

## 2 Bewegungen. Zum Verhältnis von Fotograf, Motiv und Betrachter

---

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

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

### 2.1 *Composite Polaroids* (Februar – Juli 1982)

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

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

Der wahrscheinlich erste *joiner photograph* entsteht im Jahr 1969<sup>97</sup> gemeinsam mit David Hockneys damaligem Freund Peter Schlesinger, **Myself & Peter Schlesinger, Paris Dec. 1969**, zu einem Zeitpunkt, als Hockney seine Fotografien noch nicht als Teil seines künstlerischen Œuvres betrachtet. Zwei schwarzweiße Kleinbildfotografien zeigen je einen der jungen Männer auf einer Hälfte einer Parkbank sitzend. David Hockney, im Mantel, mit Hut und übergeschlagenen Beinen, den Blick nach rechts gerichtet, ist auf dem linken Foto zu sehen. Auf dem rechten Bild sitzt Peter Schlesinger, ebenfalls mit Hut und Kurzmantel, die Beine geöffnet, und äugt nach links, sodass die beiden sich anzublicken scheinen. Der Bezug stellt sich erst in der Montage der Bilder her. Auffällig sind die unterschiedlichen Körperhaltungen: Während Hockney selbstbewusst und etwas desinteressiert scheint, die Hände lässig neben sich auf der Bank, wirkt Peter steifer, leicht verkrampft, die Hände in den Manteltaschen, den Körper nach rechts geneigt, weg von der Bildmitte. Hockneys Blick wirkt direkt, Peters distanziert, möglicherweise zweifelnd.

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

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

---

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

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

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

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

Diese erste Bildzusammenstellung weicht von späteren dadurch ab, dass sie zwei Autoren besitzt, David und Peter, und in ihrer Reduktion auf zwei Fotografien sehr einfach gehalten ist. Ein Faktor, der die späteren *joiner photographs* bestimmen wird, fehlt hier noch: die sich im Bild niederschlagende Bewegung, sowohl des Fotografen als auch des Motivs. Diese tritt schrittweise ab 1982 in den Vordergrund, beginnend mit **My House, Montcalm Avenue** vom 26. Februar 1982.<sup>101</sup>

## MY HOUSE

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

---

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

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

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

verschiedene Standpunkte<sup>103</sup> sowie drei unterschiedliche Blickwinkel: Einmal fällt der Blick auf den Boden, einmal finden die Aufnahmen etwa auf Augenhöhe statt und die obere Reihe zeigt einen nach oben gerichteten Blick. Aus den daraus resultierenden Fotografien setzt sich ein Gesamtbild des Raumes zusammen, das zugleich fragmentarisch wie geschlossen wirkt und unterschiedliche Perspektiven in sich vereint.

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

Die 21 Aufnahmen des Außenraumes lassen sich, denen des Innenraumes entsprechend, in zwei Quadrate à neun Aufnahmen gliedern, welche durch eine vertikale Reihe aus drei Fotografien getrennt werden. Links zeigen neun Polaroids den Blick auf Hockneys Terrasse, dabei ist in der linken Bildspalte dieses Quadrats die Glastür des Balkons von außen zu sehen, die in der rechten Bildspalte des ersten Quadrats aus dem Innenraum heraus fotografiert wurde. Insgesamt ist der Aufbau des Neunerquadrats mit der Terrasse dem des Innenraumes sehr ähnlich: Beide Ansichten suggerieren einen Sog in die Tiefe, während Boden, Wände und Decke das Raumgefühl soweit dominieren, dass die Räume jeweils in sich geschlossen wirken. Boden und Decke sind dunkel und kontrastreich, die seitlichen Begrenzungen wirken heller und zeigen so einen horizontalen Durchgang an. Der Blick aus dem Innenraum auf die Terrasse findet sein Gegenstück in dem Blick von der Terrasse ins Freie, die jeweiligen Wanddurchbrüche ›treffen‹ sich virtuell zwischen den entsprechenden Polaroids. Drei vertikal übereinander stehende Bilder im Anschluss an das zweite Bildquadrat zeigen Pflanzen sowie Stufen einer nach unten führenden Treppe. Der letzte Block aus wiederum neun Aufnahmen bietet einen Blick in den Garten, wir sehen eine Treppe – wahrscheinlich diejenige, die zuvor vom Balkon aus von oben zu sehen war, jetzt aus der entgegengesetzten Richtung<sup>104</sup> –, einige Fliesen, Rasen und einen Pool.

