

### 3 Montierte Collagen Wahrnehmung formen durch Bildformen

---

#### 3.1 Kombinationen

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

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

---

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

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

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

Dieses Verfahren greift Hockney, jetzt offensichtlich, bei den *joiner photographs* auf. Durch die Kombination von Einzelaufnahmen bringt er multiple Perspektiven in einem Bild zusammen<sup>190</sup> und wirft so in der Betrachtung die Frage auf, inwiefern ein homogener Raum (und eine homogene Zeit) gezeigt wird und welchen Positionsverschiebungen der Fotograf und das Motiv unterworfen waren. Wie genau die einzelnen Fotos kombiniert werden und wie groß die Verschiebungen zwischen ihnen sind, beeinflusst die Wirkung der *joiners*. Anders, als es beispielsweise dem Surrealismus<sup>191</sup> unterstellt wird, lässt sich bei den Bildkombinationen der Fotokopplungen weder von einer Beliebigkeit der Elemente ausgehen noch von einem Zufall in der Zusammenstellung sprechen. Es kann nicht alles mit allem kombiniert werden, auch wenn jedes Stück nicht zwingend dasjenige sein muss, das es am Ende geworden ist. So ersetzt Hockney bei dem Porträt von **Noya + Bill Brandt** einige Polaroidfotos durch seine Selbstporträts (vgl. Kapitel 2.1.3) und betont wiederholt, dass er bei den *joiner photographs* Fotoreihen hätte hinzufügen oder weglassen können (vgl. Kapitel 2.3 : 88). Insofern schlage ich vor, bei den *joiners* von einem eingeschränkten kombinatorischen Verfahren zu sprechen, das sich der Methoden Collage und Montage bedient.

### 3.1.1 Eine Sonderform der Collage

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

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

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

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

Zurückblickend sprechen wir von Collage in kunstgeschichtlichem Kontext erstmals im Zusammenhang mit dem synthetischen Kubismus<sup>193</sup> und folgend dem Dadaismus, als Avantgardenkünstler des frühen 20. Jahrhunderts sich gegen die akademische Tradition und den damit verbundenen Versuch einer Mimesis der Realität wenden. In der fragmentierten Welt der Industrialisierung und Kolonialisierung, der Drucksachen und Werbebilder, die ein zusammenmontiertes Bild der Realität erzeugen, können sie nicht mehr guten Gewissens Ganzheitlichkeit behaupten.<sup>194</sup> Sie brechen daher mit einem Werkverständnis, dass das Kunstwerk als abgeschlossen und einheitlich betrachtet.<sup>195</sup> Die Rolle und das Rollenverständnis der Künstler als Bildproduzenten ändert sich, sie beziehen gefundenes Material in ihre Arbeit ein. »Die künstlerische Tätigkeit nimmt sich auf die Auswahl und die *Juxtaposition*, die Anordnung der fremden Materialien im Nebeneinander zurück.« (Möbius 2000 : 143, Herv. i. O.) Dieser Bruch mit Konventionen fordert die Betrachter heraus, die Collagen teilweise als »»pietätlose[s] Einfügen von gewöhnlichem Material«« (Schaesberg 2007 : 25, zitiert nach Roeder 2010 : 4) in den Raum eines Gemäldes kritisieren. Während die (an-)ordnende Hand des Künstlers die Elemente im Bild und zueinander platziert, und dieser auktoriale Akt auch deutlich sichtbar wird, nimmt sich der Künstler nun zurück, was die Erschaffung dieser Elemente betrifft und greift auf bereits vorhandene Komponenten zurück.<sup>196</sup>

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

David Hockney verwendet den Begriff der Collage direkt, wenn er bei seiner Kleinbildwerkreihe von *photographic collages* spricht (vgl. Kapitel 1.1.1). Formal handelt es sich bei allen *joiners* um Collagen, da Hockney einzelne Fotografien zu größeren Bildern zusammenklebt. In Hinblick auf das verarbeitete Material lässt sich die Verwendung des Begriffs allerdings hinterfragen. Die Einzelteile einer Collage sind normalerweise disparat in ihrer Form und/oder ihren Eigenschaften. Sie bestehen aus »verschiedenfarbigem« oder »verschiedenartigem« Material<sup>198</sup>,

