struktur ›seriell‹ wird, damit die Erzählhandlung ihre akkumulativen, homogenen und identifizierbaren Charakter verliert, die sie dem Primat des Syntagmas schuldet.« (ebd. : 181)

mich in Kapitel 6 geäußert, nicht eins zu eins auf unbewegte Bilder übertragen.⁵⁵⁷ Die Unterscheidung zwischen und das Zusammenspiel von syntagmatischen und paradigmatischen Ebenen spielen aber in jeder Lektüre eine wesentliche Rolle (vgl. Jäger 1998, vgl. Kapitel 6.1.3 : 243 und ebd., Fn. 482). Im Film dominieren syntagmatische Anordnungen, die ihrerseits paradigmatisch verknüpft werden können. Treten paradigmatische Verweise in den Vordergrund, so lässt sich von einem filmischen ›Hyperimage‹ sprechen⁵⁵⁸, die Aufmerksamkeit der Rezipienten wird auf die Selbstreflexivität des Filmbildes gelenkt. Paradigmatische Verknüpfungen scheinen wie der ›stumpfe Sinn‹ den Film zum ›Stolpern‹ zu bringen (vgl. Barthes 2015, vgl. Kapitel 5.4.1 : 215 f.).⁵⁵⁹

Bei den *joiners photographs* nun bilden paradigmatische und syntagmatische Ebene eine Gemengelage, die sich in der Gleichzeitigkeit von an- und abwesenden Raum- und Zeitfragmenten sowie narrativer und narrationsverweigernder Interpretation widerspiegelt. Beide Formen (Einzelbild und Bewegungsbild sowie Paradigma und Syntagma) halten sich die Waage und begründen so ein weiteres Spannungsverhältnis. Die syntagmatische Ebene spiegelt sich in der mechanischen Abfolge der Aufnahmen und möglicherweise in der Abfolge der Bewegungen, die sie festhalten respektive ahnen lassen; eine Erzählung aber erschließt sich über Bildinhalte, die fotografieübergreifend erfasst werden müssen, sowie über außerbildliche Verweise, die einer paradigmatischen Ordnung angehören. Das Primat des Syntagmas, das für Erzählungen im Allgemeinen angenommen werden darf, ist bei Bildern nur bedingt gegeben – bei den *joiner photographs* wird es fast vollständig von der paradigmatischen Ebene der Bilder verdrängt. Damit kommt es zu einer anderen Form der Erzählung, einer unzuverlässigen, die aufgrund ihrer Fragmentierung und der Austauschbarkeit ihrer Bausteine – nicht beliebig,

557 In welchem Ausmaß und wann es überhaupt sinnvoll sein kann, Sprachmodelle auf Bilder anzuwenden, ist eine Diskussion, die ich an dieser Stelle nicht führen kann. Einerseits scheint es sinnvoll, aus dem (diskret) dominanten Modell der Sprache auf Bilder übertragbare Modelle abzuleiten; andererseits bleibt die Frage bestehen, ob ein so anders strukturiertes Medium nicht grundsätzlich andere Modelle benötigt.

558 Vgl. zu ›Hyperimage‹ Kapitel 5.2.2 : 198, Fn. 389. Joachim Paech untersucht, inwiefern sich die Thürlemannsche Idee des Hyperimages (vgl. Thürlemann 2013) auf den Film anwenden lässt (vgl. Paech, in: Blum et al. 2012). Er kommt zu dem Schluss: »Als Hyperbilder sollten Bilder bezeichnet werden, die in Gruppen zusammengestellt werden, und dadurch syntagmatische oder paradigmatische Beziehungen ausbilden, die systematisch beschrieben werden können.« (ebd. : 374)

559 »Der ›stumpfe Sinn‹ verursacht eine Störung in der vom Film beabsichtigten Kontinuität innerhalb des Bewegungsbildes, die einem mitproduzierten Bedürfnis nach einer unmittelbaren Wahrnehmung des filmisch Dargestellten ›entgegenkommt‹. Die Störung betont den ›stumpfen Sinn‹ des Bildes. ›Diese Betonung‹, sagt Barthes, ›[...] durchkreuzt ihn [den Sinn, jw] – untergräbt nicht den Inhalt, sondern die gesamte Praxis des Sinns‹ [Barthes 1990 : 61], weil sie wie eine ›erschwerte Form‹ gegen die Mehrheitspraxis der Bedeutung gerichtet ist. Roland Barthes isoliert den ›stumpfen Sinn‹ in Bildern, die eine andere, nicht mehr lineare, sondern vertikale Beobachtung erfordern, er isoliert im Bewegungsbild das zugrunde liegende und von der dargestellten Aktion überlagerte ›Bild seiner Bewegung‹ ... « (Paech, in: Honold/Simon 2010 : 170)

aber möglich – eine gebrochene Form ergibt. Dies ist die Stelle, an der Zeit-Bild und *broken narrative* ineinander fallen:

Charakteristisch für das *Zeit-Bild* ist nun der Verlust dieses Glaubens an die Wahrheit. [...] Es geht im *Zeit-Bild* demnach nicht mehr um den Wahrheitsgehalt einer möglichen Erzählung: An die Stelle einer ›wahrredenden‹ Narration ist eine ›fiktiv wahrredende‹ getreten (vgl. *ibid.* [Deleuze 1997b : 197, jw]), *welche sich zur Unausweichlichkeit des Fiktiven bekennt.* [...] Jenseits der Erzählhandlung oder Narration (*narration*) taucht hier eine weitere Instanz auf, die Erzählung (*récit*). Sie betrifft, ähnlich wie die kristalline Beschreibung nicht das, was ist, was, sondern die Art und Weise, *wie* erzählt wird. [...] Vielmehr gilt es, mit Deleuze, mit dem *Wahrheitsanspruch jeglicher Erzählung* – zuletzt verstanden als Form eines Berichts über ihre eigenen Mittel – zu brechen. (Schaub 2003 : 189, Herv. i.O.)

Das Narrativ des Bewegungs-Bildes wird im Zeit-Bild zu einer Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Bildes (vgl. *ebd.* : 140).

KOAN

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Bilder nicht prinzipiell anders erzählen als Texte und daher grundlegend der Kategorie der *broken narratives* zuzuordnen sind. Außer als Bildfolge sind sie kaum je linear lesbar, sie entfalten ihr narratives Potenzial in einem Feld, das von losen Verknüpfungen, Kontingenzen und Sprüngen durchzogen ist.⁵⁶⁰ Gerade Einzelbilder können sich erzähltheoretischen Kriterien nur schwer stellen, und auch wenn sich plausible Herleitungen finden lassen, bleibt die Frage, ob es nicht zielführender sein könnte, ihre narrativen Gefüge anders zu erschließen.⁵⁶¹

Die Fotografien der *joiners* wirken einerseits als Elemente einer Erzählung, andererseits sind sie Elemente der Komposition. Da wir nicht alle Details gleichzeitig wahrnehmen können, auch wenn sie simultan wirken, müssen wir sie nacheinander, aber ohne definierte Reihenfolge erfassen. Wir als Betrachter sind der Kristallisationspunkt im Zentrum der Bildwahrnehmung, in uns läuft das zu

560 Ich danke Stephan Berg für diesen Hinweis.

561 »Vielleicht sollte man den Prozess der Bildwerdung einer vor-geschriebenen Erzählung statt ›*Dramatisierung*‹ genauer aber fast tautologisch ›*Imaginierung*‹ nennen. Doch man wird eine lange Erholungszeit brauchen, bis die Interpretation von Gemälden den modischen Diskurs von ›*Erzählräumen*‹ und ›*narrativer Malerei*‹ überstanden hat. Dann mag man überprüfen, bis zu welchem Grad ›*Erzählung*‹ und ›*Drama*‹ nur Metaphern sind – und ob präzisere Begriffe sie heilsam ersetzen könnten, um die Bildwerdung jedes einzelnen Kunstwerks von Widerspruch zu Widerspruch zu klären: sie nicht pseudophilosophisch und terminologievernarrt zu vernebeln.« (Nagel, in: Honold/Simon 2010 : 46 f.) – Egal, ob man Nagels Meinung teilt, so beschreibt er doch ein Forschungsdesiderat – neue, auf visuelle Strukturen bezogene Begriffe – das Stoff für mindestens eine weitere Dissertation bietet.

Sehende zusammen, durch uns werden die Einzelbilder verbunden und erhalten eine zeitlich begrenzte Reihenfolge, die Reihenfolge unserer Blicke. Gleichzeitig brechen sich die Blicke in den Facetten des Bildes immer wieder neu. Wir haben es mit einer Erzählung ohne feste Leserichtung zu tun, voller Risse und Sprünge, ein vielschichtiges Geflecht temporärer Verbindungen, das eine Hierarchisierung seiner Elemente nahezu unmöglich macht. Die Verflechtung der Einzelbilder in den *joiner photographs*, die potenziell und tatsächlich über ikonische wie rhetorische Verbindungen in Relation zueinander gesetzt werden können, führt zu einer Verdichtung und semantischen Überbestimmung (vgl. Horstkotte/Pedri 2011 : 336). Bedeutung entsteht erst in ihrem Zusammenspiel, in der Komposition aus Bestandteilen und höherer semiotischer Einheit. »*In this context, the concept of ›braiding‹ describes a ›model of organization that is not that of the strip nor that of the chain, but that of the network.*« [Groensteen 146].« (ebd.) Das rhizomatische Geflecht des Tableaus aus Einzelbildern erlaubt es, Interaktionen der bildlichen Elemente so darzustellen, dass Verweise in mehrere Richtungen gleichzeitig deuten können. Diese Art der Referenzialität führt zu einer multidirektionalen Wahrnehmung der visuellen Narration. Die Gestaltung wird derart mit Bedeutung aufgeladen, die Verflechtung der Elemente führt dazu, dass Vorausgehendes und Folgendes nichtlinear ineinandergreifen. Die Dimensionen der räumlichen Komposition und die Zeitlichkeit ihrer Aufzeichnung wie Lektüre werden in das Werk integriert (vgl. ebd. : 336f.).

Der Diskurs vollzieht sich zeitlich, der Geist jedoch begreift simultan. So stehen Serialität und Syntax gegen den *train of thought* (vgl. Bryson 1981 : 179). Und genau das ist es, was bei den *joiners* geschieht: Während die Bilder einerseits als eine Form der Serialität daherkommen, nämlich der zeitlichen Abfolge des Aufgenommenen, provozieren sie zugleich eine Wahrnehmung als Ungeteiltes bzw. als etwas, dessen Unterteilung nicht eindeutig und bleibend ist, wenn wir sie vergleichend und synthetisierend als Teile eines Zeitflusses und eines Raumgefüges wahrnehmen. Hier lässt sich zwischen den *composite polaroids* und den *photographic collages* unterscheiden: Die Polaroids rücken durch das weiße Raster die Teilung und damit den seriellen Charakter der Aufnahmen in den Vordergrund. Die Kleinbildfotografien verhalten sich eher einem Bewusstseinsstrom entsprechend, mit kleinen Überlappungen und Lücken, die spürbare Brüche markieren und verschleiern. Hier gehen Zwischenräume in der Verganzheitlichung unter, werden überschrieben, ähnlich einer Traumsequenz, bei der Anschlüsse einzelner Szenen aneinander nicht notwendig logisch nachvollziehbar sein müssen. Syntagmatische Beziehungen lösen sich in paradigmatischen auf. Information werden nicht geordnet weitergegeben, wir entdecken sie im Streifzug der Blicke durch die Bilder.

Bilder schweben in einer Spannung zwischen Bedeutung und Erscheinung, d. h. sie sind entweder diskursiv, über Referenzen und Regeln (wie die der Erzählung) erfassbar oder durch das figurativ Sichtbare (vgl. Bryson 1981 : 7). Je äußerlicher das

Bezeichnete dem Bezeichnenden scheint, desto ›realistischer‹ erscheint uns das Werk. Bryson nimmt als Beispiel den Roman, der uns im Geschehen sein lässt, und als Gegenentwurf das Gedicht, das aufgrund seiner Struktur fortwährend darauf verweist, dass Bedeutung im Text und durch den Text hergestellt wird (vgl. ebd. : 9). Auf die *joiner photographs* übertragen bedeutet dies, dass sie eher als Gedichte, denn als Erzählungen aufzufassen wären.

Sie lassen sich nicht ohne Verluste oder Verschiebungen versprachlichen. Wenn die Diskursivierungen eng an den Bildern bleiben, spannen die resultierenden Aussagen keine großen Bögen, sondern bleiben fragmentarisch, »*fragmented juxtapositions*« (ebd. : 73). Versuchen wir das Bildganze zu fassen, geht eine Fülle von Details und innerbildlichen Beziehungen verloren. Die *joiner photographs* lassen sich in Beschreibungen nicht erschöpfen, wir können den Blicken nicht sagen, wo sie hinschauen sollen und was es alles zu erkennen gibt. Diese Form ist eine Kollision von Ordnungsprinzipien und Störungsstrategien, ein »*koan – the question without closure*« (ebd. : 74, Herv. i. O.).⁵⁶²

BILDER, DIE (NICHTS) ERZÄHLEN

Erzählungen können potenziell Unverbundenes verbinden, Erzählen ist eine Methode, aus Fragmenten Kohärenz zu gestalten. Je kleinteiliger und verstreuter Informationen und Wissen in unserer Gesellschaft wird, desto größer wird unsere Sehnsucht nach etablierten, sinnstiftenden Erzählungen, nach neue Narrativen⁵⁶³, die uns dabei helfen, die Welt wahrzunehmen und zu verstehen. So sind Erzählungen in und mit Bildern seit Ende des 20. Jahrhunderts gemeinsam mit der Rückkehr des Gegenständlichen in die Malerei verstärkt in den Fokus der bildenden Kunst, der Ausstellungsmacher, der Werbung und der Medien gerückt.⁵⁶⁴

562 Koan ist im Zen-Buddhismus eine paradoxe Aussage oder Frage, die als Meditationsdisziplin verwendet wird. Das Bemühen, einen Koan zu lösen, soll den analytischen Intellekt und den egoistischen Willen erschöpfen und den Geist darauf vorbereiten, eine angemessene Antwort auf der intuitiven Ebene zu erhalten. (Ein Beispiel wäre die Frage nach dem Geräusch, das eine Hand beim Klatschen macht.) Vgl. <https://www.britannica.com/topic/koan> [07.11.2019]

563 Der Begriff des Narrativs oder auch der ›großen Erzählungen‹ geht zurück auf Jean-François Lyotards 1979 erschienenen Buch *La condition postmoderne*, (*Das postmoderne Wissen*, Bremen 1982). Zur derzeitigen Konjunktur des Begriffs siehe z. B. <https://www.welt.de/debatte/kommen-tare/article159450529/Hinz-und-Kunz-schwafeln-heutzutage-vom-Narrativ.html> [25.07.2019].

564 *Ausstellungen*, die dem Thema gewidmet sind (vgl. u. a. Scheuermann 2005 : 12): »Pagan Stories. The Situations of Narrative in Recent Art«, APEX Art C.P., New York 1997; »I love you, too, but ... Positionen zwischen Comic-Ästhetik und Narration«, GfZK, Leipzig 2000; »Dialogues & Stories«, Museum Küppersmühle, Duisburg 2001; »Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst«, Haus der Kunst, München, 2002; »Storybook: Narrative Art«, MMoCA (Madison Museum of Contemporary Art), 2014/15. *Ausstellung als Erzählung* u. a. in: McKinnon Lambert, Stephanie Jane, »*Engaging Practices: re-thinking narrative exhibition development in light of narrative scholarship*«, MA Thesis, <https://mro.massey.ac.nz/handle/10179/1082>, 2009 [20.04.2022]; Kelly, Lynda, »The role of narrative in museum exhibitions«, <https://australianmuseum.net.au/blog-archive/museum/the-role-of-narrative-in-museum-exhibitions>, 08.06.2010 [30.12.2018]; Romeo, Fiona, »*Can an exhibition be a story?*«,

Doch anstelle kontextualisierter, sinnstiftender Erzählungen bekommen wir heute vielfach von Agenturen nach immer ähnlichen Schemata gefertigte *stories* vorgesetzt, die sich als Konstruktionen enttarnen lassen. Dabei spielen oft wirtschaftliche oder politische Interessen eine Rolle, die aber nicht vordergründig artikuliert werden. – Während wir uns also einerseits wünschen, dass über Erzählung Dinge zusammengebracht werden und Sinn entsteht, haben wir andererseits gelernt, vermeintlichen Narrativen zu misstrauen. Zur gleichen Zeit werden wir konditioniert, visuelle Angebote als Fragmente zu lesen, als Verweise auf eine Geschichte, die in Episoden oder auf einer anderen Plattform fortgesetzt und weitererzählt wird.⁵⁶⁵ Die Struktur dieses Erzählens in rhizomatischen Ordnungen wie der des Internets, wo über Verknüpfungen, Verweise auf externe Inhalte, Kontingenzen und Brüche ein Feld entsteht, dessen Bestandteile miteinander und über es hinaus kommunizieren, spiegelt sich in den *joiner photographs*.

Die Relevanz, die dem Narrativen derzeit zugeschrieben wird, ebenso wie unser Zugriff auf und Umgang mit Erzählungen mag sich im letzten Jahrhundert bereits entwickelt haben, entfaltet sich aber erst seit der Jahrtausendwende voll. Ein entsprechender Blick auf die *joiners* ergibt sich daher wahrscheinlich erst in der aktuellen Situation. Aus heutiger Sicht aber lassen sich die *joiner photographs* als symptomatisch für einen Umgang mit (medialen) Bildern und Erzählungen in unserer Gesellschaft begreifen: Sie suggerieren ein Ganzes, ohne es zu zeigen, sie bleiben fragmentiert und erweiterbar, durch Hinzufügen weiterer Teile und durch unsere Vorstellungskraft. Ein Ausmaß des zu Sehenden lässt sich nicht mit Sicherheit eingrenzen und ein größeres Ganzes nur dann errahnen, wenn wir in der Lage sind, unterschiedliche Blickwinkel zusammenzuführen. Aber auch dann bleiben Konturen mobil und Räume unabgeschlossen. Als Bildform, die zwischen Bildfolge, Ensemble und Einzelbild anzusiedeln ist, erzählen sie zumindest insofern, als dass sie – je nach Bild unterschiedliche – Kriterien für Erzählung erfüllen. Im Zusammenspiel von gestalterischen und narrativen Momenten entsteht eine fragmentarische, diskontinuierliche Form der Wahrnehmungswiedergabe, Bewegungsdarstellung und Bilderzählung, die sich durch den betrachtenden Nachvollzug erschließt, ohne je abgeschlossen zu sein. Die *joiners* sind narrativ, ohne eine Narration hervorzubringen, eine Erzählung ohne Handlung, ohne festen Anfang oder endgültiges Ende, eine Erzählung ohne greifbare Geschichte. Indem sie Erzählung ahnbar werden lassen, sich aber einer eindeutigen Narration

<http://www.foeromeo.org/conferences-etc/can-an-exhibition-be-a-story>, 03.11.2013 [30.12.2018].