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

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

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

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

Die Formulierung, die Hockney und seine Biografen verwenden, die Polaroids seien »aus der Bewegung heraus« aufgenommen, ist irreführend. Augenscheinlich liegt den Fotografien keine gleichmäßige Bewegung zugrunde, sondern Hockney nimmt Standortwechsel vor, deren Ausmaß sich in der Aufteilung der 30 Bildquadrate niederschlägt.<sup>105</sup> Auch wenn Hockney während des Fotografierens eines Bildabschnittes, eines Neunerquadrats, nicht auf dem selben Fleck verharret, sind doch drei oder vier größere Ortswechsel<sup>106</sup> gut voneinander abgrenzbar, von denen jeder in einem der Bildbereiche liegt.<sup>107</sup> Wenn wir davon ausgehen, dass die Bildfolgen von Balkon, Übergang und Garten alle vom Balkon aus aufgenommen wurden, wäre der Wechsel vom Innen- in den Außenraum die größte im Bild auszumachende Standortverlagerung des Fotografen und würde den größeren Abstand zwischen Innen- und Außenraumaufnahmen erklären.

### DER ERSTE JOINER?

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

Procktor<sup>109</sup> eine Zigarette rauchend im Mai 1982 in Hockneys Atelier in London. Die Aufnahmen umfassen 90 Polaroidfotografien in sechs Spalten zu 15 Reihen, die Hockney so montiert, dass sich ihre weißen Ränder jeweils an zwei Seiten überlappen. Procktor war, wie so viele der Porträtierten, eng mit Hockney befreundet. Er ist in dem Bild auf 35 der Polaroids verteilt als Ganzkörperfigur stehend im Profil mittig im Bild zu sehen, seine Figur spannt es fast vollständig von unten nach oben aus. Neben und hinter ihm lassen sich der Raum des Studios, die Rückwände mehrerer Leinwände sowie ein Gemälde Hockneys erkennen.<sup>110</sup> Aufgrund der Seitenverhältnisse des Bildes wirkt der Porträtierte übermäßig in die Länge gezogen. Dieser Eindruck wird sicher durch seine körperlichen Konstitution unterstützt: Procktor wird als 1,98 m groß und sehr dünn bzw. schlaksig beschrieben.<sup>111</sup>

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Neben Interieurs, einigen Landschaften, Einzel- und Gruppenporträts stehen vor allem Doppelporäts immer wieder im Fokus von Hockneys fotografischer Arbeit. Ein *composite polaroid* von Noya und Bill Brandt<sup>113</sup> zeigt das ältere Paar, wie es elf Polaroidselbstporäts von Hockney betrachtet, der sich auf diese Weise ins Bild integriert. Damit nimmt der *joiner* einerseits das Motiv einer kontemplativen Beschäftigung auf, der die meisten der von Hockney Porätierten nachgehen (wie Scrabble spielen, rätseln, lesen, rauchen, essen) und verweist andererseits auf eine Möglichkeit, den Fotografen ins Bild zu bringen, etwas, worauf Hockney später bei den Kleinbildaufnahmen vermehrt zurückgreift.<sup>114</sup> Ursprünglich haben Noya und Bill Brandt dabei zugesehen, wie sich die Polaroidfotografien auf Hockneys Studioboden nach und nach zu ihrem Poräts ergänzen. Doch dann ersetzt Hockney diesen Teil des Bildes durch seine Selbstporäts – so erklärt sich auch der Titel der Arbeit.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

Die unveränderlichen, klaren Ränder des konventionellen Bildes lösen sich in der Multiplikation auf – das wird noch offensichtlicher bei den *photographic collages* – und damit einher geht das Gefühl eines Kontrollverlustes darüber, was als ›das Bild‹ zu umschreiben wäre. Durch Wiederholungen und Überschneidungen, die sich im Falle der *composite polaroids* in den weißen Rändern der Einzelbilder, im Gitter zwischen den Bildern, manifestieren, erhalten wir gleichsam eine nicht mehr klar definierte Oberfläche, die potenziell unendlich veränderbar, verkleinerbar oder ausweitbar ist<sup>119</sup> und sich aus austauschbaren (wenn auch nicht beliebigen) Elementen mit je eigenem Blickwinkel zusammensetzt, sodass ein nur teilweise dekodierbares Ganzes entsteht, das eine gewisse Zeitspanne umfasst.