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

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

das im Regelfall – anders als bei Hockneys *joiners* – bereits vorhanden ist und vom Künstler gefunden und benutzt wird. Dabei werden die Teile aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgetrennt und neu zusammengefügt. Hockney hingegen erstellt das Material, das er verwendet, indem er mit der Kamera bewusst das Motiv »abtastet« und so den Selektionsprozess vor die Aufnahme verschiebt. Alle Teile sind innerhalb einer kurzen Zeitspanne und für die Verwendung in dem jeweiligen Bild entstanden. In den *joiners* findet sich nichts Gefundenes oder Zugerichtetes, nachträglich Beschnittenes – im Gegenteil: Die Fotografien werden so verwendet, wie sie aus dem technisch-chemischen Prozess der Aufnahme, Entwicklung und Abzugsvergrößerung hervorgehen (vgl. Kapitel 1.1 : 25, Fn. 28 und 29). Die Oberfläche des Gesamtbildes wird einheitlich<sup>199</sup>, da nur ein Material verwendet wird, seine Haptik bietet keinen Widerstand, alle Teile der Collage sind formal gleichartig. Anders als in Collagen z. B. des synthetischen Kubismus, bei denen durch Einfügen von Etiketten und Zeitungsausschnitten die Grenzen zwischen Bildinhalt und materieller Welt aufgeweicht und verschränkt werden, gibt es bei den *joiner photographs* keine unterschiedlichen Materialien. Setzen wir die Spannung zwischen der Aneignung bestehenden Materials, das erkennbar seinem ursprünglichen Kontext entnommen wurde, und dessen Zusammenspiel als neues Ganzes als grundsätzlich für das Wesen der Collage voraus, so ließe sich bei den *joiners* berechtigt fragen, ob es sich bei ihnen um Collagen im eigentlichen Sinne handelt. Daher bezeichne ich sie in der Überschrift als »Sonderform der Collage«, bei der nur einige der typischen Parameter herangezogen werden. Es handelt sich bei ihnen um Zusammenstellungen von Einzelbildern, die, wenn nicht motivisch, so doch materiell voneinander geschieden sind, und aus denen in der jeweiligen Zusammenstellung eine übergeordnete Bedeutung herauszulesen ist, auch wenn diese nicht abschließend zu fassen sein muss. Sinn wird zunächst suspendiert und muss synthetisiert bzw. zurückerobert werden.

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

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

---

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

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

### 3.1.2 Konstruktionsprinzip Montage

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

Auch in der Montage<sup>200</sup> werden Sinnzusammenhänge und -strukturen, die nicht *per se* vorhanden sind, unter anderem durch die Zusammenstellung des Materials möglich. Der Begriff geht zurück auf Eisensteins Schriften der 1920er Jahre<sup>201</sup> und wird im deutschsprachigen Raum vor allem im Zusammenhang mit Film verwendet<sup>202</sup>. Zu Beginn der Kinematografie wurde Filmmaterial fortlaufend ohne Pause abgedreht, erst die Einführung der Montage erlaubte es, ein Ereignis aus seiner

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

### 3.1.3 Kompositverfahren bei den *Joiner Photographs*

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3.2 Fragmente

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3.2.1 Am Rande der Repräsentation. Ränder und Rahmen

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

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

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

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



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

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

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

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

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

---

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

aufeinandertreffen. Rahmen oder Ränder markieren, was als Bild definiert wird, grenzen es ab und heben es aus seiner Umgebung heraus. Dabei treten Rahmen, je nach Ausführung und den jeweiligen Betrachtungsgewohnheiten und -umständen, mehr oder weniger in den Vordergrund der Wahrnehmung. Solange ein Rahmen dem entspricht, was wir erwarten – aufgrund der Epoche der Herstellung eines Bildes, seines Materials und des Ortes, an dem es gezeigt wird – tritt er meist zurück, wir nehmen ihn kaum bewusst wahr.<sup>223</sup> Der Rahmen entscheidet darüber, was ein Bild zu sehen gibt. Er ist Teil des Parergon<sup>224</sup>, dem Kunstwerk zugeordneter Objekte, die in eine Wechselwirkung mit ihm eintreten.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