Storytelling in Werbung und Branding z. B.:

»Brand Storytelling: Wie Geschichten Marken zum Leben erwecken«, <https://99designs.de/blog/unternehmertum/brand-storytelling>, [30.12.2018]; Gotter, Anna, »*Storytelling: The Key to Effective Advertising*«, <https://www.disruptiveadvertising.com/marketing/storytelling-advertising>, 22.08.2017 [30.12.2018].

565 Transmediales Erzählen ist eine Strategie, die Konsumenten unterschiedliche Zugänge zu einer Geschichte oder einer erzählten Welt anbietet, vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Transmediales_Erz%C3%A4hlen [20.05.2020].

verweigern, werden mit ihnen zwei Bedürfnisse der Rezipienten antizipiert: Sie erfüllen den Wunsch nach Narrativität, die eine Möglichkeit von Erzählung öffnet, ohne uns mit der Wirkmacht und Abgeschlossenheit eines Narrativs zu konfrontieren. Sie zeigen sich als typischer Ausdruck des postmodernen Umgangs mit den Dingen und sich selbst.⁵⁶⁶ So lässt sich die anhaltende große Faszination erklären, welche die *joiner photographs* ausüben: Sie zeigen ein facettiertes, ambigues, offenes Bild der Welt, das Kohärenz träumen lässt.

566 Paech bezeichnet (Selbst-)Reflexivität als ein Phänomen der Postmoderne (vgl. Paech 2004). Winfried Nöth schreibt: »Selbstreferenzialität gilt als eins der spezifischen Kennzeichen der Postmoderne.« (in: Schade et al. 2005 : 13 f.) Wenn Referenzialität und Reflexivität als Kriterien der Postmoderne gelten, sind Hockneys *joiners* ebenfalls in diesen Referenzrahmen einzuordnen.

7 Schlussbetrachtung

I have an obsession for fragments in my life / these reveal and hide the truth.

(Robert Frank, »I assume«, in: Eskildsen, Ute, Robert Frank, hold still keep going, Göttingen 2016 : 89)

Ausgehend von David Hockneys *joiner photographs* bin ich der Frage nachgegangen, wie sich Bewegungen und damit Zeit und Erzählung mit statischen Bildern einfangen und freisetzen lassen. In der Literatur zu Hockneys Arbeiten finden sich einzelne recht umfassende Einordnungen der *joiners* ebenso wie Hinweise auf die Anleihen, die er bei bestimmten Stilrichtungen macht, zu medialen Verschränkungen sowie auf seine persönlichen Referenzrahmen. Diese Informationen bleiben verstreut und schlaglichtartig, sie wurden für diese Arbeit zusammengetragen, abgeglichen und weiterentwickelt, um neue Zugänge und Kontexte zu eröffnen. Nach einem genauen Blick darauf, wie die *joiner photographs* produziert und zusammengestellt sind, untersuche ich, welche Phänomene auf ihre Rezeption einwirken. Um dies tun zu können, weite ich das kunstwissenschaftliche Feld in die Bereiche der Filmtheorie, Philosophie und Literaturwissenschaft aus. So trage ich dazu bei, die von mir zu Beginn meiner Arbeit monierte Lücke in der Forschung schmaler zu machen: Beeinflusst entweder der biografische Hintergrund des Künstlers die meisten Untersuchungen oder legen seine Äußerungen bestimmte Richtungen des Weiterdenkens nahe, so bilden diese hier lediglich Ausgangspunkte, von denen aus der Blick auf die Phänomene im Bild und in der Rezeption geweitet wird.

Hockneys *joiners* lassen sich als Versuchsreihen lesen, mit denen er Methoden der Fragmentierung, Facettierung und Montage sowie Phänomenen der Übersetzung von Bewegung und Zeitlichkeit in Bilder nachgeht – und mit der wir diese nachvollziehen und untersuchen können. Das Dargestellte ist dabei untrennbar mit der Form seiner Darstellung verbunden; diese differenziert sich in den Reihen der *joiners* aus. Struktur und Form der Werke können als Werkzeuge zur Untersuchung der Wiedergabe von Wahrnehmung und von Bildwahrnehmung aufgefasst werden. Die *joiner photographs* zeigen fragmentierte Szenen und verweisen so auf Brüche in den Situationen, in der Wahrnehmung und im Bild. Hockney bringt eine Vielzahl an Perspektiven und Augenblicken in sie ein, zusätzlich erzeugt er Störungen in der Präsentation: Darstellung, Bewegung und Narration werden in Brüchen und Facettierungen diskontinuierlich.

In den veränderbaren und potenziell un abgeschlossenen Kompositionen der *joiner photographs* greifen fotografischer Zugriff und zeichnerischer beziehungsweise malerischer Prozess ineinander und leiten zu einem filmischen Diskurs über. Arbeits- und Denkweisen verschmelzen, die in der theoretischen Auseinanderset-

zung zu oft getrennt gehalten werden. Die *joiners* erweisen sich als ›durchlässige‹ Bilder, die eindeutige mediale Zuschreibungen verlassen.

Hockneys exzessive Arbeitsweise ermöglicht eine umfangreiche Entwicklung in den Werkreihen der *composite polaroids* und *photographic collages*, sowohl in Hinblick auf den Prozess der Aufnahme als auch der Zusammenstellung. Die Reihen sind in sich abgeschlossen, doch wird erkennbar, wie vorgängige Erfahrungen sie prägen und sich die im Arbeiten gewonnenen Erkenntnisse in Hockneys späteren malerischen, fotografischen und filmischen Arbeiten niederschlagen und weiterentwickeln. Mit neueren Werken führt er das mit den *joiner photographs* erprobte Prinzip der aus Bildausschnitten zusammengesetzten Bilder fort. In unterschiedlichen Umsetzungen entstehen immer wieder aus mehreren Ansichten zusammengefügte Landschaftsgemälde und Porträts.⁵⁶⁷ In den Jahren zwischen 2010 und 2014 experimentiert Hockney mit Mehrkanal-HD-Videos und seit 2014 lässt er digitale Fotografien am Computer zusammensetzen und bearbeiten. Die daraus resultierenden Werke nennt er *photographic drawings* (vgl. Kapitel 1.2 : 40) und unterstreicht so ein weiteres Mal das Ineinandergreifen künstlerischer Techniken in seiner Arbeit. Wie spezifisch Hockney mit seinen Fotozusammenstellung umgeht, können wir feststellen, wenn wir sie mit anderen fotografischen Collagen bzw. Montagen vergleichen (vgl. Wenzl 2019), hier wird greifbar, was ein zeichnerisches, malerisches Erzählen mit Fotografien bedeuten kann.

Vergleichen wir die *joiner photographs* aus der von mir untersuchten Zeit von Februar 1982 bis April 1986 mit diesen Arbeiten oder auch mit ähnlichen Fotozusammenstellungen anderer Autoren (vgl. Kapitel 3.4.1 : 135, vgl. Ausblick), werden ihre formalen und ästhetischen Qualitäten offensichtlich. Anders als Panografien, die als Panorama-Ansichten⁵⁶⁸ in der Regel ein auf Einheitlichkeit ausgerichtetes Bildverständnis aufweisen, gehen bei den *joiners* die Einzelbilder nur lose Verknüpfungen ein und bilden ein offenes System, das eher Sinneseindrücke zusammenbringt, die in der Betrachtung fortwährend neu synthetisiert werden, als ein wahrnehmungseinheitliches Bild zu generieren. Dennoch sind die *joiner photographs*, auch wenn Hockney dies suggeriert, nicht mit dem gleichzusetzen, wie wir Welt visuell erfahren, sondern Ergebnis der Prozesse, die ihre Form und ihren Inhalt definieren. Das Augenmerk liegt darauf, wie die Einzelbilder kombiniert sind (vgl. Kapitel 3.1.3, vgl. Kapitel 5.2.2 : 196 ff.), sie schließen sich nur vermeintlich, für bestimmte Phasen der Wahrnehmung, zu einer kohärenten Bildgestalt zusammen.

567 So zum Beispiel als Lithografien (*An Image of Gregory*, 1984–85), als fotografische (112 LA *Visitors*, 1990) und malerische Arbeiten; ab 2002 gibt es einige Aquarellbilder, die aus mehreren Blättern bestehen, und seit 2006 gehören mehrteilige Gemälde zu Hockneys fortlaufendem Repertoire (vgl. Kapitel 1.2 : 37).

568 Die Fotografien dieser Bilder werden meist durch *photo stitching* zusammengeführt, also mit Hilfe einer Software, die aus mehreren Fotografien ein Bild errechnet, so wie es viele Kameras und Smartphones mittlerweile ermöglichen.

Die Einheit des Bildes ist instabil, es scheint jeden Augenblick in seine Teile zerfallen zu können. Es zieht sich zusammen und weitet sich aus: Wenn Hockneys Füße an der Unterkante des Bildes als Aus- oder Einstiegshilfe aus oder in den Raum des Bildes interpretiert werden können, lassen sie das Bild zumindest in unserer Vorstellung bis zum Boden, bis zu unseren eigenen Füßen reichen (vgl. Kapitel 1.1 : 23, vgl. Kapitel 4.2.2 : 165) – die Sphäre zwischen Bild und Welt wird unscharf, der uns umgebende Raum und der Bildraum fließen ineinander.

In den *joiners* werden Bewegungen nachvollziehbar eingefangen, sie finden sich einerseits in der Produktion, durch Standort- und Perspektivwechsel des Bildproduzenten während der Aufzeichnung, andererseits in der Rezeption, durch Blickbewegungen, durch mentale Wanderungen innerhalb des Bildraumes (und über ihn hinaus) sowie durch Denkbewegungen vor dem Bild. Darstellungen von Räumen, Bewegungen und Zeitlichkeit werden durch Schnitte, Fragmentierungen, Leerstellen und Montagen bestimmt und unterstützt. Festgehalten wird eine Zeitspanne aus multiplen Perspektiven, Raum und Zeit der einzelnen Fotografien werden ausgeweitet und ineinander verwoben. Welt beziehungsweise Wahrnehmung von Welt wird trotz des verwendeten Mediums nicht nur als fotografische Momentaufnahme gezeigt, sondern als ein Neben- und Nacheinander von Facetten von Körpern, Räumen, Perspektiven und Eindrücken verstanden. So lassen die *joiners* in einer Geste der Selbstbefragung ihre jeweilige Form sichtbar auch zum Inhalt der Arbeit werden; die Bilder werden in der Betrachtung selbstreflexiv.

Handlung zieht sich fast nie durch das Tableau der Seite, sondern zeigt sich in Fragmenten in einzelnen Fotografien. Nur selten lassen sich nachvollziehbare Abläufe oder gerichtete Bewegungen ausmachen. Die Bildfolgen der *joiners* sind nicht linear, unsere Blicke folgen formalen oder scheinbar kausalen Gesichtspunkten und bewegen sich im Bild und durch die Bilder. Die Dauer des jeweiligen Vorgangs ist dem *joiner* nicht zu entnehmen, weder diejenige der Aufnahmen, noch die der aufgezeichneten Zeit. Was wir sehen, ist die Verräumlichung einer zeitlichen Struktur, die nicht mehr chronologisch zu begreifen ist. Die raumzeitliche Einheit ist in der Zersplitterung aufgehoben, an ihre Stelle tritt eine dauernde Gegenwart aus zeitlichen und räumlichen Facetten, die in der Zusammenschau einen transitorischen Moment bilden.

Bestimmendes Merkmal der *joiner photographs* ist die fixierte Bildzusammenstellung, die als potenziell bewegliches Ensemble begriffen werden muss. Damit ist eine bestimmte Form von Leerstellen und Überschuss für diese Bildform konstitutiv, die sich aus den Lücken zwischen den Fotografien, in ihren Rändern sowie ihrer Verschränkung miteinander und mit dem sie umgebenen, aktuellen wie virtuellen, Hintergrund und Raum ergeben. Während Bilder in der Regel entweder monoszenisch und monochron (Tafelbild) oder pluriszenisch und polychron (Simultanbild, *split screen*) sind, erlaubt die Form des zusammengesetzten Bildes eine zugleich monoszenische und polychrone Darstellung; den gleichzeitigen

Blick aus unterschiedlichen Winkeln und Zeitpunkten auf eine Szene. Zeit- und Raumrelationen werden instabil, sie lösen sich voneinander und ermöglichen eine Wahrnehmung, die zugleich das Wahrnehmen wahrnimmt.

In der Montage werden die Bilder selbstreferenziell, ihre Bedeutung entsteht durch externe Referenzen sowie aus dem Werk selbst, in der Interaktion seiner Elemente. Diese Selbstreferenzialität aber steht einer Lesart der *joiner photographs* als stringente Geschichten entgegen. Erzählungen zielen in der Regel darauf, Sinn zu stiften – doch diese Bilder sollen nicht abschließend gedeutet werden. Während narrationsindizierende Impulse dazu anregen, Facetten und Eindrücke ordnen und begreifen zu wollen, was wir sehen, müssen Erzählung, Kausalität und Teleologie in den *joiners* partiell offen bleiben, um unsere Wahrnehmung des Bildes als Bild, unsere Wahrnehmung des Wahrnehmens, immer wieder neu anzustoßen. Die *joiners* deuten Erzählung an, ohne sie einzulösen. Nur durch unser Engagement als Betrachter können wir ein bewegtes, zeitweise kohärentes Bild herstellen, das als Teil eines Ablaufs interpretiert werden und das wiedergesehen und weitergedacht werden kann. Unserem Bedürfnis nach kommunikativen Situationen folgend werden wir Teil des Herstellungsprozesses der Werke. Kohärenz finden wir darin, dass wir jederzeit auf jedes Bild zurückkommen, unseren Weg ein weiteres Mal beschreiten können.

Mit den *joiners* übersetzt Hockney eine Situation in ein Bild, wir reartikulieren diese in der Betrachtung. Das führt zu produktiven Verschiebungen im Bild wie in der Betrachtung und eröffnet die Möglichkeit zum Diskurs. Zusätzlich wird »[d]as Narrativ des Bewegungsbildes [...] im Zeit-Bild zu einer Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Bildes« (Kapitel 6.4.1 : 244). Bilder wie die *joiner photographs* hinterfragen die Rolle von Brüchen und Fragmenten sowie ihrer Montage für unsere Wahrnehmung, für das Anstoßen von Erzählung und damit für unsere Vorstellung von Welt. Die immer offensichtlicher werdende »Unausweichlichkeit des Fiktiven« (Schaub 2003 : 189) zeigt sich in dieser Bildform *par excellence* und erlaubt es dem Bildautor als Erzähler zugleich in den Vorder- wie Hintergrund zu treten.

Die Oszillation des Fragmentganzen kommt in den *joiners* vibrierend nach vorn und führt so auf einer bildlichen Ebene vor, was uns im Alltag begleitet: Es gilt, Erfahrungen von Brüchen und Fragmentierung sowie die mit ihnen einhergehenden Unsicherheiten und Ambivalenzen auszuhalten und anzunehmen (vgl. Strunk, in: Schade et al. 2005 : 248). Wenn wir es schaffen, produktiv mit diesem Zustand der Polysemie umzugehen, erfahren wir eine Vielstimmigkeit, die heute Diskurse und Deutungen bestimmt. Diese Gleichzeitigkeit des Plural im Singular spiegelt sich in der Form der *joiners photographs*. Sie verweigern uns eine eindeutige Narration; während Politik, Presse und Gesellschaft versuchen, Interpretationen durch Erzählungen zu lenken (vgl. Kapitel 6.4.1 : 290 f.), öffnet das Feld des Bildes Möglichkeiten einer anderen Betrachtung, bei der wir uns unseren eigenen Weg,

unsere eigene Erzählung erschließen müssen. Mit seiner Art der Darstellung zeigt Hockney auf, was uns heute zunehmend begegnet, wenn fragmentarisch und rhizomatisch, mit Brüchen und Kontingenzen, über Medien und Zeiträume hinweg Produzenten und Rezipienten gemeinsam Narrationen entwerfen.

Vieles, was ich anhand der *joiner photographs* erarbeite und vorstelle, gilt für viele Bilder, Kunstwerke und (materielle) Bilder in all ihren Ausprägungen.⁵⁶⁹ Doch die Form der *joiners*, der Kontext, in dem sie entstanden sind und in dem sie weiter wirken, lässt Phänomene, die anderswo vielleicht übersehen werden, überdeutlich zutage treten. Im Bild und zwischen den Bildern geschieht etwas, das einer eigenen Logik folgt. Die *joiners* zeigen nicht nur ihr Motiv, sondern machen nachvollziehbar, wie es sich entfaltet und welche Verschiebungen in seiner Aufzeichnung, seiner Betrachtung und der Betrachtung seiner Aufzeichnung möglich sind. Sie integrieren Dimensionen räumlicher Komposition und zeitlicher Abfolgen, der Aufzeichnung wie Lektüre. Ihre Struktur beeinflusst, wie wir über sie sprechen und denken können und führt uns dabei jenseits linearer Muster. Mit ihnen lassen sich Denkformen entwickeln, die aus dem Bildlichen hervorgehen und auf es verweisen: Bilder können zeigen, was sich nur bedingt sagen lässt, Darstellung und ihre Reflexion können simultan erfahren werden. Indem die *joiners* ihre Nicht-Ganzheitlichkeit zur Schau stellen, präsentieren sie ein Denken mit Bildern, in Bildern und in Bilder hinein, das nur bildlich erfahren werden kann.

