

4 Bilder und Betrachter in Bewegung

4.1 Im Bild. Bewegung und Perspektive

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.1 Bewegung festhalten – Bewegung darstellen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.2 Wahrnehmung von Raum und Zeit im Bild

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.3 Perspektiven

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.4 Futuristische Ansätze

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

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

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

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

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

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

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

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

289 Mein Dank gilt Jutta Penndorf für diesen Hinweis.

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

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

4.1.5 Kubismus und *Joiner Photographs*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

294 »Die kubistische Facette – dies wäre die Unterscheidung von Facette und Fragment, die ich zur Diskussion stellen möchte – ist Fragment nicht des Dargestellten, sondern des Darstellenden. Sie ist Fragment ihres Mediums: Fragment der Fläche, wo es sich um kubistische Malerei, Fragment der Oberfläche, wo es sich um kubistische Plastik handelt.« (Dobbe, in: Camion 1999 : 210) Egenhofer verwendet ebenfalls den Begriff »Facette« (vgl. Egenhofer, in: Boehm 2008).

295 Also auf den Bildträger oder auch die der Wahrnehmung zugrunde liegende Sache (vgl. Pichler/Ubl 2014, vgl. Kapitel 1.1 : 23, Fn. 23).

296 »Da die Künstler jedoch hinter die modernistische Verflächigung und Materialisierung des Bildes weder zurückgehen konnten noch wollten, suchten sie diesen Raum nicht wie in der klassisch-illusionistischen Malerei h i n t e r, sondern sozusagen im I n n e r e n der Bildoberfläche.« (Lüthy 2006 : 153, Herv. i. O.)

297 »Der Kubismus führte zur Zerstörung der illusionistischen Mittel und Effekte, die für die westliche Malerei seit dem 15. Jahrhundert charakteristisch waren. Die fiktive Tiefe des Bildes wurde entleert, das Geschehen nach vorne verlagert und mit der unmittelbaren physischen Oberfläche der Leinwand, des Kartons oder des Papiers identifiziert. Durch einen auf die Leinwand geklebten Zeitungsausschnitt lenkte man die Aufmerksamkeit auf die materielle Realität des Kunstwerks und machte diese Realität zu derjenigen der Kunst. Die großen Zeitungslettern hielten den Blick des Betrachters fest und hinderten ihn daran, durch die physische Bildfläche hindurch in einen illusionistischen Raum einzudringen.« (Greenberg 1997 : 157 f.)

REVERSE PERSPECTIVE

Die von Hockney wiederholt betonte Beziehung seiner *joiner photographs* zum Kubismus²⁹⁸ wird offenkundig in den Bildern mit *reverse perspective*²⁹⁹, jenen Bildern, die aufgrund der Auswahl an Fotografien und Blickwinkel wirken, als sei in ihnen die Perspektive umgekehrt worden. Der Fotograf bewegt sich durch den Bildraum um den aufgenommenen Gegenstand herum, ohne selbst im Bild sichtbar zu werden.³⁰⁰ Seinem Verständnis des Kubismus folgend schafft Hockney Darstellungen, die er als der Wahrnehmung entsprechend begreift. Er will die Dinge aber nicht nur zeigen, wie wir sie synthetisierend sehen, sondern so, wie wir sie aus Erfahrung kennen: »*Cubist painting is about realism, but it's not naturalism. Naturalism is making a representation of a chair as we actually see it. Cubism is making a representation of the chair as we know it as well.*« (Hockney im Interview mit Peter Fuller, 1977) Noch dringlicher, als eine Situation in Ausschnitte zu zerlegen, wodurch Hockney den Blick der Betrachter dazu bringen will, im Bild zu wandern, wird nun, Objekte in Teilansichten aus unterschiedlichen Perspektiven aufzuteilen, die das Gefühl wiedergeben, die Betrachter würden sich mit dem Künstler um den Gegenstand herum bewegen.