### 2.1.4 Was zeichnet die *Composite Polaroids* aus?

*The joiners time is fixed but not frozen.*

(Woods, in: Melia 1995 : 126)

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

Hockney arbeitet im Spannungsfeld von malerischen oder zeichnerischen Unikaten und Vervielfältigungen. Letzteren ist bisher die manuelle Schaffung eines Originals<sup>122</sup>, z. B. einer Radierplatte, vorausgegangen. Das Polaroidfoto benötigt

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Kennzeichnend für Hockneys *composite polaroids* sind die Bewegungen, die der Fotograf im Raum des zukünftigen Bildes ausgeführt hat, um genau diejenigen Bildausschnitte zu erhalten, die in den Arbeiten Verwendung finden. Er ist, wenn auch im Normalfall nicht sichtbar, doch in jedem Bild als konstitutives Moment enthalten; die Polaroid-Kopplungen erhalten ihre Form, indem Hockney seinen Körper zu dem Abgebildeten in Relation setzt. Dabei konstruiert er einen Bildraum, der mit der Idee der Indexikalität<sup>128</sup> von Fotografie bricht. Indem er das ›Dieses-ist-so-gewesen‹<sup>129</sup> fragmentiert, führt Hockney die Wirklichkeit sichtbar und nachvollziehbar mit der Wirkung des Aufgenommenen zusammen.

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

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

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

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

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

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

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

*Hockney has managed to fictionalise the photographic moment.*

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

Entscheidungen und Phänomene, die den Übergang in Hockneys Arbeit von Polaroid- zu Kleinbildzusammenstellungen markieren, lassen sich an der *photographic collage* von ***Celia making tea, New York, Dec. 1982***<sup>130</sup> festmachen. Auch wenn dieses Bild ein halbes Jahr nach der ersten Kleinbildcollage, ***First Expedition Yosemite, May 1982***, entstanden ist, sind die verwendeten Abzüge noch rechtwinklig zueinander angeordnet, es gibt keine erkennbaren Lücken zwischen ihnen. Anders als die Fotos der *composite polaroids* sind sie teilweise stark überlappend montiert, das rechteckige Gesamtformat bricht auf. Dieser freiere Umgang mit der Montage wird in den späteren, stärker bewegt wirkenden und narrationsauslösenden *joiners* noch zunehmen. Motiv und Handlungen der abgelichteten Protagonisten ähneln denen der Polaroidfotografien. Celia Birtwell<sup>131</sup>, eine enge Freundin Hockneys, steht in einem Innenraum, im Profil nach rechts gewandt, eine Tasse und einen Teebeutel in den Händen. Sie schaut auf einen Mann, der im Schneidersitz auf einem Bett am rechten Bildrand sitzend im Anschnitt zu sehen ist. Celias schwarzes Kleid und die dunkle Kleidung des Mannes heben sich von den durch Kunstlicht erzeugten Gelbtönen des Raumes ab. In der unteren Bildhälfte sind unscharf Knie und Fuß des Fotografen zu erkennen. Der dunkle Stoff seiner Hose bildet mit der dunklen Kleidung der beiden anderen Personen eine Dreiecksform im Bild. Der Kontrast zur hellen Farbe seines Fußes fällt ins Auge. Er zieht unsere Aufmerksamkeit auf die Mitte des unteren Bildrandes, sodass sie nicht nur auf der Diagonale zwischen den Gesichtern verharret, die durch den starken Kontrast dort und Celias bewegten Arm noch betont wird. Wie bei den anderen *joiner photographs* fällt auch hier die harmonische Komposition ins Auge. Es gibt einen dominierenden Grundton, ein warmes Gelb, welches das gesamte Bild gleichermaßen flutet und durch dunklere, fast schwarze Farbtöne strukturiert wird. Die Beleuchtung trägt zur Atmosphäre des Bildes grundlegend bei und schafft große Kontraste innerhalb des Motivs.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