569 Kunst, schreibt Thomas Sieber, gelte es, als »künstlerische Praktiken zu verstehen, die in einer visualisierten, massenmedial inszenierten und normativ strukturierten Gesellschaft Differenz wagen. [...] Ihre Leistung [...] besteht in Kommentar, Störung und Zuspitzung, in Unbestimmtheit, Irritation, Konflikt.« (Sieber, in: Schade et al. 2005 : 290)

Auch mit fast fünfundsiebzig Jahren untersucht David Hockney, wie sich Sehen und Wahrnehmen in ihrem zeitlichen Verlauf zeigen und wie sie sich darstellen lassen, eine Frage, die ihn seit einem guten halben Jahrhundert in seiner künstlerischen Arbeit und darüber hinaus begleitet.⁵⁷⁰ Die Auseinandersetzung mit aus Fotografien zusammengesetzten Bildern stellt dabei nur einen kleinen Teil seiner Arbeit dar. Wie im Vorwort angemerkt, gibt es neben Hockney etliche andere Künstler, die mit Polaroidsequenzen und Fotozusammenstellungen experimentiert haben und experimentieren.⁵⁷¹ Die amerikanische Künstlerin Joyce Neimanas etwa arbeitete zeitgleich wie Hockney mit Polaroids, in der Zeit von 1980 bis 1985 stellte sie 30 Collagen zusammen, bei denen die Ränder der Fotografien die Bilder wie ein unregelmäßiges Netz durchziehen, während die abgebildeten Objekte mehr oder weniger nahtlos aneinander anschließen.⁵⁷² Ihre Polaroidcollagen zeigen eine Auflösung der rechteckigen Außenform, zu der Hockney erst mit seinen *photographic collages* finden wird. Der belgische Fotograf Stefan de Jaeger gestaltet seit 1979 Bilder aus Polaroidfotos, die eine große Ähnlichkeit mit denen Hockneys aufweisen, bis 1983 hat er wenigstens 39 Kompositopolaroidbilder geschaffen.⁵⁷³ Maurizio Galimberti ist ein weiterer Fotograf, der Polaroidzusammenstellungen mit Gitterstruktur anlegt, seine »Mosaico Fotografico«. Am bekanntesten sind wahrscheinlich seine 2010/11 entstandenen Werke mit Teilansichten von Köpfen und Händen von Prominenten.⁵⁷⁴ In seinen oft aus weit über 100 Einzelaufnahmen bestehenden Bildern wiederholen sich Teile von Bildobjekten vielfach und in Abwandlungen, der entstehende Rapport mit Varianten hat eine stark dekorative Wirkung. Auch von jüngeren Künstlern finden sich Polaroid-Kompositaufnahmen mit gewissen Ähnlichkeiten zu Hockneys *composite polaroids*. Nennen lassen sich hier u. a. Rhiannon Adam, Dan Vojteck, Juan Felipe Rubio und Jeremy Kost, die vereinzelt mit Polaroidcollagen arbeiten.

570 Eine seiner aktuellen Einzelausstellungen trägt den paradigmatischen Titel *David Hockney: Video Brings Its Time to You, You Bring Your Time to Paintings and Drawings* (Annely Juda Fine Art, London; Feb 27 – Jul 31, 2020).

571 Ein populäres Beispiel ist das 1978 erschienene zweite Album der *Talking Heads* »More Songs about Buildings and Food« mit der Reproduktion eines von David Byrne erdachten und von Jim de Sana umgesetzten aus 529 Polaroidfotografien bestehenden lebensgroßen Bandporträt auf dem Cover.

572 <https://joyceneimanas.com/polaroid-collages> [20.04.2022], vgl. *The Polaroid Years*, München 2013 : 20, vgl. Hoy in: Hockney 1988 : 56.

573 Vgl. de Jaeger, Stefan, *Le Polaroid et le Corps/The Polaroid and the Body*, Paris, Créatis 1983, vgl. Hockney 1988 : 56, vgl. Sykes 2014 : 166.

574 Galimberti arbeitet nach eigener Auskunft seit 1991 mit Polaroid zusammen. Er wurde zum »Instant Artist« ernannt und ist der Schöpfer der »Polaroid Collection Italiana«, vgl. <http://www.mauriziogalimberti.it> [28.02.2020].

Für Bilder, die den *photographic collages* vergleichbar sind, sind passende Kriterien schwerer festzulegen. Doch auch hier lassen sich Künstler finden, die ähnlich arbeiten, beispielsweise Mareen Fischinger, die 2006 angeblich den Begriff »Panografie« für derartige Bilder geprägt hat.⁵⁷⁵ Bei meiner Recherche bin ich (ohne den Suchbegriff Panografie zu verwenden) außerdem auf Johanna Pernot, Matthew Parker, Tom Hawkins, Noel Myles, Adrina Brannan und Christine Burrill gestoßen ... Diese Aufzählungen ließen sich fortsetzen – weiter zu nennen wären beispielsweise Lucas Samaras, Robert Heinecken, Lew Thomas und Jan Dibbets, die auf unterschiedliche Weise und mit verschiedenen Zielen mit Fotozusammenstellungen experimentier(t)en.⁵⁷⁶ Ihre Arbeiten weisen Anknüpfungspunkte mit Hockneys Werken auf, strukturell, ästhetisch und in Hinblick auf ihre Entstehungszeit, ebenso lassen sich Unterschiede ausmachen.

Bereits dieser kurze Einblick zeigt, dass Hockneys *joiner photographs* im Kontext ähnlicher Werke betrachtet werden sollten. Untersuchungen hierzu, zu Ähnlichkeiten und Differenzen, stehen aus und sind ein zukünftiges Forschungsfeld.

575 Vgl. Kapitel 3.4.1 : 135, Fn. 258.

576 Vgl. Hockney 1988 : 56, vgl. Sykes 2014 : 166.

Kurzbiografie David Hockney

Ausgewählte Informationen in Hinblick auf Hockneys Arbeit an zusammengesetzten und fotografischen Werken in chronologischer Reihenfolge.
Umfassende Informationen lassen sich den offiziellen Webseiten entnehmen:

<http://www.hockney.com>

<https://thedavidhockneyfoundation.org>

- *09.07.1937 Bradford, Yorkshire, England
- 1964 Umzug nach Los Angeles, erste Polaroidfotografien
- seit 1967 Verwendung von Fotografien (35-mm-Kleinbildkamera) zur Komposition von Gemälden
- 1969 **Myself & Peter Schlesinger, Paris Dec. 1969** und weitere Fotocollagen
- seit 1975 Bühnenbilder für die Oper
- 1981 erste Chinareise
The Artist's Eye: David Hockney, National Gallery, London
(begleitende Publikation)
- 1982 **My House, Montcalm Avenue, Los Angeles, Friday, February 26th 1982**, bis Juli weitere *composite polaroids*, ab Mai *photographic collages*
David Hockney: Drawing with a Camera, L.A. Louver
David Hockney, photographe, Centre Pompidou, Paris
- 1983 Auseinandersetzung mit chinesischen Bildrollen und George Rowleys
Principles of Chinese Painting (1959)
Vortrag »On photography«, Victoria and Albert Museum, London
- 1984 Hockney nimmt nach fast vierjährigem Auszeit das Malen wieder auf
- 1984/5 *photographic collages* mit *reverse perspective*
- 1985 Vorträge über seine fotografischen Experimente, Rencontres Internationales de la Photographie, Arles
erste Versuche mit Computergrafik (Software *Quantel Paintbox*)
Essay in der *Vogue* (41 Seiten, Dez 85/Jan 86), *photographic collages*
- 1986 **Pearblossom Highway, 11–18th April, 1986**
erste Versuche mit dem Fotokopierer
- 1987 Arbeit mit dem Farblaserkopierer
- 1988 *David Hockney: A Retrospective*, Los Angeles County Museum Of Art
Arbeit mit dem Faxgerät
- 1989 Fax-Kompositbild **Tennis** aus 144 Seiten als *live event*
- 1990 erstes Computerbild (Software *Oasis*)
Kauf einer Digitalkamera, **40 Snaps of My Hous and 112 LA Visitors**
- 1997 *David Hockney, Retrospektive Photoworks*, Museum Ludwig, Köln
- 1999 Experimente mit der Kamera Lucida, Auseinandersetzung mit den Techniken Alter Meister, Beginn einer Serie von 280 Porträts
- 2001 *Secret Knowledge: Rediscovering the lost Techniques of the Old Masters*, New York

- Kurzbiografie
- 2003 *Optics, Optical Instruments and Painting: the Hockney-Falco Thesis Revisited*, Konferenz, Ghent, Belgien
 - seit 2006 Gemälde aus mehreren Leinwänden
 - 2007 mithilfe von Digitalfotografie entsteht das größte Gemälde, das Hockney bisher gemacht hat, **Bigger Trees Near Warter** (50 Leinwände, 4,5 × 12 m)
 - 2009 iPhone-Zeichnungen
 - 2010 iPad-Zeichnungen, Mehrkanal-Videos
 - 2013 *The Jugglers, June 24th 2012*, Whitney Museum of American Art, New York
David Hockney: Seven Yorkshire Landscape Videos, Los Angeles County Museum of Art
 - seit 2014 *photographic drawings*
 - 2015 *David Hockney. Painting and Photography*, L.A. Louver
 - 2019 *David Hockney: Something New in Painting and Photography ... Continued*, L.A. Louver
 - 2020 *David Hockney. Video Brings Its Time to You, You Bring Your Time to Paintings and Drawings*, Annely Juda Fine Art, London

Literatur

Monografien und Kataloge

The artist's eye. David Hockney. Looking at Pictures in a Book, at the NATIONAL GALLERY, 31 July – 31 August 1981 (abgedruckt in: Hockney 1993 : 89–95)

Hockney, David, *David Hockney, Photograph*, München 1983 (*David Hockney, Photographie*, 1982; Ausstellung im Centre Pompidou, Paris, kuratiert von Alain Sayag unter Mitarbeit von Marie-France Vandem Bussche) [Hockney 1982]

Hockney, David, *Cameraworks*, München [New York] 1984 (Text: Lawrence Weschler) [Hockney 1984]

Hockney, David, *That's the way I see it*, London 1993 (Hg./Interview: Nikos Stangos) [Hockney 1993]

David Hockney. Exiting Times are Ahead. Eine Retrospektive, Bonn 2001 [Hockney 2001]

Hockney, David, *Die Monografie*, München 2004 [Hockney 2004]

David Hockney. A Bigger Picture, München 2012 (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung)

Benefield, Richard, *David Hockney. A Bigger Exhibiton*, München 2013

Crespo, Enrique Corales, *La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple fotográfico*, Madrid 2012, Dissertation, <http://eprints.ucm.es/16771> [22.02.2016]

Gayford, Martin, *A bigger message. Gespräche mit David Hockney*, Bern 2012

Joyce, Paul (Hg.), *Hockney on Photography. Conversations with Paul Joyce*, London 1988

Joyce, Paul, *Hockney On Art. Conversations with Paul Joyce*, New York 1999

Kim, Haeng-Ji, *Auf der Suche nach den Spuren der Moderne im Frühwerk David Hockneys*, München 2009, Dissertation, https://edoc.ub.uni-muenchen.de/13678/1/Kim_Haeng-Ji.pdf [20.05.2016]

Livingstone, Marco, *David Hockney*, London 1996 [1981]

Livingstone, Marco/Heymer, Kay (Hg.), *Hockneys Freunde. Porträts von 1954 bis 2002*, München 2003 (Hockney's People, London 2003) [Hockney 2003]

Melia, Paul/Luckhardt, Ulrich, *David Hockney*, München 2007 [1994] [Melia 1994]

Melia, Paul (Hg.), *David Hockney*, Manchester/ New York 1995

*Woods, Alan, »Pictures emphasising stillness« : 30–48

*Causey, Andrew, »Mapping and representing« : 89–110

*Woods, Alan, »Photo-collage« : 111–131

Mißelbeck, Reinhold (Hg.), *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, Köln 1998

*Mißelbeck, Reinhold, »Interview mit David Hockney« : 8–32

*Blaser, Christoph/Girardin, Daniel, »Der kubistische Raum in Hockneys Photocollagen« : 33–40

Schuhmacher, Alexandra, *David Hockney. Zitate als Bildstrategie*, Berlin 2003

Sykes, Christopher Simon, *David Hockney: The Biography, 1975–2012 (Volume 2)*, London 2014

Tuchman, Maurice/Barron, Stephanie (Hg.), *David Hockney. A Retrospective*, Los Angeles County Museum of Art 1988 [Hockney 1988]

*Knight, Christopher, »Composite Views: Themes and Motifs in Hockney's Art« : 23–40

*Schiff, Gert, »A Moving Focus: Hockney's Dialogue with Picasso« : 41–54

*Hoy, Anne, »Hockney's Photocollages« : 55–66

*Weschler, Lawrence, »A Visit with David and Stanley Hollywood Hills 1987« : 77–99

Internetquellen. Artikel, Interviews

<http://www.hockney.com> [20.05.2020]

- <https://thedavidhockneyfoundation.org>
[20.05.2020]
- »In Conversation. DAVID HOCKNEY with William Corwin« (1.2.2012), anlässlich *A Bigger Picture* (Jan–Apr 2012, Royal Academy, London), <https://brooklynrail.org/2012/02/art/david-hockney-with-william-corwin> [22.02.2020]
- DAVID HOCKNEY: A BIGGER PICTURE (25.2.2012), <https://gerryco23.wordpress.com/2012/02/25/david-hockney-a-bigger-picture> [22.02.2020]
- »David Hockney Interview«, Hockney im Interview mit Peter Fuller, 1977, auf der Website von Laurence Fuller, <http://laurencefuller.squarespace.com/blog/2015/7/14/david-hockney-interview> [25.07.2017]
- »John Tusa interviews David Hockney« (2004), 21.05.2009, <https://americansuburbx.com/2009/05/interview-john-tusa-interviews-david.html> [22.02.2020]
- Barrie, Lita, »David Hockney Interview : Review of Painting and Photography at L.A. Louver« (24.07.2015), https://www.huffpost.com/entry/david-hockney-painting-an_b_7853808 [22.02.2020]
- Brown, Mark, »David Hockney changes perspective with move indoors for London show«, *The Guardian*, April 27, 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/17/david-hockney-perspective-london-show-painting-la-portraits-photography> [20.04.2022]
- Budick, Ariella, »David Hockney: The Jugglers, Whitney Museum, New York – review« (05.06.2013), *Financial Times*, <http://www.ft.com/cms/s/2/2d1bd5ca-cdc9-11e2-a13e-00144feab7de.html> [13.12.2015, 2020 hinter Bezahlschranke]
- Campbell-Johnston, Rachel, »David Hockney: Painting and Photography at Annely Juda Fine Art« (14.5.2015), *The Times*, <https://www.thetimes.co.uk/article/david-hockney-painting-and-photography-at-annely-juda-fine-art-959xwtchn6f> [22.02.2020]
- Dreher, Thomas, »David Hockney – Fotocollagen«, in: *das kunstwerk, zeitschrift für moderne kunst*, 1 XLII 1989, Stuttgart/Berlin/Köln : 95, http://www.dreher.netzliteratur.net/8_KonzeptuelleAspekte_Hockney.pdf [22.02.2020]
- Forward, Roy, »Hockney's Californian Sublime«, http://www.academia.edu/3878535/HOCKNEY_S_CALIFORNIAN_SUBLIME_David_Hockney_A_bigger_Grand_Canyon_1998_by_Roy_Forward_National_Gallery_of_Australia_Research_Paper_no._30 [13.12.2015]
- Halton-Hernandez, Emilia, »A Play within a Play: Why Hockney Still Matters at 80. A Review of the David Hockney Exhibition at the Tate Britain«, *Brief Encounters*, Vol. 2 No. 1 (Jan 2018) : 140–144, <http://brief-encounters-journal.co.uk/BE/article/view/95> [22.02.2020]
- Isenberg, Barbara, »Artist David Hockney builds on his portraits for the 21st century« (05.03.2015), *LA Times*, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-ca-david-hockney-20150308-story.html> [22.02.2020]
- Jones, Jonathan, »Disposable Cameras« (4.3.2004), *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/mar/04/photography> [22.02.2020]
- Knight, Christopher, »Peering Beyond the Edge«, in: *Los Angeles Times*, 2001, <http://articles.latimes.com/2001/jul/24/entertainment/ca-2578> [01.02.2017]
- Low, Valentine, »Hockney's Brush with a New Dimension« (20 .04. 2015), *The Times*, <https://www.thetimes.co.uk/article/hockneys-brush-with-a-new-dimension-65pr567g9gq> [22.02.2020]
- Ollman, Leah, »Review: David Hockney's latest: ›photographic drawings‹ and delectable paintings«, 14.03.2019, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-david-hockney-review-20190314-story.html> [25.02.2020]
- Uslar, Moritz von, »99 Fragen an David Hockney. Mehr braucht kein Mensch«, 25. Oktober 2012, *ZEITmagazin* Nr. 44/2012, <https://www.zeit.de/2012/44/Maler-David-Hockney-99-Fragen> [29.06.2016]
- Weschler, Lawrence, »David Hockney's Timescapes. Reinventing Modern Art in the Shadow of Morality«, in: *VQR*, Issue Fall 2013, <http://www.vqronline.org/articles/david-hockneys-timescapes>[25.02.2020]
- Weschler, Lawrence, »The Paralyzed Cyclops« (01.12.2008), *The Believer*, <https://believermag.com/the-paralyzed-cyclops> [22.02.2020]

Filme, Videos im Internet

- 1973 *A Bigger Splash*, Jack Hazan (Regie), DVD, 106 Min., Dokufiction/Biografie, England 1973
- 1983 *David Hockney. Joiner Photographs*, Don Featherstone (Regie), DVD, 50 Min., Dokumentarfilm, Arthaus Musik GmbH
- 1987 *A Day on the Grand Canal* (Philip Haas)
- 1998 *David Hockney In Perspective*, Monique Lajournade/Pierre Saint-Jean, Monique Lajournade (Regie)
- 2001 *David Hockney's Secret Knowledge*, Dokumentation für BBC
- 2010 *Hockney on photography and other matters*, Paul Joyce, DVD, 52 Min., (Interviews mit David Hockney, William Boyd und Marco Livingstone), Hamilton, NJ : Films for the Humanities & Sciences, <https://www.youtube.com/watch?v=00crLdEHiv4>, <https://www.youtube.com/watch?v=kTNKqssN-AM> [28.04.2020, angeblich vor *Secret Knowledge* gedreht, das wäre vor 2001]
- 2010 *David Hockney: A Bigger Picture*, Bruno Wollheim (Regie)
- 2012 *David Hockney's Pearblossom Hwy*, Getty Museum, hochgeladen am 01.02.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=sD123svCFHQ&feature=youtu.be> [25.02.2020]
- 2013 »LOVE LIFE: David Hockney's Timescapes presented by Lawrence Weschler«, Fine Arts Museum of San Francisco, hochgeladen am 29.10.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=KyzsY2mXZoI> [28.11.2015]
- 2013 *David Hockney. Photoshop is boring*, Louisiana Channel, https://www.youtube.com/watch?v=oAx_aYGmpoM, hochgeladen am 04.01.2013 [30.11.2015]
- 2014 *Hockney*, Randall Wright (Regie), 112 Min., Dokumentation, England
- 2015 *David Hockney at CAFAM*, April 2015, <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8323490> [20.04.2022], Video unter <https://v.qq.com/x/page/h0151mp7c8x.html> [25.01.2017, 2020 nicht mehr online]
- 2015 *David Hockney. Painting and Photography*, Live at the Getty, Sept 10, 2015, 7 p.m., https://www.youtube.com/watch?v=4_lcb28fCz8 [13.12.2015]
- 2019 *Interview with David Hockney at Richard Gray Gallery*, <https://www.youtube.com/watch?v=HoXkUCym4Zw> [28.04.2020]