Der vielleicht einfachste *joiner*, den Hockney unter *reverse perspective* fasst, zeigt einen Stuhl ›Luxembourg‹ im gleichnamigen Park in Paris.³⁰¹ Wir erkennen auf der Fotocollage einen grünen Metallstuhl, dessen Sitzfläche aus vier flachen Metallstreifen besteht, zwei schmalere bilden die Lehne. Er steht im Außenraum auf hellem Sandboden, Sitzfläche und Lehne sind uns zugewandt. Es wirkt, als würde die Sitzfläche des Stuhls sich uns entgegen klappen. **Chair, Jardin de Luxembourg Paris, 10th August 1985** besteht aus 19 Kleinbildfotografien, die hochformatig ausgerichtet und unregelmäßig ohne erkennbares Raster angeordnet sind. Die Fotos überlappen sich unterschiedlich stark und sehr ungleichmäßig, zwischen einigen von ihnen bleiben Lücken. Am auffälligsten ist eine nahezu quadratische Aussparung im rechten oberen Viertel des *joiner*, etwa in Größe der Breite eines Fotos. Hockney bewegt sich mit der Kamera in einem Halbkreis um das Objekt seiner Aufnahmen herum. Dessen Position verändert sich nicht, wie

298 »Es ist jedoch zu beachten, daß Hockney den Begriff ›kubistisch‹ unakademisch verwendet, da er ihn meist ausschließlich auf die Figur Picassos bezieht und er mit der Bezeichnung nicht die zeitlich begrenzte Epoche in Picassos Œuvre (ca. 1906/7–1919), sondern vielmehr eine bestimmte Wahrnehmungsweise – insbesondere die Simultaneität mehrerer Ansichten einer Person bzw. eines Gegenstandes – meint, und so auch die Arbeit der dreißiger Jahre oder das Spätwerk der sechziger Jahre ›kubistisch‹ nennt: [...]« (Schuhmacher 2003 : 100)

299 Woods merkt an, dass Hockney den Begriff *reverse perspective* in seiner Autobiografie von 1993 verwende, diesen aber nicht erläutere (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 128).

300 Ähnliche Bewegungen, aber nicht um einen Gegenstand herum, lassen sich aus den *composite polaroids* herauslesen (vgl. Kapitel 2.1.4). Durch einen klareren Bewegungsradius verstärkt sich nun die Multiperspektivität der Wiedergabe.

301 Für den Garten ›Luxembourg‹ ist dieser Stuhl ursprünglich entworfen worden, und so heißt nun auch das Modell, das mittlerweile zur Möblierung vieler Parks und Gärten dient.

der Schattenwurf vermuten lässt. Wir bewegen uns (virtuell) mit Hockney um den Stuhl. Durch die Montage der aus verschiedenen Blickwinkeln aufgenommenen Fotografien kann er unterschiedliche perspektivische Ansichten von Teilen des Stuhls zu einer Gesamtansicht zusammenführen. Aufgrund der dargebotenen Ansichten scheint der Stuhl sich auf uns zu neigen, er bedrängt uns aus mehreren Richtungen.³⁰² Die *joiners* mit umgekehrter Perspektive sind ganz auf den Gegenstand der Aufnahme ausgerichtet, der im Zentrum des Bildes und der Aufmerksamkeit steht und möglichst vielperspektivisch als Objekt im Raum erfahren werden soll: »... *I was really learning to establish an object in space.*« (Hockney 1988 : 95) Gerade die *joiners* mit umgekehrter Perspektive sind formal eng an kubistischen Werken orientiert. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass Hockneys Bilder in einer anderen Technik, mit anderem Material und vor einem anderen gedanklichen und gesellschaftlichen Hintergrund entstehen. So weist Woods darauf hin, wie problematisch Hockneys Äußerungen seien, in denen er seine Arbeiten in Beziehung zum Kubismus setze.³⁰³ Überhaupt vermenge Hockney die Dinge fortwährend: Er setze Fotografie und Renaissancemalerei in eins und lasse dabei außer acht, dass dort die Maler die Konventionen der perspektivischen Darstellung ihren Bildaussagen angepasst und unterworfen hätten. Eine Fotografiekritik könne nicht in eine Kritik der westlichen Malerei überführt werden. Doch hält Woods Hockney zugute, dass dieser gerade mit seinen großen, späten *joiners* wie **Pearblossom Hwy.** die perspektivischen Räume der Fotografie erweitert habe (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 129f.). – Woods Kritik kann beispielhaft stehen für ähnliche Beurteilungen von Hockneys Anliegen, sich im Kanon der Kunst zu verorten. An dieser Stelle zeigen sich Verwerfungen, die entstehen können, wenn Künstler sich Begriffe aneignen, um ihre Werke zu kontextualisieren, die bereits von der Theorie besetzt sind. Hockney verwendet den Begriff ›Kubismus‹ so, wie er ihn versteht – ein legitimes künstlerisches Vorgehen, das es aber nicht zwingend erlaubt, den Begriff, so wie Hockney ihn einsetzt, in einen wissenschaftlichen Kontext zu übernehmen.³⁰⁴