### 3.2.2 Die Arbeit des Betrachters. Leerstellen

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

### 3.2.3 Die Offenheit des Zusammengesetzten

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

(Bürger 1974 : 92).<sup>241</sup> Im Sinne Bürgers wären Hockneys *joiner photographs* demnach nicht-organische Kunstwerke, denn sie stellen ihr Konstruktionsprinzip in Form der weißen Raster oder erkennbarer Lücken zwischen den Bildern heraus.<sup>242</sup> Erst durch und in ihrer Zusammenstellung erhalten die Fotografien eine bestimmte Bedeutung – inwiefern die Einzelemente jenseits der Zusammenschau eine Wirkung entfalten, ist je nach Einzelfotografie unterschiedlich zu bewerten, bilden einige Fotos doch Gegenstände, Hände oder Köpfe ab, während andere, die z. B. ein Stück Boden festhalten, einzeln betrachtet als abstraktes Farbfeld stehenbleiben würden. Die aus dem Montageprinzip resultierende Unabgeschlossenheit des Bildes<sup>243</sup> ermöglicht eine Anschlussfähigkeit, die nicht so sehr inhaltlicher als vielmehr formaler Natur ist. Die Lücken und Zwischenräume öffnen den Bildraum und verweisen auf den es umgebenden Realraum ebenso wie auf das Potenzial, dass an dem Ort und in der Zeit, die eben nicht fotografisch erfasst sind, etwas ›Anderes‹ hätte gewesen sein können.<sup>244</sup>

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

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

241 Vgl. Kapitel 3.1.2.

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

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

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

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

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

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

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

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

246 Siehe hierzu auch Kapitel 3.2.2.

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

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

### 3.3 Fotografie als Fragment von Wirklichkeit

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

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

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

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

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

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

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

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

## FOTOGRAFIE IM PLURAL

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

---

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Die *joiner photographs* sind ein mögliches Ergebnis einer Aushandlung zwischen dem Künstler, dem zur Verfügung stehenden Material und dem sich konstruierenden Bildzusammenhang. Dadurch, wie diese Bilder gemacht sind, sowie durch den Umstand, dass ihre Zusammenstellung stets sichtbar bleibt, könnten sie potenziell auch andere Formen annehmen. Wie bei einem Verschiebespiel offenbart sich die Möglichkeit, in ihren Produktionsprozess eingreifen oder diesen fortführen zu können. Durch diesen Prozess, der performativ genannt werden kann, steht das Bild nie als geschlossene Einheit vor Augen – weder dem Künstler während der Herstellung, noch den Betrachtern während der Rezeption. Hockneys *joiners* schweben zwischen Augenblicksaufnahmen und sich im Prozess vergegenwärtigender Narrationen<sup>252</sup>. Sie sind gleichermaßen auratisch und müssen ›gelesen‹ werden. »Die Lesbarkeit des Bildes meint nicht eine Erklärung und ist nicht zu verwechseln mit dem Primat der Sprache vor dem Bild, sondern sie geht aus dem Bild hervor. Das Bild wird in seiner konstellativen Erscheinung zu einer Übersetzung ohne Original.« (Bippus 2003 : 148) In der Verräumlichung, der Darstellung als Konstellation, wird die Potenz des fragmentierten kombinierten Bildes gleichzeitig mit seinem Inhalt präsentiert.

## ANTEILE DES BETRACHTERS

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

252 Zum Narrationsbegriff vgl. Kapitel 6.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3.4 Das Ganze und die Teile. Ein Bild aus Bildern

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3.4.1 Den fotografischen Raum erweitern

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

Was Gottfried Boehm ›ikonische Differenz‹ nennt, die Wechselwirkung zwischen Faktum und Aktum (vgl. Boehm 2011 : 173 f.), wird in den *joiner photographs* insofern erweitert, als dass die von Boehm als Voraussetzung benannte Grundfläche des Bildes nicht mehr nur ein Bildvehikel<sup>255</sup> umfasst, sondern unscharf wird.