Weiterführende Literatur

- Asendorf, Christoph, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen 1989
- Babka, Anna/Bidwell-Steiner, Marlen/Müller-Funk, Wolfgang (Hg.), *Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen, Broken Narratives*, Band I, Göttingen 2016
- *Babka, Anna/Bidwell-Steiner, Marlen/Müller-Funk, Wolfgang, »Einleitung« : 7–18
- *Müller-Funk, Wolfgang, »Broken Narratives. Die Moderne als Tradition des Bruchs« : 19–35
- *Nünning, Ansgar/Nünning, Vera, »Conceptualizing »Broken Narratives« from a Narratological Perspective: Domains, Concepts, Features, Functions, and Suggestions for Research« : 37–86
- *Nielsen, Henrik Skov, »Broken Narrativities, Unnatural Narratology, and Unnaturalizing Reading Strategies« : 87–105
- Bachtin, Michail M., *Chronotopos*, Frankfurt/M. 2008 [1975]
- Barthes, Roland, *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*, hrsg. von Peter Geimer und Bernd Stiegler, Frankfurt/M. 2015
- *ders., »Rhetorik des Bildes« : 93–111
- *ders., »Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins« (1970) : 116–137
- Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M. 1990 [1982]
- *ders., »Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme von S. M. Eisenstein« : 47–68
- *ders., »Cy Twombly oder Non multa sed multum« : 165–185
- Barthes, Roland, *Die Helle Kammer*, Frankfurt/M. 1985 [Paris 1980]
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1977 [1963]
- Bicker, Mathis/Friedrich, Ute/Trinkwitz, Joachim (Hg.), *Prinzip Synthese: Der Comic*, Edition Kritische Ausgabe Band 1, Bonn 2011
- *Friedrich, Ute, »No game playing for its own sake. Wie Charles Forbell in seinen fast vergessenen Zeitungscomics bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts das erzählerische Potential des Mediums auslotete« : 7–11
- *Wendt, Holger, »Was sehen wir, wenn wir nichts sehen? Der nicht-visualisierte Zwischenraum im Comic-Strip« : 12–16
- *Bicker, Mathis, »Museumslektionen. Comic und Archiv, ein Versuch« : 17–24
- Bippus, Elke, *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Berlin 2003
- Blümner, Hugo, *Laokoon-Studien, zweites Heft: Über den fruchtbaren Moment und das Transitorische in den Bildenden Künsten*, Freiburg i. Br./Tübingen 1882
- Blunck, Lars (Hg.), *Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld 2010
- *Blunck, Lars, »Fotografische Wirklichkeiten« : 9–36
- *Scheuerman, Barbara J., »Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli – Erzählen im fotografischen Einzelbild« : 191–206
- Boccioni, Umberto, *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*, Dresden 2002
- *Boccioni, Umberto/Carrà, Carlo/Russolo, Luigi/Balla, Giacomo/Sever, Gino, »Technisches Manifest der futuristischen Malerei (1910)« : 220–225
- Boehm, Gottfried/Brandstetter, Gabriele/Müller, Achatz von (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007
- *Boehm, Gottfried, »Die ikonische Figuration« : 33–52
- *Paech, Joachim, »Bewegung als Figur und Figuration (in Photographie und Film)« : 275–291, <http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/08/Bewegung-als-Figur-und-Figuration.pdf> [09.04.2019]
- Boehm, Gottfried/Mersmann, Birgit/Spies, Christian (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, Paderborn 2008
- *Waldenfels, Bernhard, »Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder« : 46–63

- *Egenhofer, Sebastian, »Form und Differenz. Zu einer Topik der modernen Abstraktion« : 64–91
- *Wetzel, Michael, »Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht.« Das Bild als Schauplatz einer inframedialen Torsion des Blicks« : 148–179
- *Stoellger, Philipp, »Das Bild als unbewegter Bewegter? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie« : 182–223
- *van der Meulen, Nicolaj, »Ikonische Hypertrophien. Zum Bild- und Affekthaushalt im spätbarocken Sakralraum« : 274–299
- *Kappelhoff, Hermann, »Die Anschaulichkeit des Sozialen und die Utopie Film. Eisensteins Theorie des Bewegungsbildes« : 300–321
- Böhme, Gernot, *Theorie des Bildes*, München 1999
- Bredenkamp, Horst, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010
- Bryson, Norman, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1992 [1974]
[Bürger 1974]
- Camion, Arlette (Hg.), *Über das Fragment*, Heidelberg 1999
- *Dobbe, Martina, »Facette und Fragment. Zum kubistischen Gestaltungskonzept in Malerei und Plastik« : 208–238
- *Roloff, Volker, »Fragmentierung und Montage: Intermediale Aspekte (am Beispiel surrealistischer Texte, Bilder, Filme)« : 239–259
- Christ, Steve, *The polaroid book. Selections from the polaroid collections of photography*, Köln 2005
- Crary, Jonathan, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Moderne*, Frankfurt a. M. 2002 [*Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge und London 1999]
- Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden/Basel 1996 [*Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Massachusetts Institut of Technology, 1990]
- Dällenbach, Lucien/Nibbrig, Christian L. Hart (Hg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt/M. 1984
- *Steiner, George, »Das totale Fragment« : 18–29
- *Imdahl, Max, »Bild – Totalität und Fragment« : 115–123
- Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a. M. 1997 [*L'image-mouvement*, 1983]
[Deleuze 1997a]
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M. 1997 [*L'image-temps*, 1985]
[Deleuze 1997b]
- Dubois, Philippe, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam 1998 [1983]
- Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1973 [*Opera aperta* 1962]
- Eisenstein, Sergej M., *Jenseits der Perspektive*, Frankfurt/M. 2006
- Engell, Lorenz, *Bewegen Beschreiben*, Weimar 1995
- Flusser, Vilém, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983
- Fry, Edward, *Der Kubismus*, Köln 1966
- Galimberti, Maurizio, *Berlino*, Mailand 2011
- Ganz, David/Thürlemann, Felix (Hg.), *Das Bild im Plural: Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010
- Ganz, David/Neuner, Stefan (Hg.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, Paderborn 2013
- *Ganz, David/Neuner, Stefan, »Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne. Zur Einführung« : 9–60
- *Bogen, Steffen, »Imaginäres Eindringen. Schwellen- und Schleierfunktionen von Bildern (um 1000–1400)« : 91–130
- Geimer, Peter, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010
- Gelshorn, Julia (Hg.), *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der*

- Gegenwartskunst*, Bern Lang Kunstgeschichte der Gegenwart Bd. 5, 2004 (zur Tagung »Kunstgeschichte der Gegenwart schreiben«, Schweiz 2002)
- Genette, Jean, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk zum Buch*, Frankfurt/M. 1998
- Glasmeier, Michael/Köhler, Thomas/Lüders, Annelie (Hg.), *Painting the Picture*, Köln 2004
- *Klippel, Heike: »The long Take – Szene ohne Schnitt. Zur filmischen Dimension in der Malerei Eric Fischls« : 67–88
- *Bexte, Peter: »Mit Blindenstock und Hirnempfänger im Museum. Zwei Zugänge zum Thema »Malerei und Medium«« : 13–26
- Greenberg, Clement, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden 1997
- Grünewald, Dietrich, *Comics*, Tübingen 2000
- Hartel, Wilhelm von/Wickhoff, Franz (Hg.), *Die Wiener Genesis*, Wien 1895, Bd. II, 2, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hartel1895bd2> [19.12.2018]
- Haß, Ulrike, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, Paderborn 2005
- Hoelzl, Ingrid/Tietjen, Friedrich, *cahier #3. Images in Motion*, Photography Department at LUCA School of Arts 2012
- * Hoelzl Ingrid/Tietjen, Friedrich, »Images in Motion« : 2–3
- * Starl, Timm, »After the Standstill. On the First Attempts to Bring Motion into the Photographic Image« : 4–13
- * Tietjen, Friedrich, »Loop and Life. A False Start into Protocinematic Photographic Representations of Movement« : 24–31
- Hein, Michael/Hüners, Michael/Michaelson, Torsten (Hg.), *Die Ästhetik des Comic*, Berlin 2002
- *Breithaupt, Fritz, »Das Indiz. Lessings und Goethes Laokoon-Texte und die Narrativität der Bilder« : 37–50
- *Holländer, Hans, »Zeit-Zeichen in der Malerei« : 103–124
- Holländer, Hans/Thomson, Christian W. (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*, Darmstadt 1984
- *Holländer, Hans, »Augenblick und Zeitpunkt« : 7–21
- *Pochat, Götz, »Erlebniszeit und bildende Kunst« : 22–46
- *Holländer, Hans, »Augenblicksbilder. Zur Zeit-Perspektive in der Malerei« : 175–197
- Honold, Alexander/Simon, Ralf (Hg.), *Das erzählende und das erzählte Bild*, Paderborn 2012
- *Nagel Ivan, »Die lange Herrschaft des Historienbildes« : 28–53
- *Busch, Werner, »Erscheinung statt Erzählung« : 54–83
- *Horn, Eva, »Vom Porträt des Königs zum Antlitz des Führers. Zur Struktur des modernen Herrscherbildes« : 128–158
- *Paech, Joachim, »Film und Geschichte(n) – ein Palimpsest. Am Beispiel von J.-L. Godard *Histoire(s) du Cinéma*« : 161–188, <http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/08/Film-und-Geschichten.pdf> [09.04.2019]
- *Schmitz-Emans, Monika, »Arachne im Wettstreit. Ovids Metamorphosen als poetologischer Text« : 250–271
- *Honold, Alexander, »Bildhafte Tugenden, erzählte Laster. Von der Topik zum Plot« : 397–439
- *Bauer, Matthias, »Die Nachtwache als Bildrätsel und Tagtraum. Diagrammatische Operationen bei Rembrandt und Greenaway« : 440–498
- Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Berlin 2018
- *Zeman, Sonja, »Perspektive/Fokalisierung« : 174–201
- *Schmid, Wolf, »Ereignis« : 312–333
- *Schneider, Ralf, »Kognitivistische Narratologie« : 580–596
- Jäger, Thomas, *Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts - von Tiepolo und Goya bis Rethel*, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 1, Petersberg 1998
- Jürgens-Kirchhoff, Annegret, *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst*

- des 20. Jahrhunderts. Ein Essay, Gießen 1984 [1978]
- Karpf, Jutta, *Strukturanalyse in der mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung*, Marburg 1994
- Keller, Heinrich, *Goethe und das Laokoon-Problem*, Frauenfeld/Leipzig 1935
- Kemp, Wolfgang, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985
- Kemp, Wolfgang, *Sermo corporeus. Die Erzählung mittelalterlicher Glasfenster*, München 1987
- Kemp, Wolfgang (Hg.), *Der Text des Bildes*, München 1989
- Kemp, Wolfgang, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996
- Kemp, Wolfgang, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz 2015
- Kracke, Bernd/Ries, Marc (Hg.), *Expanded Narration. Das neue Erzählen. B3 Biennale des bewegten Bildes* (30.10.–3.11.2013, Frankfurt/M.), Bielefeld 2013
- *Ries, Marc, »Erzählen im Netz« : 29–43
- *Reck, Hans Ulrich, »Jenseits des Strukturalismus. Erweiterndes Erzählen zwischen Texten und Bildern« : 45–56
- *Reichert, Ramón, »Social Media Storytelling« : 361–379
- Krauss, Rosalind, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998 [1990 Éditions Macula, Paris]
- Krönke, Meike/Nohr, Rolf F., *Polaroid als Geste*, Ostfildern-Ruit 2005
- Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph, *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart 2016
- Leber, Christina (Hg.), *Fotofinish. Siegeszug der Fotografie als künstlerische Gattung*, Köln 2018
- *Siegel, Steffen, »Mit Licht zeichnen. Fotografie und die grafischen Künste« : 101–153, https://www.academia.edu/36810441/Mit_Licht_Zeichnen._Fotografie_und_die_grafischen_K%C3%BCnste._Drawing_with_Light_Phography_and_the_Graphic_Arts [20.04.2019]
- *Schöneegg, Kathrin, »Zurückkommend auf die Fotografie. Zum Verhältnis von Fotografie und Malerei im postfotografischen Zeitalter« : 155–220, https://www.kathrinschoenegg.de/docs/Schoenegg_DZ_Bank_Fotofinish_deutsch_englisch.pdf [02.04.2019]
- *Ullrich, Wolfgang, »Sentimentale Bürokraten, beschämte Aristokraten. Oder: Wer betreibt konzeptuelle Fotografie?« : 405–452, <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2018/08/28/sentimentale-buerokraten-beschaemte-aristokraten-oder-wer-betreibt-konzeptuelle-fotografie/> [26.04.2019]
- *Diskussion unter <https://www.youtube.com/watch?v=11r23Kaw9WM> [21.04.2019]
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1994, 2012 [1766]
- Lethen, Helmut, *Der Schatten des Fotografen*, Berlin 2014
- Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005
- *Koebner, Thomas, »Vorwort« : 9–11
- *Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne, »Einleitung. Film und Literatur im Dialog« : 12–18
- *Koebner, Thomas, »Was stimmt denn jetzt? ›Unzuverlässiges Erzählen‹ im Film« : 19–38
- *Fludernik, Monika, »Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit« : 39–59
- *Solbach, Andreas, »Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit. Zuverlässigkeit als Erzählziel« : 60–71
- *Kiefer, Bernd, »Die Unzuverlässigkeit der Interpretation des Unzuverlässigen. Überlegungen zur Unreliable Narration in Literatur und Film« : 72–88
- *Schweinitz, Jörg, »Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film« : 89–106
- *Bauer, Matthias, »Unzuverlässige Verführungsszenen in Atom Egoys Exotica oder warum die Narratologie keine Freudlose Angelegenheit sein kann« : 107–130

- *Hartmann, Britta, »Von der Macht erster Eindrücke. Falsche Fahrten als textpragmatisches Krisenexperiment« : 154–174
- *Meder, Thomas, »Erzählungen mit schwarzen Löchern« : 175–187
- *Bläß, Ronny, »Satire, Sympathie und Skeptizismus. Funktionen unzuverlässigen Erzählens« : 188–203
- *Jäger, Maren, »Unzuverlässigkeit im pikarischen Roman« : 218–232
- *Grob, Norbert, »Zwischen dem Gegebenen: das Mögliche. Kino in Potentialis: Jean-Luc Godards Nouvelle Vague« : 280–292
- Löffler, Petra, *Verteilte Aufmerksamkeit. Eine Mediengeschichte der Zerstreuung*, Zürich/Berlin 2014
- Mahne, Nicole, *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen 2007
- Manguel, Alberto, *Bilder lesen*, Berlin 2001
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2016
- Martínez, Matías (Hg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011
- *Martínez, Matías, »Erzählen« : 1–12
- *Giesa, Felix, »Erzählen mit Bildern (Malerei, Comic, roman-photo)« : 36–41
- McCloud, Scott, *Comics richtig lesen*, Hamburg 1994
- Mitchell, W. J. Thomas, *Iconology: image, text, ideology*, Chicago 1986
- Möbius, Hanno, *Montage und Collage. Literatur, bildenden Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.), *Erzähltheorie transgenetisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002
- *Nünning, Vera/Nünning, Ansgar, »Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie« : 1–22
- *Wolf, Werner, »Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie« : 23–104
[Wolf 2002]
- *Müller-Zettelmann, Eva, »Lyrik und Narratologie« : 129–153
- *Griem, Julika/Voigts-Virchow, Eckart »Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen« : 155–183
- *Schüwer, Martin »Erzählen in Comics: Bausteine einer plurimedialen Erzähltheorie« : 185–216
- Ostermann, Eberhard, *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München 1991
[Ostermann 1991a]
- Panofsky, Erwin, *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*, Frankfurt a. M. 1999
- Pichler, Wolfram/Ubl, Ralph, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014
- Rathgeber, Pirkko/Steinmüller, Nina (Hg.), *Bild-Bewegungen/ImageMovements*, München 2013
- Reck, Hans Ulrich, *Eigensinn der Bilder. Bildtheorie oder Kunstphilosophie*, München 2007
- Rehm, Ulrich, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München 2002
- Reiche, Ruth, *Strategien des Narrativen im kinematographischen Raum*, München 2016
- Rohsmann, Arnulf, *Manifestationsmöglichkeiten von Zeit in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York 1984
- Sachs-Hombach, Klaus/Totzke, Rainer, *Bilder – sehen – denken/zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung*, Köln 2011
- *Nyíri, Kristóf, »Gombrich on Image and Time« : 13–32,
http://www.hunfi.hu/nyiri/Nyiri_Chemnitz_talk_with_pictures.pdf [13.01.2020]
- *Kulvicki, John, »Twofoldness and Visual Awareness« : 66–92
- *Stoellger, Philipp, »Die Aufmerksamkeit des Bildes. Intentionalität und Nichtintentionalität der Bildwahrnehmung – als Aspekte der Arbeit an einer ›Bildakttheorie«« : 123–143

