

# 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 Hockney<sup>3</sup> hat in einem Zeitraum von wenigen Jahren, zwischen Februar 1982 und April 1986, in zwei größeren Werkkomplexen aus fotografischen Einzelbildern zusammengesetzte Bilder geschaffen,<sup>4</sup> die er als *joiner photographs*, kurz *joiners*, oder auch Fotokopplungen bezeichnet.<sup>5</sup> Es handelt sich um Kompositbilder, bei denen jedes Bild aus einer Vielzahl einzelner Fotografien besteht. Die Werkreihe der *composite polaroids*<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

David Hockney fotografiert seit Anfang der 1960er Jahre. Zunächst handelt es sich bei den Aufnahmen um Schnappschüsse seiner Umgebung<sup>8</sup>, später verwendet er Fotografien als Gedächtnisstützen für seine malerischen Arbeiten<sup>9</sup>. 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).<sup>10</sup>

- 
- 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)<sup>11</sup> 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](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 1982<sup>12</sup>, entstehen etwa 150 *composite polaroids*.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> Diese Motivwahl lässt sich einerseits auf die technischen Möglichkeiten der Kamera zurückführen, einer Sofortbild-Spiegelreflexkamera SX-70 von Polaroid<sup>15</sup>, 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.<sup>16</sup>

- 
- 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 Personen<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> In dem von mir als zentral betrachteten Zeitraum vom Frühjahr 1982 bis zum Frühjahr 1983<sup>20</sup> 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 mm<sup>21</sup> mit unterschiedlichen Objektiven und eine Pentax 110 Spiegelreflexkamera.<sup>22</sup> 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. Bildobjekte<sup>23</sup> 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).<sup>24</sup> Die Inhalte der Darstellung verschieben sich merklich zur Wiedergabe von Räumen und Landschaften.<sup>25</sup>

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 Fokus<sup>26</sup>, 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).<sup>27</sup> Die Kleinbildkameras hingegen erlauben eine größere Distanz zum Motiv. Hockney lässt die Abzüge beim Fotoservice um die Ecke entwickeln.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

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 Bild<sup>32</sup> –, 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,<sup>33</sup> 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*?<sup>34</sup>

David Hockney nennt seine Fotozusammenstellungen *joiner photographs* oder kurz *joiners*.<sup>35</sup> 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*<sup>36</sup> 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 Collage<sup>37</sup> 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 Bildsujet<sup>38</sup> 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 wird<sup>39</sup> 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 Handlungsanweisungen<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> Bildtitel werden heutzutage von den Bildurhebern vergeben, sie werden als Paratexte<sup>43</sup> 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,<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup>

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.<sup>48</sup> 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 : 293 f.)

rahmens (vgl. Vogt 2016 : 74), der Bildinhalt und Umgebung gleichermaßen verbindet und trennt, ebenso wie der Bildtitel es tut.<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> 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«,<sup>51</sup>

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.<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup>

---

›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.<sup>54</sup> Er lässt arbeitsteilige Produktionsprozesse zu – wobei er als Autor aber immer die impulsgebende, entscheidende und signierende Instanz bleibt. Wie Werke der *Minimal Art*<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup> 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.<sup>57</sup> 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).<sup>58</sup>

*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.)<sup>59</sup>*

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.<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup> 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*)<sup>63</sup>, 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.<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup>

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*<sup>67</sup>. 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](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.<sup>68</sup> 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:<sup>69</sup>

*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 kontinuierenden<sup>70</sup> 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)<sup>71</sup>*

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.<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup> 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:<sup>74</sup> »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)<sup>75</sup> 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)<sup>76</sup>

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 Moderne<sup>77</sup> 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.<sup>78</sup>

## 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 rezeptionsästhetischen 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.<sup>79</sup> »*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 Theater<sup>80</sup> (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.<sup>81</sup>

*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.<sup>82</sup> 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.).<sup>83</sup> 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.<sup>84</sup> 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)<sup>85</sup>

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.<sup>86</sup> 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.<sup>87</sup>

*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.<sup>88</sup> 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.<sup>89</sup> 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.<sup>90</sup>

*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)<sup>91</sup>*

### 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.<sup>92</sup>

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.<sup>93</sup> 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.<sup>94</sup> Ein Großteil der sich im Umlauf befindlichen Äußerungen sind in irgendeiner Form von ihm autorisiert.<sup>95</sup> 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.<sup>96</sup>

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 handele, 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.