

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].