- *Kalkofen, Hermann/Körber, Bernd/Strack, Micha, »Was wurde aus Wickhoffs »kontinuierender Darstellungsweise«? Ein Fall von person repetition blindness« : 265–290
- *Huber, Hans Dieter, »Bildinterpretation. Der Übergang zwischen Wahrnehmung und Sprache« : 333–348
- Schade, Sigrid/Sieber, Thomas/Tholen, Georg Christoph (Hg.), *SchnittStellen* (Basler Beiträge zur Medienwissenschaft, Bd 1), Basel 2005
- *Nöth, Winfried, »Formen der Selbstreferenz in den Medien« : 133–145
- *Strunk, Marion, »Foto + Faden« : 245–255
- *Sieber, Thomas, »Im Netz der visuellen Kultur. Schnittstellen und Differenzen in Medien, Design und Kunst« : 275–291
- *Paech, Joachim, »Schnittbilder« : 293–309
- Schaesberg, Petrus, *Das aufgehobene Bild. Collage als Modus der Malerei von Pablo Picasso bis Richard Prince*, München 2007
- Scharf, Aaron, *Art and Photography*, München 1998 [London 1986, 1. Auflage 1968]
- Schaub, Miriam, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München 2003
- Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*, Berlin/Boston 2014
- Schnackertz, Hermann Josef, *Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip*, München 1980
- Schrader, Monika, *Laokoon – »eine vollkommene Regel der Kunst«*. *Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn,) Lessing, Herder, Schiller, Goethe*, Hildesheim/Zürich/New York 2005
- Schröder, Heinrich, *New Narratologies: Recent Developments in New Directions*, Heidelberg 2013
- *Nünning, Ansgar, »Renaissance und Neue Forschungsrichtungen der Narratologie: Ansätze, Grenzüberschreitungen und Impulse für die Literaturwissenschaften« : 1–29
- *Sommer, Roy, »Erzählforschung als Kulturwissenschaft: Erkenntnisinteressen, Ansätze und Fragestellungen der postklassischen Narratologie« : 85–101
- *Berning, Nora, »Critical Ethical Narratology as an Emerging Vector in the Study of Literary Narrative« : 103–115
- *Nünning, Vera, »Unreliable Narration als Schlüsselkonzept und Testfall für neue Entwicklungen der Postklassischen Narratologie: Ansätze, Erklärungen und Desiderata« : 135–160
- Schüwer, Martin, *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*, Trier 2008
- Sontag, Susan, *Über Fotografie*, Frankfurt 1995 [München 1978]
- Steiner, Wendy, *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*. Chicago und London 1988
- Stöhr, Jürgen (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996
- *Hesper, Stefan, »Kristalle der Zeit. Zur Anachronie der Wahrnehmung bei David Hockney und Gilles Deleuze« : 126–147
- Sykes, Christopher Simon, *David Hockney: The Biography, 1975–2012* (Volume 2), London 2014
- Sykora, Katharina, *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*, Köln 1999
- Sykora, Katharina/Schrader, Kristin/Kohler, Dietmar/Pohlmann, Natascha/Bühler, Daniel (Hg.), *Valenzen fotografischen Zeigens. Das fotografische Dispositiv*, Bd 3, Kromsdorf 2016
- *Dobbe, Martina, »Dispositive des Sehens in der, und als, Fotografie. Jeff Walls Morning Cleaning« : 74–92
- *Finke, Marcel, »Wandelbare Erscheinungen. Materialität und Sichzeigen angesichts einer Fotografie« : 94–109
- Tietenberg, Annette, *Konstruktionen des Weiblichen. Eva Hesse: ein Künstlerinnenmythos des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2005
- The Polaroid Years*, München 2013
- Thürlemann, Felix, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, Paderborn 2013
- Thürlemann, Felix, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990

- Virilio, Paul, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989
- Wagner, Karl (Hg.), *Moderne Erzähltheorie*, Wien 2002
- *Johnson, Barbara, »Die kritische Differenz: Barthes/Balzac« (1980) : 323–338
- *Iser, Wolfgang, »Mimesis und Performanz« (1991) : 389–410
- Winter, Gundolf/Schröter, Jens/Barck, Johanna (Hg.), *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München 2009
- * Winter, Gundolf/Schröter, Jens/Barck, Johanna, »Das Raumbild. Eine Einleitung« : 7–18
- *Hensel, Thomas, »Aperspektive und Anamorphose. Zu Raumbildern der Vormoderne« : 159–176
- Wittkamp, Robert F., *Faltschirme und Bildrollen – auf dem Weg zum Manga? Zum intermedialen Erzählen im japanischen Altertum und Frühmittelalter*, BoD, Norderstedt 2014
- Zschocke, Nina, *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, Paderborn 2006
- Aufsätze in Sammelbänden**
- Babka/Bidwell-Steiner/Müller-Funk, Wolfgang, »Einleitung«, in: Babka, Anna/Bidwell-Steiner, Marlen/Müller-Funk, Wolfgang (Hg.), *Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen, Broken Narratives*, Band I, Göttingen 2016 : 7–18
- Balzer, Jens, »Ungleichzeitige Gegenwart. Über das Erzählen im Comic«, in: *Mutanten*, Ausstellungskatalog 2000 : 19–23
- Barthes, Roland, »Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme von S. M. Eisenstein«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M. 1990 [1982] : 47–68
- Barthes, Roland, »Cy Twombly oder Non multa sed multum«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M. 1990 [1982] : 165–185
- Barthes, Roland, »Rhetorik des Bildes«, in: ders., *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*, hrsg. von Peter Geimer und Bernd Stiegler, Frankfurt/M. 2015 : 93–111
- Barthes, Roland, »Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins« (1970), in: ders., *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*, hrsg. von Peter Geimer und Bernd Stiegler, Frankfurt/M. 2015 : 116–137
- Bauer, Matthias, »Unzuverlässige Verführungsszenen in Atom Egoyans Exotica oder warum die Narratologie keine Freudlose Angelegenheit sein kann«, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005 : 107–130
- Bauer, Matthias »Die Nachtwache als Bildrätsel und Tagtraum. Diagrammatische Operationen bei Rembrandt und Greenaway«, in: Honold, Alexander/Simon, Ralf (Hg.), *Das erzählende und das erzählte Bild*, Paderborn 2012 : 440–498
- Berg, Olaf, »Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern«, in: *Zeitschrift für kritische Theorie*, 12. Jahrgang (2006), Heft 22 – 23 : 68–97, https://www.academia.edu/33069473/Benjamin_und_Deleuze_Ansätze_für_eine_kritische_Geschichtswissenschaft_in_Filmbildern [12.04.2019]
- Berning, Nora, »Critical Ethical Narratology as an Emerging Vector in the Study of Literary Narrative«, in: Schröder, Heinrich, *New Narratologies: Recent Developments in New Directions*, Heidelberg 2013 : 103–115
- Bexte, Peter: »Mit Blindenstock und Hirnempfänger im Museum. Zwei Zugänge zum Thema ›Malerei und Medium‹«, in: Glasmeier, Michael/Köhler, Thomas/Lüders, Annelie (Hg.), *Painting the Picture*, Köln 2004 : 13–26
- Bicker, Mathis, »Museumslektionen. Comic und Archiv, ein Versuch«, in: Bicker, Mathis/Friedrich, Ute/Trinkwitz, Joachim (Hg.), *Prinzip Synthese: Der Comic*, Edition Kritische Ausgabe Band 1, Bonn 2011 : 17–24
- Bläß, Ronny, »Satire, Sympathie und Skeptizismus. Funktionen unzuverlässigen Erzählens«, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005 : 188–203
- Blümle, Claudia, »Augenblick oder Gleichzeitigkeit. Zur Simultaneität im Bild«, in: Hubmann,

- Philipp/Huss, Till Julian (Hg.), *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld 2013 : 37–55
- Blunck, Lars, »Fotografische Wirklichkeiten«, in: ders. (Hg.), *Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld 2010: 9–36
- Blunk, Julian, »Die Raumillusion und die vierte Dimension: Betrachtungszeit und betrachtete Zeit in der Deckenmalerei Andrea Pozzos«, in: Karner, Herbert (Hg.), *Andrea Pozzo (1642–1709) : der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten* (Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte; 11), Wien 2012 : 27–36
- Boccioni, Umberto/Carrà, Carlo/Russolo, Luigi/Balla, Giacomo/Severini, Gino, »Technisches Manifest der futuristischen Malerei (1910)«, in: Boccioni, Umberto, *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*, Dresden 2002 : 220–225
- Boehm, Gottfried, »Bild und Zeit«, in: Paflik, Hannelore (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987 : 1–24
- Boehm, Gottfried, »Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache«, in: Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hg.), *Bildbeschreibung – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995 : 23–40
- Boehm, Gottfried, »Jenseits der Sprache. Anmerkungen zur Logik der Bilder«, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007
- Boehm, Gottfried, »Die ikonische Figuration«, in: Boehm, Gottfried/Brandstetter, Gabriele/Müller, Achatz von (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007 : 33–52
- Boehm, Gottfried, »Ikonische Differenz«, in: *Rheinsprung 11, Ausgabe 01. Der Anfang. Aporien der Bildkritik*, 2011 : 170–176
- Bogen, Steffen, »Imaginäres Eindringen. Schwellen- und Schleierfunktionen von Bildern (um 1000–1400)«, in: Ganz, David/Thürlemann, Felix (Hg.), *Das Bild im Plural: Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010 : 91–130
- Breithaupt, Fritz, »Das Indiz. Lessings und Goethes Laokoon-Texte und die Narrativität der Bilder«, in: Hein, Michael/Hüners, Michael/Michaelsen, Torsten (Hg.), *Die Ästhetik des Comic*, Berlin 2002 : 37–50
- Busch, Werner, »Erscheinung statt Erzählung«, in: Honold, Alexander/Simon, Ralf (Hg.), *Das erzählende und das erzählte Bild*, Paderborn 2012 : 54–83
- Büttner, Frank, »Die Macht des Bildes über den Betrachter. Thesen zur Bildwahrnehmung, Optik und Perspektive im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit«, in: Osterreicher, Wulf/Regn, Gerhard/Schulze, Winfried, *Autorität der Form – Autorisierungen – institutionelle Autoritäten* (Pluralisierung und Autorität Band 1), Münster 2003 : 17–36, <http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/archiv/2002/langtexte/buettnr.pdf> [11.04.2017]
- Büttner, Frank, »Der Blick auf das Bild. Betrachter und Perspektive in der Renaissance«, in: Neumann, Michael, *Anblick/Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*, Würzburg 2005 : 131–163
- Büttner, Frank, »Perspektive als rhetorische Form. Kommunikative Funktionen der Perspektive in der Renaissance«, in: Knappe, Joachim (Hg.), *Bildrhetorik* (Saecula Spiritalia, Bd. 45), Baden-Baden 2007 : 201–231
- Dobbe, Martina, »Facette und Fragment. Zum kubistischen Gestaltungskonzept in Malerei und Plastik«, in: Camion, Arlette (Hg.), *Über das Fragment*, Heidelberg 1999 : 208–238
- Dobbe, Martina, »Dispositive des Sehens in der, und als, Fotografie. Jeff Walls Morning Cleaning«, in: Sykora, Katharina/Schrader, Kristin/Kohler, Dietmar/Pohlmann, Natascha/Bühler, Daniel (Hg.), *Valenzen fotografischen Zeigens. Das fotografische Dispositiv*, Bd 3, Kromsdorf 2016 : 74–92
- Egenhofer, Sebastian, »Form und Differenz. Zu einer Topik der modernen Abstraktion«, in: Boehm, Gottfried/Mersmann, Birgit/Spies, Christian (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008 : 64–91
- Finke, Marcel, »Wandelbare Erscheinungen. Materialität und Sichzeigen angesichts einer Fotografie«, in: Sykora, Katharina/Schrader, Kristin/Kohler, Dietmar/Pohlmann, Natascha/Bühler, Daniel (Hg.), *Valenzen fotografischen Zeigens. Das fotografische Dispositiv*, Bd 3, Kromsdorf 2016 : 94–109

- Fludernik, Monika, »Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit«, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005 : 39–59
- Frank, Hilmar/Frank, Tanja: »Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft«, in: Lämmert, Eberhard (Hg.), *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, Berlin 1999 : 35–52
- Frey, Dagobert, »Das Zeitproblem in der Bildkunst«, in: Frey, Gerhard (Hg.), *Bau- steine zu einer Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976 : 212–235
- Friedrich, Ute, »No game playing for its own sake. Wie Charles Forbell in seinen fast vergessenen Zeitungscomics bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts das erzählerische Potential des Mediums auslotete«, in: Bicker, Mathis/ Friedrich, Ute/Trinkwitz, Joachim (Hg.), *Prinzip Synthese: Der Comic, Edition Kritische Ausgabe*, Bd 1, Bonn 2011 : 7–11
- Ganz, David/Neuner, Stefan, »Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne. Zur Einführung«, in: Ganz, David/Thürlemann, Felix (Hg.), *Das Bild im Plural: Mehr- teilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010 : 9–60
- Giesa, Felix, »Erzählen mit Bildern (Malerei, Comic, roman-photo)«, in: Martínez, Matías (Hg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011 : 36–41
- Gombrich, Ernst, »Moment and Movement in Art«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 27, 1964 : 293–306
- Gombrich, Ernst, »Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der Bildenden Kunst«, in: ders., *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984 : 40–62
- Günzel, Stephan/Windgätter, Christof, »Leib/ Raum: Das Unbewusste bei Maurice Merleau-Ponty«, in: Buchholz, Michael B./ Gödde, Günter (Hg.), *Das Unbewusste in aktuellen Diskursen – Anschlüsse*, Bd. 2, Gießen 2005 : 582–613
- Griem, Julika/Voigts-Virchow, Eckart »Film- narratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen«, in: Nünning, Vera/ Nünning, Ansgar (Hg.), *Erzähltheorie transgenetisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002 : 155–183
- Grob, Norbert, »Zwischen dem Gegebenen: das Mögliche. Kino in Potentials: Jean-Luc Godards Nouvelle Vague«, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005 : 280–292
- Grünewald, Dietrich, »Die Kraft der narrativen Bilder«, in: Hochreiter, Susanne/Klingeböck, Ursula (Hg.), *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*, Bielefeld 2014 : 17–52
- Hartmann, Britta, »Von der Macht erster Eindrücke. Falsche Fährten als textpragmatisches Krisenexperiment«, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzu- verlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005 : 154–174
- Hensel, Thomas, »Aperspektive und Anamorphose. Zu Raumbildern der Vormoderne«, in: Winter, Gundolf/Schröter, Jens/Barck, Johanna (Hg.), *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München 2009 : 159–176
- Hesper, Stefan, »Kristalle der Zeit. Zur Anachronie der Wahrnehmung bei David Hockney und Gilles Deleuze«, in: Stöhr, Jürgen (Hg.), *Ästhe- tische Erfahrung heute*, Köln 1996 : 126–147
- Hoelzl Ingrid/Tietjen, Friedrich, »Images in Motion«, in: dies., *cahier #3. Images in Motion*, Photography Department at LUCA School of Arts 2012 : 2–3
- Holländer, Hans, »Augenblick und Zeitpunkt« in: Holländer, Hans/Thomson, Christian W. (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeit- struktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*, Darmstadt 1984 : 7–21
- Holländer, Hans, »Augenblicksbilder. Zur Zeit- perspektive in der Malerei«, in: Holländer, Hans/Thomson, Christian W. (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*, Darmstadt 1984 : 175–197
- Holländer, Hans, »Zeit-Zeichen in der Malerei«, in: Hein, Michael/Hüners, Michael/Michael- elsen, Torsten (Hg.), *Die Ästhetik des Comic*, Berlin 2002 : 103–124
- Honold, Alexander, »Bildhafte Tugenden, erzählte Laster. Von der Topik zum Plot«,

- in: Honold, Alexander/Simon, Ralf (Hg.), *Das erzählende und das erzählte Bild*, Paderborn 2012 : 397–439
- Horn, Eva, »Vom Porträt des Königs zum Antlitz des Führers. Zur Struktur des modernen Herrscherbildes«, in: Honold, Alexander/Simon, Ralf (Hg.), *Das erzählende und das erzählte Bild*, Paderborn 2012 : 128–158
- Huber, Hans Dieter, »Draw a distinction.« Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung«, in: Deutscher Künstlerbund e.V. (Hg.), *zeichnen. Der deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996* (44. Jahresausstellung Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1. 12.1996 – 6.4.1997) : 8–21
- Huber, Hans Dieter, »Leerstelle, Unschärfe und Medium«; in: Förster, Gunda, *Noise*, Berlin 2001 : 19–35,
<https://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaeetze/leerstelle.html> [27.11.2015]
- Huber, Hans Dieter, »Phantasie als Schnittstelle zwischen Bild und Sprache«, in: Ganß, Michael/Sinapius, Peter/Smit, Peer de (Hg.), *Ich seh dich so gern sprechen. Sprache im Bezugsfeld von Praxis und Dokumentation künstlerischer Therapien* (Wissenschaftliche Grundlagen der Kunsttherapie. Bd. 2), Frankfurt a. M. 2008 : 61–70,
https://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaeetze/phantasie_schnittstelle.pdf [05.04.2019]
- Huber, Hans Dieter, »Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild. Zur Oberflächlichkeit der Malerei bei Barnett Newman, Andy Warhol und Christopher Wool«, in: Pakesch, Peter (Hg.), *Warhol Wool Newman. Painting Real*, (Ausst. Kat. Kunsthaus Graz Universalmuseum Joanneum, 26.9.2009 – 10. Januar 2010) Köln 2009 : 102–113
- Huber, Hans-Dieter, »Bildinterpretation. Der Übergang zwischen Wahrnehmung und Sprache«, in: Sachs-Hombach, Klaus/Totzke, Rainer, *Bilder – sehen – denken/zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung*, Köln 2011 : 333–348
- Iser, Wolfgang, »Mimesis und Performanz« (1991), in: Wagner, Karl (Hg.), *Moderne Erzähltheorie*, Wien 2002 : 389–410
- Jäger, Maren, »Unzuverlässigkeit im pikarischen Roman«, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005 : 218–232
- Johnson, Barbara, »Die kritische Differenz: Barthes/Balzac« (1980), in: Wagner, Karl (Hg.), *Moderne Erzähltheorie*, Wien 2002 : 323–338
- Kalkofen, Hermann/Körper, Bernd/Strack, Micha, »Was wurde aus Wickhoffs ›kontinuierlicher Darstellungsweise? Ein Fall von person repetition blindness«, in: Sachs-Hombach, Klaus/Totzke, Rainer, *Bilder – sehen – denken/zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung*, Köln 2011 : 265–290
- Kappelhoff, Hermann, »Die Anschaulichkeit des Sozialen und die Utopie Film. Eisensteins Theorie des Bewegungsbildes«, in: Boehm, Gottfried/Mersmann, Birgit/Spies, Christian (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, Paderborn 2008 : 300–321
- Kemp, Martin, »Perspective and Meaning: Illusion, Allusion and Collusion«, in: Harrison, Andrew (Hg.), *Philosophy and the Visual Arts. Seeing and Abstracting*, Dodrecht 1987 : 255–278
- Kemp, Wolfgang, »Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten«, in: ders., *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989 : 62–88
- Kemp, Wolfgang, »Über Bilderzählungen«, in: Glasmeier, Michael (Hg.), *Erzählen. Eine Anthologie*, Berlin 1994 : 55–69
- Kemp, Wolfgang, »Narrative«, in: Nelson, Robert (Hg.), *Critical terms for art history*, Chicago 1996 : 58–69
- Kemp, Wolfgang, »Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz«, in: Belting, Hans et al. (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008 [1986] : 247–265
- Kibédi Varga, Áron, »Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität«, in: Harms, Wolfgang (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart 1988 : 356–367
- Kiefer, Bernd, »Die Unzuverlässigkeit der Interpretation des Unzuverlässigen. Überlegungen zur Unreliable Narration in Literatur und Film«, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässi-*