Unbestreitbar ist, dass auch die *joiners* ohne umgekehrte Perspektive gewisse Merkmale des Kubismus aufweisen und sich vor diesem Hintergrund diskutieren lassen. Sind es bei den *composite polaroids* vor allem die Motive, die Ähnlichkeiten mit kubistischen Darstellungen aufweisen – beispielsweise die Gitarre in **Yellow**

302 Im Gegensatz zu anderen *joiners* des Jahres 1985, die ebenfalls eine umgekehrte Perspektive zeigen, ist die Erfahrung hier weniger eindringlich, da der Metallstuhl ein sehr ›offenes‹ Objekt ist, das filigran im Bild steht. Bei **Paint Trolley, L. A. 1985** haben wir es mit einem ähnlich filigranen Gegenstand zu tun, hier wird aber durch die Ablageflächen die perspektivische Verzerrung schon deutlicher sichtbar; massiv zu spüren ist sie beispielsweise bei **The Desk, July 1st, 1984**.

303 Woods spricht von »Neo-Kubismus«, erläutert aber diesen Terminus nicht weiter und trägt so seinerseits zu einer Verunklarung der Bezüge bei (siehe vorangegangene Seite, Fn. 299).

304 Die gesonderte Diskussion, die ein solches ein Vorgehen (sowohl der Begriffs›okkupation‹ als auch der Wiedereingliederung in einen kunstwissenschaftlichen Diskurs) wert wäre, kann hier nicht geführt werden.

Guitar Still Life, Los Angeles, April 3, 1982, die an Picassos Gitarrenbilder erinnert, oder **Henry Cleaning his Glasses, 1982**, der eine erstaunliche physiognomische Ähnlichkeit mit Pablo Picassos **Portrait of Ambroise Vollard, 1909/10** aufweist³⁰⁵ –, so rückt bei den *photographic collages* das ›Wie‹ vor das ›Was‹ in den Vordergrund der Betrachtung. Hier werden deutlich verschiedene Ansichten eines Objektes oder einer Situation in einem *joiner* zusammengebracht. Das führt dazu, dass wir unsere Position zum Bild bewusst wahrnehmen und hinterfragen. Fragen nach dem Verhältnis der Bildoberfläche zum Realraum der Betrachtung sowie zum wahrgenommenen Raum treten hervor. Multiperspektivität wird als Gleichzeitigkeit ungleichzeitiger Ansichten dargestellt und gesehen. Die Oszillation von Simultaneität und Sukzession, von Bild- und Realwahrnehmung begleitet uns in der Betrachtung der *joiners* und verweist damit unter anderem auf den Körper als Ort, an dem Wahrnehmungen und Interpretationen ausgehandelt werden.