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

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

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

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

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

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

Polanyi fährt fort, dass beide Modi des Sehens zugleich stattfinden. Eine derartige Wechselwirkung zwischen Teilen und Ganzem, zwischen dem Blick auf das gesamte Bild und dem Blick auf die einzelne Fotografie, findet sich in expliziter Form bei den *joiner photographs*, sowohl bei den *composite polaroids*, bei denen durch das Raster<sup>256</sup>, das sich aus den Einzelbildern ergibt, immer wieder auf diese verwiesen wird, als auch bei den *photographic collages*, bei denen Überlappungen wie offensichtliche Lücken auf die Fläche des Trägermaterials verweisen und so sichtbar werden lassen, dass es sich um ein zusammengesetztes Bild handelt, das wir als »Ganzes« gar nicht zu sehen bekommen. Weiter wird durch Schnittstellen und Randphänomene deutlich, dass sich bei den Fotokopplungen die Wahrnehmung des Motivs, des Bildobjektes, vielleicht noch weniger als beim herkömmlichen Tafelbild von der Wahrnehmung des Bildvehikels, des Mediums Bild in seinem Kontext, trennen lässt. Diese Oszillation zwischen dem Bild als Objekt und dem Abgebildeten als Motiv und damit auch eine Oszillation zwischen Form und Inhalt tritt bei den *joiner photographs* deutlich zutage, weil ihre Form es uns schwer macht, uns auf ein Entweder-Oder zu konzentrieren: Weder das Bildvehi-

---

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

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

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

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

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

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

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

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

Hockneys Fotokopplungen sollen weder ein optisches Ganzes ergeben – sie sollen im Rezipienten lediglich eine ganzheitliche Wahrnehmung hervorrufen, die umfassender ist, räumlich wie zeitlich, als es ein einheitliches Bild vermag –, noch sind sie aus einem Ganzen hervorgegangen<sup>260</sup> – außer möglicherweise aus der ganzheitlichen Wahrnehmung des Künstlers, welche die Bewegungen seines Leibes in den Prozess des Fotografierens einbezieht. Die *joiners* haben, anders als nachträglich fragmentierte Motive, nie als Ganzes existiert. Hier wird kein Bild

---

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

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

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



zerteilt und kein zerteiltes Bild wieder zusammengesetzt, sondern Teile treten als eigenständige Elemente in eine Beziehung zueinander, die einer Logik, aber keiner Regelmäßigkeit<sup>261</sup> folgt. Mit der Fragmentierung eines Bildes, das nie als Ganzes existiert hat, geht eine Aufkündigung seiner Spiegelfunktion<sup>262</sup> einher, die in ihm eingeschriebenen Herrschaftsansprüche werden brüchig und die Machtverhältnisse zwischen Bildproduzent, Bildrezipient und Werk geraten in Bewegung. Die so entstehenden Störungen im Bild bzw. in der Bildwahrnehmung werden zu seinem eigentlichen Inhalt und überformen den Sinn des zu Sehenden. Die Mitteilung des Bildes ist nicht mehr allein im ›Was‹ des Motivs zu suchen, sondern ebenso im ›Wie‹ und ›Warum‹ seiner Darstellung. Ich möchte also Siegels Aussage (vgl. Siegel 2009 : 92) modifizieren und in Hinblick auf die *joiner photographs* formulieren: Weder die Zusammenfügung vieler einzelner Bilder zu einem übergreifenden Bild, noch die Zergliederung eines solchen umfassenden Bildes in viele einzelne Bilder scheint die einzig leitende Idee zu sein. Vielmehr sind Fragmentierung und Synthese Teile eines Bezugssystems, das nicht bildimmanent aufzulösen ist, sondern neben der Produktion auch die Rezeption als Teil des Bild-Werdens und Voraussetzung des Bild-Wahrnehmens versteht.

---

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

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