- ges Erzählen in Literatur und Film, München 2005 : 72–88
- Klippel, Heike: »The long Take – Szene ohne Schnitt. Zur filmischen Dimension in der Malerei Eric Fischls«, in: Glasmeier, Michael/Köhler, Thomas/Lüders, Annelie (Hg.), *Painting the Picture*, Köln 2004 : 67–88
- Koebner, Thomas, »Vorwort«, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005 : 9–11
- Koebner, Thomas, »Was stimmt denn jetzt? »Unzuverlässiges Erzählen« im Film«, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005 : 19–38
- Kristensen, Stefan, »Das Zugrundegehen des Bildes«, in: Grüny, Christian (Hg.), *Ränder der Darstellung – Leiblichkeit in den Künsten* (Kulturen der Leiblichkeit, Bd. 3), Weilerswist 2015 : 119–140, https://www.academia.edu/17350047/Das_Zugrundegehen_des_Bildes [22.02.2020]
- Kristensen, Stefan, »Maurice Merleau-Ponty I – Körperschema und leibliche Subjektivität«, in: Alloa, Emmanuel/Bedorf, Thomas/Grüny Christian/Klass, Tobias N. (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen 2012 : 23–36, http://www.academia.edu/3175235/Merleau-Ponty_K%C3%B6rperschema_und_leibliche_Subjektivit%C3%A4t [08.05.2017]
- Kulvicki, John, »Twofoldness and Visual Awareness«, in: Sachs-Hombach, Klaus/Totzke, Rainer (Hg.), *Bilder – sehen – denken/zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung*, Köln 2011 : 66–92
- Largier, Niklaus, »Gefährliche Nähe. Zehn Anmerkungen zum Tastsinn«, in: Jäger, Ludwig/Lethen, Helmut/Koschorke, Albrecht (Hg.), *Auf die Wirklichkeit zeigen*, Frankfurt a. M./New York 2016 : 219–234
- Laner, Iris, »Anderes sehen als anders sehen. Zur Zeitlichkeit des Bildes bei Jaques Derrida und Maurice Merleau-Ponty«, in: *Studia philosophica* 69/2010 : 55–78, https://www.alexandria.unisg.ch/211835/1/Studia_philosophica_69_2010%5B1%5D.pdf [20.04.2022]
- Lessing, Gotthold Ephraim, »Hinterlassene Fragmente zum zweiten Theil des Laokoon«, in: *Gotthold Ephraim Lessings vermischte Schriften, zehnter Theil*, Berlin 1792, XIV. : 3–40
- Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne, »Einleitung. Film und Literatur im Dialog«, in: dies. (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005 : 12–18
- Lüthy, Michael, »Die eigentliche Tätigkeit. Aktion und Erfahrung bei Bruce Nauman«, in: Fischer-Lichte, Erika/Sollich, Robert/Umatham, Sandra/Warstat, Matthias (Hg.), *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, München 2006 : 57–74
- Lüthy, Michael, »Vom Raum in der Fläche des Modernismus«, in: Hennig, Anke/Obermayr, Brigitte/Witte, Georg (Hg.), *fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63, Wien/München 2006 : 149–178, <http://www.michaelluethy.de/scripts/vom-raum-in-der-flaeche-des-modernismus/> [27.01.2017]
- Martínez, Matías, »Erzählen«, in: ders. (Hg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011 : 1–12
- Meder, Thomas, »Erzählungen mit schwarzen Löchern«, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005 : 175–187
- Merleau-Ponty, Maurice, »Der Zweifel Cézannes«, in: ders., *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003 : 3–28
- Mülder-Bach, Inka, »Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz Über Laokoon«, in: Baxmann, Inge/Franz, Michael/Schäffner, Wolfgang, *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000 : 465–479, am 29.01.2004, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon_muelder-bach.pdf [28.08.2012]
- Müller-Funk, Wolfgang, »Broken Narratives. Die Moderne als Tradition des Bruchs«, in: Babka, Anna/Bidwell-Steiner, Marlen/Müller-Funk, Wolfgang (Hg.), *Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen, Broken Narratives*, Bd I, Göttingen 2016 : 19–35
- Müller-Zettelmann, Eva, »Lyrik und Narratologie«, in: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar

- (Hg.), *Erzähltheorie transgenetisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002 : 129–153
- Nagel, Ivan, »Die lange Herrschaft des Historienbildes«, in: Honold, Alexander/Simon, Ralf (Hg.), *Das erzählende und das erzählte Bild*, Paderborn 2012 : 28 – 53
- Nielsen, Henrik Skov, »Broken Narratives, Unnatural Narratology, and Unnaturalizing Reading Strategies«, in: Babka, Anna/Bidwell-Steiner, Marlen/Müller-Funk, Wolfgang (Hg.), *Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen, Broken Narratives*, Bd I, Göttingen 2016 : 87–105
- Nöth, Winfried, »Formen der Selbstreferenz in den Medien«, in: Schade, Sigrid/Sieber, Thomas/Tholen, Georg Christoph (Hg.), *SchnittStellen* (Basler Beiträge zur Medienwissenschaft, Bd 1), Basel 2005 : 133–145
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera, »Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie«, in: dies. (Hg.), *Erzähltheorie transgenetisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002 : 1–22
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera, »Conceptualizing »Broken Narratives« from a Narratological Perspective: Domains, Concepts, Features, Functions, and Suggestions for Research«, in: Babka, Anna/Bidwell-Steiner, Marlen/Müller-Funk, Wolfgang (Hg.), *Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen, Broken Narratives*, Bd I, Göttingen 2016 : 37–86
- Nünning, Ansgar, »Renaissance und Neue Forschungsrichtungen der Narratologie: Ansätze, Grenzüberschreitungen und Impulse für die Literaturwissenschaften«, in: Schröder, Heinrich, *New Narratologies: Recent Developments in New Directions*, Heidelberg 2013 : 1–29
- Nünning, Vera, »Unreliable Narration als Schlüsselkonzept und Testfall für neue Entwicklungen der Postklassischen Narratologie: Ansätze, Erklärungen und Desiderata«, in: Schröder, Heinrich, *New Narratologies: Recent Developments in New Directions*, Heidelberg 2013 : 135–160
- Nyíri, Kristóf, »Gombrich on Image and Time«, in: Sachs-Hombach, Klaus/Totzke, Rainer (Hg.), *Bilder – sehen – denken/zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung*, Köln 2011 : 13–32, http://www.hunfi.hu/nyiri/Nyiri_Chemnitz_talk_with_pictures.pdf [13.01.2020]
- Ostermann, Eberhard, »Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne«, Erstpublikation in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 1, 1991 : 189–205, (05.02.2004), http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ostermann_fragment.pdf [28.12.2019] [Ostermann 1991b]
- Paech, Joachim, »Der Bewegung einer Linie folgen ... Notizen zum Bewegungsbild«, in: ders., *Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film*, Berlin 2002 : 133–162, <http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2018/04/Der-Bewegung-einer-Linie-folgen.-Notizen-zum-Bewegungsbild-2202.pdf> [09.04.2019]
- Paech, Joachim, »Erinnerungsbilder. MEMENTO (2000) von Christopher Nolan und der postmoderne Film«, in: Zika, Anna (Hg.), *»the moving image« – Beiträge zu einer Medientheorie des bewegten und bewegenden Bildes*, Weimar 2004 : 152–165, <http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/08/Erinnerungsbilder.pdf> [09.04.2019]
- Paech, Joachim, »Schnittbilder«, in: Schade, Sigrid/Sieber, Thomas/Tholen, Georg Christoph (Hg.), *SchnittStellen* (Basler Beiträge zur Medienwissenschaft, Bd 1), Basel 2005 : 293–309, <http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/08/SchnittBilder.pdf> [08.04.2019]
- Paech, Joachim, »Bewegung als Figur und Figuration (in Photographie und Film)«, in: Boehm, Gottfried/Brandstetter, Gabriele/Müller, Achatz von (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007: 275–291, <http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/08/Bewegung-als-Figur-und-Figuration.pdf> [09.04.2019]
- Paech, Joachim, »Der unterscheidende Moment«, in: Brunner, Philipp/Schweinitz, Jörg/Tröhler, Margrit (Hg.), *Filmische Atmosphären*, Marburg 2012 : 273–286, http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2013/12/Der-unterscheidende-Moment_Fotografie-und-Daumenkino2.pdf [09.04.2019]

- Paech, Joachim, »Filmische EinBILDungen«, in: Blum, Gerd/Bogen, Steffen/Ganz, David/Rimmele, Marius (Hg.), *Pedant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012 : 359–375, <http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/08/Filmische-EinBILDungen.pdf> [09.04.2019]
- Paech, Joachim, »Film und Geschichte(n) – ein Palimpsest. Am Beispiel von J.-L. Godard Histoire(s) du Cinéma«, in: Honold, Alexander/Simon, Ralf (Hg.), *Das erzählende und das erzählte Bild*, Paderborn 2012 : 161–188, <http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/08/Film-und-Geschichten.pdf> [09.04.2019]
- Paech, Joachim, »Bild und Bewegung. Kinematographisch und digital«, in: Grabbe, Lars C./Rupert-Kruse, Patrick/Schmitz, Norbert M. (Hg.), *Bild und Interface. Zur sinnlichen Wahrnehmung digitaler Visualität*, Darmstadt 2015 : 65–85, http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/08/Bild-und-Bewegung_Kinematographisch-und-digital.pdf [09.04.2019]
- Panofsky, Erwin, »Die Perspektive als »symbolische Form« [1927], in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1980 : 99–167
- Panofsky, Erwin, »Stil und Medium im Film« [»On Movies«, 1936], in: ders., *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*, Frankfurt a. M. 1999 : 19–48
- Pochat, Götz, »Erlebniszeit und bildende Kunst«, in: Holländer, Hans/Thomson, Christian W. (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*, Darmstadt 1984 : 22–46
- Polanyi, Michael, »Was ist ein Bild?«, in: Boehm, Gottfried (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994 : 148–162
- Reck, Hans Ulrich, »Jenseits des Strukturalismus. Erweiterndes Erzählen zwischen Texten und Bildern«, in: Kracke, Bernd/Ries, Marc (Hg.), *Expanded Narration. Das neue Erzählen. B3 Biennale des bewegten Bildes* (30.10.–3.11.2013, Frankfurt/M.), Bielefeld 2013 : 45–56
- Reichert, Ramón, »Social Media Storytelling«, in: Kracke, Bernd/Ries, Marc (Hg.), *Expanded Narration. Das neue Erzählen. B3 Biennale des bewegten Bildes* (30.10.–3.11.2013, Frankfurt/M.), Bielefeld 2013 : 361–379
- Reinelt, Janelle G./Roach, Joseph R., »Performance Analysis«, in: dies. (Hg.), *Critical Theory and Performance*, Michigan 1992 : 109–116
- Renner, Karl Nikolaus, »Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman«, in: Frank, Gustav/Lukas, Wolfgang (Hg.), *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft, Festschrift für Michael Titzmann*, Passau 2004 : 357–381, http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2015/01/Renner_Grenze-und-Ereignis.pdf [12.08.2019]
- Ries, Marc, »Erzählen im Netz«, in: Kracke, Bernd/Ries, Marc (Hg.), *Expanded Narration. Das neue Erzählen. B3 Biennale des bewegten Bildes* (30.10.–3.11.2013, Frankfurt/M.), Bielefeld 2013 : 29–43
- Rodin, Auguste, »Die Bewegung in der Kunst« (Gespräch mit Paul Gsell), in: *Die Kunst*, Zürich 1979 [L'Art, Paris, Grasset 1911] : 63–92
- Roloff, Volker, »Fragmentierung und Montage: Intermediale Aspekte (am Beispiel surrealistischer Texte, Bilder, Filme)«, in: Camion, Arlette (Hg.), *Über das Fragment*, Heidelberg 1999 : 239–259
- Rosenthal, Stephanie, »Der Faden ist gerissen«, in: dies. (Hg.), *Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst*, München 2002 : 8–23
- Sachs-Hombach, Klaus, »Bildakttheorie. Antworten auf die Differenz von Präsenz und Entzug«, in: Stoellger, Philipp/Klie, Thomas (Hg.), *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes*, Tübingen 2011 : 57–82
- Scheuerman, Barbara J., »Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli – Erzählen im fotografischen Einzelbild«, in: Blunck, Lars (Hg.), *Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld 2010 : 191–206
- Schmid, Wolf, »Ereignis«, in: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Berlin 2018 : 312–333
- Schmitz-Emans, Monika, »Arachne im Wettstreit. Ovids Metamorphosen als poetologischer Text«, in: Honold, Alexander/Simon, Ralf

- (Hg.), *Das erzählende und das erzählte Bild*, Paderborn 2012 : 250–271
- Schneider, Ralf, »Kognitivistische Narratologie«, in: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Berlin 2018 : 580–596
- Schöneegg, Kathrin, »Zurückkommend auf die Fotografie. Zum Verhältnis von Fotografie und Malerei im postfotografischen Zeitalter«, in: Leber, Christina (Hg.), *Fotofinish. Siegeszug der Fotografie als künstlerische Gattung*, Köln 2018 : 155–220, https://www.kathrinschoeneegg.de/docs/Schoeneegg_DZ_Bank_Fotofinish_deutsch_englisch.pdf [02.04.2019]
- Schüwer, Martin »Erzählen in Comics: Bausteine einer plurimedialen Erzähltheorie«, in: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.), *Erzähltheorie transgenetisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002 : 185–216
- Schweinitz, Jörg, »Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film«, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005 : 89–106
- Sieber, Thomas, »Im Netz der visuellen Kultur. Schnittstellen und Differenzen in Medien, Design und Kunst«, in: Schade, Sigrid/Sieber, Thomas/Tholen, Georg Christoph (Hg.), *SchnittStellen* (Basler Beiträge zur Medienwissenschaft, Bd 1), Basel, 2005 : 275–291
- Siegel, Steffen, »Das potenzielle photographische Bild«, in: Reichle, Ingeborg/Siegel, Steffen (Hg.), *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, München 2009 : 87–108, https://edoc.bbaw.de/files/1860/09_Siegel_Masslose_Bilder.pdf [30.06.2016]
- Siegel, Steffen, »Mit Licht zeichnen. Fotografie und die grafischen Künste«, in: Leber, Christina (Hg.), *Fotofinish. Siegeszug der Fotografie als künstlerische Gattung*, Köln 2018 : 101–153, https://www.academia.edu/36810441/Mit_Licht_Zeichnen._Fotografie_und_die_grafischen_K%C3%BCnste._Drawing_with_Light._Photography_and_the_Graphic_Arts [20.04.2019]
- Solbach, Andreas, »Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit. Zuverlässigkeit als Erzählziel«, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005 : 60–71
- Sommer, Roy, »Erzählforschung als Kulturwissenschaft: Erkenntnisinteressen, Ansätze und Fragestellungen der postklassischen Narratologie«, in: Schröder, Heinrich, *New Narratologies: Recent Developments in New Directions*, Heidelberg 2013 : 85–101
- Sontag, Susan, »Against Interpretation«, in: dies., *Against Interpretation—and Other Essays*, New York 2001 [1966] : 1–10, <http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Sontag-Against-Interpretation.pdf> [25.11.2019]
- Starl, Timm, »After the Standstill. On the First Attempts to Bring Motion into the Photographic Image«, in: Hoelzl, Ingrid/Tietjen, Friedrich, *cahier #3. Images in Motion*, Photography Department at LUCA School of Arts 2012 : 4–13
- Steiner, George, »Das totale Fragment«, in: Dällenbach, Lucien/Nibbrig, Christian L. Hart (Hg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt/M. 1984 : 18–29
- Stoellger, Philipp, »Das Bild als unbewegter Bewegter? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie«, in: Boehm, Gottfried/Mersmann, Birgit/Spies, Christian (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, Paderborn 2008 : 182–223
- Stoellger, Philipp, »Die Aufmerksamkeit des Bildes. Intentionalität und Nichtintentionalität der Bildwahrnehmung – als Aspekte der Arbeit an einer ›Bildakttheorie‹«, in: Sachs-Hombach, Klaus/Totzke, Rainer (Hg.), *Bilder – sehen – denken/zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung*, Köln 2011 : 123–143
- Strunk, Marion, »Foto + Faden«, in: Schade, Sigrid/Sieber, Thomas/Tholen, Georg Christoph (Hg.), *SchnittStellen* (Basler Beiträge zur Medienwissenschaft, Bd 1), Basel 2005 : 245–255
- Tietjen, Friedrich, »Loop and Life. A False Start into Protocinematic Photographic Representations of Movement«, in: Hoelzl, Ingrid/Tietjen, Friedrich, *cahier #3. Images in Motion*, Photography Department at LUCA School of Arts 2012 : 24–31