**Grand Canyon looking North** zeichnet sich dadurch aus, dass es sich um eine reine Landschaftsaufnahme handelt. Das einzige, was im Bild nicht natürlichen Ursprungs zu sein scheint, ist das weiße Eisengittergeländer am unteren Bildrand, das verhindert, dass die Betrachter vom Aussichtspunkt in den Canyon stürzen. Es trennt Kultur- und Naturlandschaft<sup>141</sup> voneinander und damit auch den schwei-

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

#### SITTING IN THE ZEN GARDEN

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

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

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

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

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

---

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

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

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

### WALKING IN THE ZEN GARDEN

Auch wenn wir ihn aus den meisten Perspektiven eher als Dreieck wahrnehmen (vgl. Joyce 1988 : 30), wissen wir dennoch, dass der Zengarten ein Rechteck und dass diese geometrische, befriedete Form wichtig für seine Wirkung ist und zur Meditation anregen soll. Folgerichtig gibt David Hockney die steinige Fläche im folgenden *joiner Walking In The Zen Garden, Ryoanji Temple Kyoto, 1983* als Rechteck wieder. Damit kehren sich die Dynamiken im Bild gleichsam um: Die ruhende Position des Fotografen weicht einer Bewegung – seine Füße schreiten am unteren Bildrand sichtbar die Länge des Gartens ab<sup>149</sup> – und die dem *joiner* des Sitzenden innewohnende Dynamik weicht der Ruhe des Rechtecks, das – am oberen Bildrand gesäumt durch die Mauer, am unteren durch einen Streifen mit Hockneys Füßen – immer wieder auf sich selbst verweist. Am auffälligsten sind Hockneys zweifarbige Socken, rot und schwarz, die er abwechselnd aufgenommen hat, Schritt für Schritt, und deren Aufnahmen einen dekorativen Abschluss am unteren

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 2.2.4 The Scrabble Game, Jan. 1st 1983

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

## 2.2.5 Besonderheiten der *Photographic Collages*

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

### 2.3 Entwicklungen in den Polaroid- und Kleinbildzusammenstellungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hockney nimmt, anders als ein ausgebildeter Fotograf es vielleicht tun würde, keinen Einfluss auf die technischen und chemischen Vorgaben und die Entwicklungsprozesse des Filmmaterials und der Abzüge. Er verwendet Kameras und Material so, wie sie handelsüblich vertrieben werden. Was sich ändert, ist der Ablauf des Prozesses. Bei der Verwendung von Negativfilm muss der Fotograf im Kopf mitverfolgen und erinnern, welche Bildteile er bereits fotografiert hat und welche Anschlüsse sich zwischen ihnen ergeben.<sup>170</sup> Er hat in dieser Situation kein visuelles Material vorliegen, das ihm erlauben würde, korrigierend einzugreifen. Hockney erhält ein Konvolut von Abzügen aus dem Fotolabor<sup>171</sup> und setzt die Bilder im Atelier aus der Erinnerung zusammen. Bei diesem Vorgehen sind Aufnahme- und Kombinations-/Kompositionsprozess voneinander getrennt, die bei den Polaroidfotografien abwechselnd und zeitgleich stattgefunden haben. Das führt dazu, dass das Gesamtbild, dessen Anschlüsse schon bei den *composite polaroids* nicht passgenau waren, dort aber zusätzlich durch die weißen Ränder der Fotografien aufgebrochen und zugleich verdeckt wurden, nun trotz fehlender weißer Rahmen teilweise größere Lücken zwischen den Bildern aufweist, während sich an anderen Stellen die Bildinhalte der Fotografien stark überlappen.

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

---

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

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

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

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

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

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

## BEWEGUNGEN

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

#### DER BILDINHALT BEWEGT SICH

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### DER BLICK DES KÜNSTLERS BEWEGT SICH

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

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

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

---

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

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

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

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

### DER KÜNSTLER BEWEGT SICH

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

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

---

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

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

## KÜNSTLER UND BILDINHALT BEWEGEN SICH

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

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

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

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

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

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

---

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

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

## BEWEGUNG UND BETRACHTER

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

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

---

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