- Tietjen, Friedrich, »Post-Post-Photography«, in: Moritz Neumüller (Hg.), *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, London/New York 2018 : 376–378
- Tietjen, Friedrich, »Kontrollverlust und Sommersprossen. Zum Verhältnis von Produktion und Postproduktion in der Fotografie«, in: Liptay, Fabienne (Hg.), *PostProduktion. Bildpraktiken zwischen Film und Fotografie*, Zürcher Filmstudien 39, Marburg, voraussichtliches Erscheinungsdatum Februar 2023
- Ullrich, Wolfgang, »Sentimentale Bürokraten, beschämte Aristokraten. Oder: Wer betreibt konzeptuelle Fotografie?«, in: Leber, Christina (Hg.), *Fotofinish. Siegeszug der Fotografie als künstlerische Gattung*, Köln 2018 : 405–452, <https://ideenfreiheit.wordpress.com/2018/08/28/sentimentale-buerokraten-beschaemte-aristokraten-oder-wer-betreibt-konzeptuelle-fotografie/> [26.04.2019]
- van der Meulen, Nicolaj, »Ikonische Hypertrophien. Zum Bild- und Affekthaushalt im spätharocken Sakralraum«, in: Boehm, Gottfried/Mersmann, Birgit/Spies, Christian (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, Paderborn 2008 : 274–299
- Vogt, Tobias, »Sprache am Kunstwerk«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus, *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*, Berlin 2016 : 69–87
- Waldenfels, Bernhard, »Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder«, in: Boehm, Gottfried/Mersmann, Birgit/Spies, Christian (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, Paderborn 2008 : 46–63
- Weibel, Peter, »Anatomie des Sehens«, in: Schilling, Anton (Hg.), *Ich/Auge/Welt – The Act of Vision*, Wien 1997 : 115–124
- Weixler, Antonius, »Zeit in der Malerei. ›Ein Pferd hat zwanzig Beine‹ – Über Simultaneität in Futurismus und Kubismus«, in: ders. (Hg.), *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, Berlin 2015 : 205–229
- Wendt, Holger, »Was sehen wir, wenn wir nichts sehen? Der nicht-visualisierte Zwischenraum im Comicstrip«, in: Bicker, Mathis/Friederich, Ute/Trinkwitz, Joachim (Hg.), *Prinzip Synthese. Der Comic, Edition Kritische Ausgabe*, Bd 1, 2011 : 12–16
- Weschler, Lawrence, »The Art World. True to Life«, in: *The New Yorker*, July 9, 1984 : 60–71
- Wetzel, Michael, »Da ist keine Stelle, die dich nicht sieht.« Das Bild als Schauplatz einer inframedialen Torsion des Blicks«, in: Boehm, Gottfried/Mersmann, Birgit/Spies, Christian (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, Paderborn 2008 : 148–179
- Winter, Gundolf/Schröter, Jens/Barck, Johanna, »Das Raumbild. Eine Einleitung«, in: Winter, Gundolf/Schröter, Jens/Barck, Johanna (Hg.), *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München 2009 : 7–18
- Wolf, Werner, »Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie«, in: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.), *Erzähltheorie transgenetisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002 : 23–104 [Wolf 2002]
- Zanfi, Caterina, »Henri Bergson und Maurice Merleau-Ponty – Das Bild zwischen Phänomenologie und Ontologie«, in: Neuber, Simone/Veressov, Roman (Hg.), *Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte von Platon bis Nancy*, München 2010 : 285–299
- Zechner, Anke, »Das Affektbild als Stillstand der Narration: Überlegungen zur Schlusszene von Vive l'amour – Es lebe die Liebe«, in: *Affekte*, Bielefeld 2006 : 155–167, <https://www.degruyter.com/downloadpdf/books/9783839404591/9783839404591-011/9783839404591-011.pdf> [19.09.2018]
- Zeman, Sonja, »Perspektive/Fokalisierung«, in: Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, Berlin 2018 : 174–201

Internetquellen. Artikel aus Zeitschriften und Zeitungen, Videos

- »Along the River During the Qingming Festival«, chinesische Bildrolle, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Along_the_River_7-119-3.jpg [25.01.2017]

- art. *Das Kunstmagazin*, Heftarchiv, Ausgabe: 2/1998, <https://www.art-magazin.de> [06.11.2015]
- Begemann, Christian: »Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung« (17.02.2006), http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/begemann_wahrnehmung.pdf [06.02.2017]
- Baryshnikova, Daria, »Brion Gysin, cut-ups, and contemporary painting: Narrating experience«, in: *Frontiers of Narrative Studies*, FNS 2018, 4(s1) : s126–s145, <https://www.degruyter.com/journal/key/fns/4/s1/html> [20.04.2022]
- Bonitzer, Pascal, »Dekadrierungen«, in: *montage AV* 20/2/2011 : 93–102, (erstmal veröffentlicht als »Décadrages« in: *Cahiers du cinéma*, Nr. 284 (1978) : 7–15; wiederabgedruckt in: ders., *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris: Éditions de l'Étoile 1985 : 79–85, https://www.montage-av.de/pdf/202_2011/202_2011_Pascal-Bonitzer_Dekadrierungen.pdf [05.06.2019]
- Bracker, Jakobus, »Wandernde Bilderzählungen und die Erzählforschung in der Klassischen Archäologie«, in: *Visual Past* 2015, 2.1 : 315–346, http://www.visualpast.de/archive/pdf/vp2015_0315.pdf [19.12.2018], https://www.academia.edu/11338595/Wandernde-Bilderz%C3%A4hlungen_und_die_Erz%C3%A4hlforschung_in_der_Klassischen_Arch%C3%A4ologie [20.04.2022]
- Bracker, Jakobus, »Einleitung: Homo pictor meets homo narrans«, in: *Visual Past* 2016, 3.1 : 1–12, http://www.visualpast.de/archive/pdf/vp2016_0001.pdf [06.11.2018], https://www.academia.edu/26880140/Einleitung_Homo_pictor_meets_homo_narrans [20.04.2022]
- Brinckmann, Christiane N., »Die poetische Verkettung der Bilder«, in: *montage/av*, 20/1/2011 : 29–43, http://www.montage-av.de/pdf/201_2011/201_2011_Brinckmann_Die-poetische-Verkettung-der-Bilder.pdf [02.05.2017]
- Brinckmann, Hanna/Commare, Laura, »Blickfolgen. Zur Visualisierung von Augenbewegungen bei der Kunstbetrachtung«, in: *Visual Past* 2015, 2.1 : 389–405, http://www.visualpast.de/archive/pdf/vp2015_0389.pdf [03.04.2019], <https://docplayer.org/11461060-Blickfolgen-zur-visualisierung-von-augenbewegungen-bei-der-kunstbetrachtung.html> [20.04.2022]
- Curtis, Robin, »Immersion und Einfühlung«, in: *montage/av*, 17/2/2008 : 89–107, www.montage-av.de/pdf/172_2008/172_2008_Immersion_und_Einfuehlung.pdf [20.06.2018]
- Duarte, Miguel Mesquita, »Reading Georges Didi-Huberman's *Devant Le Temps*: History, Memory and Montage«, in: *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, Vol 4, No 1 (2017), http://journalonarts.org/wp-content/uploads/2017/08/SVACij_Vol4_No1-2017-Miguel-Mesquita-Duarte_Reading-Georges-Didi-Hubermans.pdf [03.04.2019]
- Emme, Burkhard, »Das Problem der ›kontinuierenden Darstellungsweise‹ in der römischen Flächenkunst. Phaeton : Eine Fallstudie«, in: *Visual Past* 2017, 4 : 119–144, http://www.visualpast.de/archive/pdf/vp2017_0119.pdf [06.11.2018], <https://docplayer.org/73226219-Das-problem-der-kontinuierenden-darstellungsweise-in-der-roemischen-flaechenkunst-phaeton-eine-fallstudie.html> [20.04.2022]
- Engell, Lorenz, *Filmtheorie 1–13* (Vorlesungsskripte), 2006/7, <https://www.uni-weimar.de/de/medien/professuren/medienwissenschaft/medienphilosophie/lehre/ws-0607-theorie-des-films> [20.10.2017] [Engell 2007]
- Fahle, Oliver, »Zeitspaltungen Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«, in: *montage/av*, 2011, 11/1 : 97–112, http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Oliver_Fahle-Zeitspaltungen.pdf [01.05.2017]
- Gass, Lars Henrik, »Bewegte Stillstellung, unmöglicher Körper«, in: *montage/av*, 1993,2/2 : 69–96,

- https://www.montage-av.de/pdf/1993_2_2_MontageAV/montage_AV_2_2_1993_69-96_Gass_Bewegte_Stillstellung.pdf [20.04.2022]
- Grünewald, Dietrich, »Die Kraft der Bilder. Zu Leistung und Herausforderung der textfreien Bildgeschichten«, 2012, https://www.medienobservationen.de/artikel/comics/comics_pdf/gruenewald_comfor.pdf [14.01.2020]
- Hagener, Malte, »Montage im Bild. Die Split-screen bei Brian de Palma«, in: *montage/av*, 2011, 20/1 : 121–132, http://www.montage-av.de/pdf/201_2011/201_2011_Hagener_Montage-im-Bild.pdf [01.05.2017]
- Hertel, Christiane, »Rezension«, in: *Kritische Berichte* 3 + 4, 1987 : 77–84, zu: Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven/London 1983, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/download/11290/5152/> [13.03.2019]
- Horstkotte, Silke/Pedri, Nancy, »Focalization in Graphic Narrative«, *NARRATIVE*, Vol 19, No. 3 (October 2011), <https://muse.jhu.edu/issue/24239> [https://www.academia.edu/2315673/Focalization_in_Graphic_Narrative, 06.02.2019]
- IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Ausgabe 11 vom 06.08.2009, http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/pdf/buch_image11.pdf [07.02.2017], als *IMAGE* 2010/11 unter <https://mediarep.org/handle/doc/17485> [20.04.2022]
- Jahn, Manfred, »Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept«, in: *Style* 30.2, 1996 : 241–267, http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn_1996.pdf [09.02.2019]
- Jahn, Manfred, »More Aspects of Focalization: Refinements and Applications«, in: Pier, John (Hg.), *GRAAT: Revenue des Groupes de Recherche Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours 21*, 1999 : 85–110, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn99b.htm> [09.02.2019]
- Jahn, Manfred, »Awake! Open your eyes!< The Cognitive Logic of External and Internal Stories«, in: Herman, David (Hg.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford 2003 : 195–213, http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn_2003.pdf [09.02.2019]
- Jahn, Manfred, »Focalization.«, in: David Herman (Hg.), *The Cambridge Companion to Narrative*, 2007 : 94–108, http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn_2007.htm [09.02.2019]
- Kirchmann, Kay, »Bewegung zeigen oder Bewegung schreiben? Der Film als symbolische Form der Moderne«, in: Klein, Gabriele (Hg.), *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld 2004 : 265–282, <https://www.degruyter.com/downloadpdf/books/9783839401996/9783839401996-011/9783839401996-011.pdf> [07.09.2017]
- Kirsten, Guido, »Roland Barthes und das Kino. Ein Überblick«, *montage AV*, 24/1/2015 : 8–29, <http://ag-filmwissenschaft.de/wp-content/uploads/2014/02/Kirsten-Roland-Barthes-und-das-Kino.pdf> [05.03.2019]
- Kolstrup, Søren, »The moving image and its relations to the still picture (paintings, drawings and photos)«, in: *p.o.v. – A Danish Journal of Film Studies*, Number 3, March 1997, https://pov.imv.au.dk/Issue_03/4_artcls/4_artcls3.html [04.04.2019]
- Laner, Iris/Zeillinger, Peter, »Das Bild als Referenz. Fragen zu einem Verhältnis«, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1/2010, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7571/laner.pdf> [26.11.2018]
- Lindner, Ines, *Hybride Bilder. Studien zum Produktivwerden technischer Reproduktion (1880–1930)*, Dissertation, HBK Braunschweig 2008, http://opus.hbk-bs.de/files/11/Ines_Lindner.pdf [26.11.2018]
- Lockemann, Bettina, »Beyond the Decisive Moment: Temporality and Montage in Paul Graham's A Shimmer of Possibility«, in: *IMAGE [&] NARRATIVE*, Vol. 16, No. 3 (2015) : 17–30, <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/download/889/721/>, [27.03.2019]

- Mäkelä, Maria, »Lessons from the Dangers of Narrative Project: Toward a Story-Critical Narratology«, in: *Tekstualia*, No. 1 (4) 2018 : 175–186,
http://www.academia.edu/38433693/Lessons_from_the_Dangers_of_Narrative_Project_Toward_a_Story-Critical_Narratology,
<https://www.tuni.fi/en/research/dangers-narrative-contemporary-story-critical-narratology> [13.03.2019]
- Matzner, Alexandra, »Kristallvisionen in der Kunst«, zu: Frehner, Matthias/Spanke, Daniel (Hg.), *Stein aus Licht. Kristallvisionen in der Kunst*, Bielefeld 2015,
<https://artinwords.de/stein-aus-licht> [20.05.2020]
- Meister, Jan Christoph, »Narrativität und ›Ereignis: ein Definitionsversuch«, Forschergruppe Narratologie, Universität Hamburg,
www.jcmeister.de/downloads/texts/jcm-narrativity-event.html [06.02.2019]
- Mitterhofer, Hermann, »Visuelle Narreme und die Ästhetisierung des Politischen – Erinnerungskultur 2.0«, in: *Medienpädagogik. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung*, Themenheft Nr. 23: Visuelle Kompetenz, 2013,
<https://www.medienpaed.com/article/view/162/162> [06.01.2019]
- Mocny, Johanna, »Visual Narrative in Dutch Golden Age Still Lives. A theoretical examination of the role of colour, form, perspective and composition in the making and valuation of still lifes«, in: *Visual Past* 3.1, 2016 : 367–395,
http://www.visualpast.de/archive/pdf/vp2016_0367.pdf [06.11.2018]
- Müller, Franziska, *Narration im Bild. Eine Studie zum malerischen Werk von Neo Rauch*, Dissertation, Siegen 2017 [Erscheinungsdatum 2019],
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:467-14202> [20.04.2022]
- Neault, Michael, »Tracking the Gaze«, 07.01.2013, in:
<http://magazine.art21.org/2013/01/07/tracking-the-gaze/#.WXrwwelz0M> [27.08.2018]
- Paech, Joachim, »Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«, in: *Medienwissenschaften* 4/97, 1997 : 400–420,
<https://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/3969/3839> [08.04.2019]
- Paech, Joachim, »Die Zeit der Kinematographie«, in: *L'Arc. Littérature et atelier de réflexion contemporaine*, 2010,
<http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/08/Der-Kinematograph-als-Zeitmaschine.pdf> [09.04.2019]
- Paech, Joachim, »Die Augen des Kinos«, Vortrag, Köln 2014,
http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/08/Die-Augen-des-Kinos_2015-website.pdf [17.05.2019]
- Prange, Regine, »Schellings Kristall. Zur Rezeptionsgeschichte einer Identität metapher in Kunst und Kunsttheorie, mit Lacan betrachtet (Teil I)«, in: *Imago. Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik* 2 (2013) : 73–113,
http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5157/1/Prange_Schellings_Kristall_2013.pdf [20.05.2020]
- Prange, Regine, »Das kristallene Sinnbild«, in: Magnago Lampugnani, Vittorio/Schneider, Romana (Hg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit* (Ausstellungskatalog), Stuttgart 1994 : 68–97,
http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4066/1/Prange_Das_kristallene_Sinnbild_1994.pdf [20.05.2020]
- Rajewski, Irina O., »Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie«, in: *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 117.1 (2007) : 25–68,
https://www.academia.edu/22888675/_Von_Erzählern_die_nichts_vermitteln._Überlegungen_zu_grundlegenden_Annahmen_der_Dramentheorie_im_Kontext_einer_transmedialen_Narratologie_in_Zeitschrift_für_Französische_Sprache_und_Literatur_117.1_2007_pp_25-68 [18.09.2019]
- Reck, Hans Ulrich, »Kunst durch Medien«, in: Pias, Claus (Hg.), *[me'dien]i: dreizehn Vorträge zur Medienkultur*, Weimar 1999,
https://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/reck_medienkunst/reck_medienkunst.pdf [18.05.2017]
- Rehm, Ulrich, »Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung«, in: *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*, Wien u. a.

- 2004 : 161–189 (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte; 53), https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2825/1/Rehm_Wieviel_Zeit_haben_die_Bilder_2004.pdf [17.10.2018]
- Roeder, Franziska, *Begriff und Prinzip der Collage/Montage in der bildenden Kunst. Peter Bürgers Montage-Begriff und dessen Kritisierung und Erweiterung durch Annegret Jürgens-Kirchhoff*, Berlin 2010 [Seminararbeit], <https://vdocuments.site/begriff-und-prinzip-der-collagemontage-in-der-bildenden-kunst-peter-buergers-montage-begriff-und-essen-kritisierung-und-erweiterung-durch-annegret-juergens-kirchhoff.html> [27.04.2017]
- Saupe, Achim/Wiedemann, Felix, »Narration und Narratologie. Erzähltheorien in der Geschichtswissenschaft«, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 28.01.2015, <https://docupedia.de/zg/Narration>, <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.580.v1> [28.08.2018]
- Schalk, Helge, *Umberto Eco zur Einführung*, 2002, <http://www.eco-online.de> [23.05.2017]
- Scheuermann, Barbara J., *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin*, [Dissertation] Köln 2005, <http://kups.ub.uni-koeln.de/2837/> [30.12.2018]
- Schmid, Gabriele, *Die Dauer des Blicks*, <http://www.gabrieleschmid.de/odahtml/odainhalt.html> [20.11.2018]
- Schmid, Wolf, *Vorlesung: Einführung in die Narratologie*, Wintersemester 2009/10, https://l2gdownload.rrz.uni-hamburg.de/abo/55-905-Schmid_2009-12-08_10-16.pdf, Videos unter <https://lecture2go.uni-hamburg.de/l2go-/get/v/10693> [24.09.2018], (im PDF ab Seite 140: Schmid, Wolf, »Narrativity and Eventfulness«, in: Kindt, Tom/Müller Hans-Harald (Hg.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, (Narratologia 1), Berlin & New York 2003 : 17–33, Seitenangaben entsprechend des PDFs) [Schmid 2003]
- Schumm, Gerhard, »Arbeit der Filmmontage«, in: *montage /av*, 20/1/2011 : 83–93, http://www.montage-av.de/pdf/201_2011/201_2011_Schumm_Arbeit-der-Filmmontage.pdf [02.05.2017]
- Souriau, Etinne, »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, in: *montage /av*, 1997, 6/2 : 140–157, https://www.montage-av.de/pdf/1997_6_2_MontageAV/montage_AV_6_2_1997_140-157_Souriau_Filmologie.pdf [11.03.2020]
- Speidel, Klaus, »Can a single still picture tell a story? Definitions of narrative and the alleged problem of time«, *Diegesis*, 2.1/2013 : 173–194, <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/128> [06.11.2018]
- Speidel, Klaus, »How single pictures tell stories. A critical introduction to narrative pictures and the problem of iconic narrative in narratology«, https://www.academia.edu/35764470/Klaus_Speidel_How_single_pictures_tell_stories._A_critical_introduction_to_narrative_pictures_and_the_problem_of_iconic_narrative_in_narratology [08.11.2018], (publiziert als »Jak pojedyncze obrazy opowiadają historię. Krytyczne wprowadzenie do problematyki narracji ikonicznej w narratologii«, in: Kaczmarczyk, Katarzyna (Hg.), *Narratologia transmedialna. Wyzwania, teorie, praktyki [Transmedial Narratology. Challenges, Theories, Practices]*, Krakau 2018) [Speidel 2018a]
- Speidel, Klaus, »What narrative is«, in: Biwu, Shang (Hg.), *Frontiers of Narrative Studies*, FNS, Band 4 Heft s1 : 76–104, online erschienen: 23.11.2018, <https://doi.org/10.1515/fns-2018-0033> [12.03.2019] [Speidel 2018b]
- Spielmann, Yvonne, »Zeit, Bewegung, Raum: Bildintervall und visueller Cluster«, in: *montage /av*, 2/2/1993 : 49–68, https://www.montage-av.de/pdf/1993_2_2_MontageAV/montage_AV_2_2_1993_49-68_Spielmann_Zeit_Bewegung_Raum.pdf [02.05.2017]
- Tedjasukmana, Chris, »Unter die Haut gehen, zur Welt sein und anders werden. Die Politik der Körper bei Claire Denis, Maurice Merleau-Ponty und Michel Foucault«, in: *Nachdem Film*, 1/1/2008, <https://nachdemfilm.de/issues/text/unter-die-haut-gehen-zur-welt-sein-und-anders-werden> [13.06.2018]

- Tietjen, Friedrich, »You can't escape relating back to facts«, Interview mit Jeff Wall, *Camera Austria International*, 82/2003 : 7-18, https://www.academia.edu/36061997/_You_cant_escape_relating_back_to_facts._Jeff_Wall_in_conversation_with_Friedrich_Tietjen [13.04.2020]
- Titzmann, Michael, »Narrative Strukturen in semiotischen Äußerungen«, in: Krah, Hans/Titzmann, Michael (Hg.), *Medien und Kommunikation*, Passau 2010 : 109-135, <http://narrative-methoden.de/wp-content/uploads/2018/02/Narrative-Strukturen-in-semiotischen-%C3%84u%C3%9Ferungen-titzmann.pdf> [20.04.2022]
- Ullrich, Wolfgang, »Vom Ethos des Kopierens«, in: *POP-ZEITSCHRIFT*, 5.11.2015, <http://www.pop-zeitschrift.de/2015/11/05/vom-ethos-des-kopierensvon-wolfgang-ullrich5-11-2015> [29.04.2019]
- Vitale, Christopher, »Guide to Reading Deleuze's Cinema I + II«, <https://networkologies.wordpress.com> [22.06.2019]
- Wallenstein, Sven-Olov, »Space, time and the arts: rewriting the Laocoon«, *Journal of AESTHETICS & CULTURE*, Vol. 2, 2010, https://www.academia.edu/7282541/Space_Time_and_the_Arts_Rewriting_the_Laocoon [04.02.2019]
- Wenzl, Juliane, »Painting, Sewing, Directing—Creating Spaces and Narratives with Photographs«, in: *International Journal of Cultural Research*, # 4 (37) 2019: *After Post-Photography* : 99-114, <https://old.culturalresearch.ru/en/archives-eng/164-4-37-19> [20.04.2022]
- Wepler, Lisanne, »Was sind eigentlich Narreme?«, in: *Visual Past*, 2016, 3.1 : 593-614, http://www.visualpast.de/archive/pdf/vp2016_0593.pdf [08.10.2018], https://www.academia.edu/28481117/Was_sind_eigentlich_Narreme [20.04.2022]
- Wittmann, Matthias, »Das Filmische ohne den Film. Am Nullpunkt des Films mit Barthes«, in: *montage AV*, 2015, 24/1 : 61-79, http://www.montage-av.de/pdf/2015_24_1_MontageAV/montage_AV_24_1_2015_61-79_Wittmann_Das_Filmische_ohne_den_Film.pdf [05.03.2019]
- Wittmann, Matthias, »Am Anfang war das Blackout. Zur Konstruktion des Gedächtnisses in der Erfahrung des Films«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1/2010 : 41-52, <https://mediarep.org/handle/doc/2538> [27.03.2019]
- Wolf, Norbert Christian, »Fruchtbarer Augenblick« - »prägnanter Moment: Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe)«, (15.08.2005), http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/wolf_augenblick.pdf [03.02.2019]
- Wulff, Hans Jürgen, »Accoladen. Die Montage der Listen und seriellen Reihungen«, in: *montage AV*, 20/1/ 2011 : 45-60, http://www.montage-av.de/pdf/201_2011/201_2011_Wulff_Montage-der-Listen-und-Reihungen.pdf [02.05.2017]
- Zechner, Ingo, »Deleuze/Guattari: Logik des Raumes. Die Geburt des Politischen aus dem Geist der Ästhetik«, Papier zum Vortrag im Rahmen der BTW-Jahrestagung in Wien, 8. bis 10. Juni 2001, http://www.ingozechner.net/download/pdf/Zechner_Vortrag_Logik-des-Raumes.pdf [10.04.2019]
- Zeillinger, Peter, »Der ›Ort‹ des Bildes. ›Spurhafte‹ Referentialität (nicht nur) in der Photographie«, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1/2010, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7572/zeillinger.pdf> [03.02.2017]
- Zeman, Sonja, »Introduction. Perspectives on narrativity and narrative perspectivization«, in: Igl, Natalia/Zeman, Sonja (Hg.), *Perspectives on narrativity and narrative perspectivization*, Amsterdam/Philadelphia 2016 : 1-14, doi: 10.1075/lal.21.01int, https://www.academia.edu/es/25129928/Perspectives_on_narrativity_and_narrative_perspectivization_Introduction [06.02.2019]
- Zepter, Michael Cornelius, »Vom papier collé zur Materialaktion. Anmerkungen zur Geschichte der Collage«, in: *Collagen, Assemblagen, Objekte*. Katalog Hahnenortburg, Köln 1980, <http://www.michaelzepter.de/collage.htm> [27.04.2017]

Abbildungen

Im Text erwähnte Bilder in chronologischer Reihenfolge. CP steht für Composite Polaroid, PC für Photographic Collage. Die Größenangaben sind (wo möglich) der Literatur entnommen.

- A Grand Procession of Dignities in the Semi-Egyptian Style*, 1961, Öl auf Leinwand, 214 × 367 cm
- The First Marriage (A Marriage of Styles)*, 1962, Öl auf Leinwand, 177,8 × 152,4 cm
- Picture Emphasizing Stillness*, 1962, Öl und Letraset auf Leinwand, 183 × 153 cm
- Portrait of Nick Wilder*, 1966, Öl auf Leinwand, 182,9 × 182,9 cm
- Peter Getting Out of Nick's Pool*, 1966, Öl auf Leinwand
- A Lawn Sprinkler*, 1967, Acryl auf Leinwand, 122 × 122 cm
- A Bigger Splash*, 1967, Acryl auf Leinwand, 244 × 244 cm
- Early Morning, Sainte-Maxime*, 1968/9, Acryl auf Leinwand, 122 × 153 cm
- Christopher Isherwood and Don Bachardy*, 1969, Acryl auf Leinwand, 212 × 304 cm
- Myself & Peter Schlesinger, Paris, Dec. 1969*, 2 Fujix Pictographic Silver Halides Prints, PC, je 22,2 × 30,5 cm
- Le Parc des Sources, Vichy*, 1970, Acryl auf Leinwand, 214 × 305 cm
- Rudolf Nureyev, Richmond, England 1970*, 3 Fotografien, PC
- Peter Schlesinger, London*, 1972, 5 Fotografien, PC
- Portrait of an Artist (Pool with two figures)*, 1972, Acryl auf Leinwand, 213,5 × 305 cm
- George Lawson and Wayne Sleep*, 1972–75, Acryl auf Leinwand, 214 × 305 cm
- Kerby (After Hogarth) Useful Knowledge*, 1975, Öl auf Leinwand, 182,9 × 152,4 cm
- Paper Pools*, 1978, div., verschiedene Größen
- Santa Monica Blvd.*, 1978–80, Acryl auf Leinwand, 218,44 × 609,6 cm
- Mulholland Drive: The Road to the Studio*, 1980, Acryl auf Leinwand, 218,4 × 617,2 cm
- Nichols Canyon*, 1980, Acryl auf Leinwand, 213,4 × 152,4 cm
- Ravel's Garden 3*, 1980, Öl auf Leinwand, 182,9 × 121,9 cm
- I thought I would photograph Henry and then found another subject he liked as*, Badenweiler, Germany 1981, 8 Fotografien, Kleinbildabzüge
- Ian + me watching a Fred Astaire movie on Television, Los Angeles, March 6th 1981*, CP, 36,8 × 51,4 cm
- Hollywood Hills House*, 1981/82, Öl, Kohle und Collage auf Leinwand, 152,5 × 305 cm
- My House, Montcalm Avenue, Los Angeles, Friday February 26th 1982*, CP, 27,9 × 86,4 cm
- Maurice Payne reading then New York Times in Los Angeles, Feb 28th 1982*, CP, 35,6 × 26,7 cm
- Gregory Swimming, Los Angeles, March 3rd 1982*, PC, 70,5 × 130,2 cm
- Jerry diving, Sunday Feb 28th 1982*, CP, 26,7 × 62,2 cm
- Ian with self portrait, March 2nd 1982, Los Angeles*, CP
- Don + Christopher, Los Angeles, 6th March 1982*, 62 Polaroids, CP, 80 × 59,1 cm
- Blue Terrace, Los Angeles, 8th March 1982*, CP, 43,5 × 43,5 cm
- Fountain, Huntington Library Gardens, Pasadena, March 8th 1982*, CP
- Kasim Smoking, Los Angeles, 27th March 1982*, 25 Polaroids, CP
- The printers on Gemini, Los Angeles, April, 1982*, CP, 97,8 × 142,9 cm
- Unfinished Painting in Finished Photograph(s), April 2nd, 1982*, CP, 62,9 × 76,2 cm
- Yellow Guitar Still Life, Los Angeles, April 3, 1982*, CP, 72,4 × 44, 5 cm
- Still Life Blue Guitar, 4th April 1982*, CP, 62,2 × 76,2 cm
- Stephen Spender, April 9th, 1982*, CP, 88,3 × 76,2 cm
- George Lawson and Wayne Sleep, 1st May 1982* Pembroke Studios London, CP, 142 × 76 cm
- Patrick Procktor, Pembroke Studios, London, 7th May 1982*, CP, 133,3 × 53,3 cm

- Noya + Bill Brandt with self portrait (although they were watching this picture being made), Pembroke Studios London, 8th May 1982, CP, 62,2×62,2 cm
- First Expedition Yosemite, May 1982, PC, 76,8×56,5cm
- Imogen + Hermione, Pembroke Studios London, 30th July 1982, 63 Polaroids, CP, 76,2×57,2 cm
- Henry in My Pool, L. A., 1982, PC, 30,5×22,2 cm
- Henry reading on his porch, Southampton N. Y., August 1982, Edition von 2, PC, 76,8×56,5 cm
- Henry Cleaning his Glases, Los Angeles, March 20th, 1982, PC, 106,7×50,8 cm
- Merced River Yosemite Valley, California, Sept 1982, PC, 131×154 cm
- Prehistoric Museum, Palm Springs Cal, September 1982, PC, 214,6×143,5 cm
- The Grand Canyon looking North, Arizona, Sept. 1982, Edition von 15, PC, 114,3×252,7 cm
- The Grand Canyon from North Rim Lodge, Arizona, Sept. 1982, PC, 57,2×76,8 cm
- Grand Canyon Arizona with my Shadow, October 1982, Edition von 15, PC, 96,5×158,5 cm
- The Grand Canyon South Rim with Rail, Oct. 1982, Edition von 15, PC, 109,2×348 cm
- Grand Canyon with Ledge, Arizona, October 1982, PC, 68,6×182,9 cm
- You make the picture, Zion Canyon Utah, Oct. 1982, PC
- Sitting Zion Canyon, Utah, October 1982, PC
- Celia making tea, New York, Dec. 1982, Edition von 20, PC, 43,3×30,5 cm, Blatt: 63,5×53,3 cm
- Billy Wilder Lighting his Cigar, Dec. 1982, Edition von 20, PC, 68,6×44,5 cm
- The Skater, New, Dec. 1982, PC, 66×49,5 cm
- The Scrabble Game, Jan. 1 1983, Edition von 20, PC, 99,1×147,3 cm
- The Crossword Puzzle, Minneapolis, Jan. 1983, PC, 83,8×116,8 cm
- Gregory Walking, Venice California, Feb. 1983, PC, 40×54,6 cm
- Photographing Annie Leibovitz While She Is Photographing Me, Mojave Desert, Feb. 1983, Edition von 4, PC, 62,2×152,4 cm
- Luncheon at the British Embassy, Tokyo, Feb. 16, 1983, PC, 116,8×210,8 cm
- Gregory Watching the snow fall, Kyoto, Feb 21th 1983, Edition von 20, PC, 118,4×110,8 cm
- Gregory reading in Kyoto, 1983, PC, 101×111 cm
- Sitting in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto, Feb. 1983, Edition von 20, PC, 144,8×116,8 cm
- Walking In The Zen Garden, Ryoanji Temple, Kyoto 1983, Edition von 20, PC, 101,6×158,75 cm
- Fredda Bringing Ann and Me a Cup of Tea, April 16, 1983, Edition von 10, PC, 149,9×172,7 cm
- The Wedding of David and Ann in Hawaii, 20 May 1983, PC, 176,3×528,3 cm
- The Desk, July 1st, 1984, PC, Edition von 20, 122,4×118,1 cm
- Chair, Jardin du Luxembourg Paris, 10th August 1985, Edition von 3, PC, 78,7×63,5 cm
- Paint Trolley, L.A. 1985, PC, 101,6×152,4 cm
- Pembroke Studio with Blue Chairs and Lamp, 1984, Lithografie, 48×56 cm
- Tyler Dining Room, 1984, Lithografie, 73,7×94 cm
- An Image of Gregory, 1984–85, 2 Lithografien, Edition von 75 (81,5×64 cm und 116,5×89,5 cm) 198,1×88,9 cm
- An Image of Celia, 1984–86, Lithografie, 152,5×105,1 cm
- Two Pembroke Studio Chairs, 1985, Lithografie, 48,2×56,2 cm
- Pearblossom Highway, 11th–18th April 1986, PC, #1: 119,4×163,8 cm #2: Edition von 2, 181,6×271,8 cm
- Grand Canyon with Ledge, Arizona. 1982, Collage #2, Made May 1986, PC, 113 cm×322,6 cm
- The Road to Malibu, 1988, Öl auf Leinwand, 61×243,8 cm
- Large Interior, 1989, Öl, Tinte und Collage auf Papier, 183,5×305,4 cm
- V. N. Paintings, 1992, Öl auf Leinwand, div., verschiedene Größen
- Snails Space with Vari-Lites, »Painting as Performance«, Installation, 1995/96, gesamt 213,4×660,4×342,9 cm
- The Grand Canyon South Rim with Rail, Oct., 1982, 1997, Color Laser Printed Photographic Collage aus 88 Prints, PC, 289,6×1257,3 cm

The Grand Canyon Looking North II, Sept. 1982, 1997, Color Laser Printed Photographic Collage aus 60 Prints, 273,1 × 960,1 cm

A Bigger Grand Canyon, 1998, Öl auf 60 Leinwänden, 207 × 744,2 cm

A Closer Grand Canyon, 1998, Öl auf 60 Leinwänden, 205,8 × 739 cm

Arcadia Fletcher and Robin Katz, 2002, Wasserfarbe auf vier Blättern Papier, 137,8 × 1076 cm

Woldgate Woods III, 20 and 21 May 2006, Öl auf sechs Leinwänden, 182,9 × 365,8 cm

Woldgate Woods, Winter 2010, 9 Digitalvideos, synchronisiert und präsentiert auf 9 Monitoren, Edition von 10, 49:00 Min., aus: *The Four Seasons, Woldgate Woods, 2010–2011*, 36 Digitalvideos, synchronisiert und präsentiert auf 36 Monitoren

Sept. 4th 2011, The Atelier, 11.30 am: A Bigger Space for Dancing

The Jugglers, June 24th 2012, Videoinstallation auf 18 Monitoren, Farbe, Ton, 9:00 Min.

Perspective Should be Reversed, 2014, Photographic drawing auf Papier, aufgezogen auf Dibond, Edition von 25, 108 × 176,5 cm

The Card Players, 2015, Photographic drawing printed on paper, mounted on Dibond, 107,3 × 107,3 cm

Balla, Giacomo, *Dynamism of a Dog on a Leash*, 1912, Öl auf Leinwand, 89,9 × 109,9 cm

Duchamp, Marcel, *Akt, eine Trepper herabsteigend Nr. 2*, 1912, Öl auf Leinwand, 147 × 89,2 cm

Escher, Maurits Cornelis, *Encounter*, 1944, Lithografie, 45,7 × 60,3 cm

Bilder anderer Künstler

Dürer, Albrecht, *Der Zeichner des liegenden Weibes*, 1512–1525, Holzschnitt, 7,5 × 21,5 cm

Brueghel, Pieter d. Ä., *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus*, 1560 (?), Öl auf Leinwand, 73,5 × 112 cm

Velázquez, Diego, *Las Meninas*, 1656, Öl auf Leinwand, 318 × 276 cm

Pozzo, Andrea, Deckengestaltung der Kirche St. Ignazio in Rom (1685–94?)

Friedrich, Caspar David, *Mönch am Meer*, 1808–1810, Öl auf Leinwand, 110 × 171,5 cm


Géricault, Théodore, *Das Floß der Medusa*, 1818/19, Öl auf Leinwand, 491 × 716 cm

Delacroix, Eugène, *Tod des Sardanapal*, 1827/28, Öl auf Leinwand, 395 × 495 cm

Picasso, Pablo, *Portrait of Ambroise Vollard*, 1909/10, Öl auf Leinwand, 92 × 65 cm

A picture should be a recreation of an event rather than an illustration of an object; but there is no tension in the picture unless there is a struggle with the object. I would like my pictures to look as if a human being had passed between them, like a snail, leaving a trail of the human essence and memory trace of past events as the snail leaves its slime.

(Francis Bacon, in: Peppiatt, Michael, Francis Bacon in the 1950s, 2006 : 65)

The background is a solid teal color. In the top right corner, there is a cluster of overlapping, semi-transparent orange and red rectangles. A larger, more dense cluster of similar overlapping rectangles is located in the bottom half of the page, extending from the left edge towards the right. The text is centered in the upper half of the page.

David Hockneys *joiner photographs* sind Bilder zwischen Einzelbild und Sequenz, die im Zusammenspiel einen räumlichen und zeitlichen Eindruck des zu Sehenden entstehen lassen. Die Bildensembles sind zugleich monoszenisch und polychron, sie zeigen raumzeitliche Brüche und lassen Relationen instabil werden. Einzelfotografien werden so zu komplexen Bildstrukturen zusammengefügt, die neue semantische Felder eröffnen und zur Narrativierung auffordern. Die Autorin liest die *joiners* mit Deleuzes Theorien des Bewegungs- und Zeitbildes und erörtert, inwiefern ihnen Erzählung inhärent ist.