4.2 Bewegte Betrachter

Wenn [...] schon für Pozzo selbst ein höherer Sinn in der Dichotomie von richtigen und falschen Standpunkten lag und auch ihm nicht allein die illusionsbewahrende Einpunktperspektive, sondern auch die dekonstruierende Bewegung aus dieser hinaus intendierte Kategorien der Betrachtung lieferte, so heißt das in Bezug auf S. Ignazio, dass Pozzo den zurückzulegenden Weg entlang der Hauptachse der Kirche, dem ›Erschließungsweg des Auges‹, zu einer Art Erkenntnisweg ausgestaltete. (Blunk 2012 : 33)

Ging es bisher darum, wie sich Bewegungen aufzeichnen und im Bild darstellen lassen, sowie darum, wie sie wahrgenommen werden, stellt sich nun die Frage, wie die Methoden der Aufzeichnung und Wiedergabe auf unser Verhalten vor dem Bild einwirken. Welche Vorgaben und Angebote kann eine zweidimensionale Repräsentation machen und inwiefern lässt sich von dem »Bild als unbewegter Beweger« (Stoellger, in: Boehm et al. 2008 : 181–223) sprechen? Um mich dem Verhältnis von Bild und Betrachterbewegung zu nähern, werfe ich zunächst einen Blick auf ein Beispiel illusionistischer Barockmalerei. Diese lässt sich als ein Gegenmodell zu Hockneys *joiner photographs* verstehen: Sie ist eng mit ihrem Umgebungsraum verbunden und zielt zuvörderst auf eine hohe Täuschungsqualität, während die *joiners* als ›Flachware‹ materiell eigenständig sind und schon formal, aufgrund ihrer Zusammenstellung, mit dem Illusionsversprechen des Bildes brechen. Es wird jedoch deutlich, dass hier wie dort Phänomene zum Tragen kommen, die

305 Vgl. Hoy, in: Hockney 1988 : 57 und Weschler, in: Hockney 1984 : 19. Weschler wird nicht müde, auf diese Entsprechungen hinzuweisen, so etwa auch in Weschler 1984 : 65.

jeweils darauf ausgerichtet sind, dass sich Betrachter in ein bestimmtes – auch räumliches – Verhältnis zum Bild setzen.

Für eine Auseinandersetzung mit den Darstellungsqualitäten illusionistischer Malerei wird im kunstwissenschaftlichen Diskurs wiederholt Andrea Pozzos³⁰⁶ Deckengestaltung (1685–94?) der Kirche St. Ignazio in Rom herangezogen. Michael Polanyi setzt sich in seinem Aufsatz »Was ist ein Bild?« (Polanyi 1994) mit diesem »eigenartigen Gemälde« (ebd. : 148) auseinander. Er baut seine Argumentation auf der Erklärung Pirennes³⁰⁷ auf, dass ein Bild verzerrt gesehen werde, sobald wir seine Perspektivachse verlassen. Dies sei jedoch in einer Gemäldegalerie, also bei Tafelbildern, nicht der Fall, da die Betrachter sich jederzeit unterbewusst darüber klar seien, dass die Bilder sich auf einer flachen Leinwand befänden. Im Gegensatz dazu sei das Deckengemälde Pozzos, so Polanyi, nicht auf einer ebenen Fläche angebracht und erhalte derart eine »Täuschungsqualität«, aber auch eine »winkelbedingte Verzerrung« (ebd. : 150), die flachen Bildern verwehrt bliebe.

Auf diese beiden Aspekte fokussiert auch Julian Blunk in seinem Text »Die Raumillusion und die vierte Dimension: Betrachtungszeit und betrachtete Zeit in der Deckenmalerei Andrea Pozzos« (Blunk 2012). Blunk nutzt zunächst den Vergleich mit filmischen Verfahren, um die erzähltheoretischen Differenzen unterschiedlicher Bildformen im Allgemeinen herauszuarbeiten. Während in »Bildfelder unterteilte Narrationen [...] im Modus der Montage argumentieren« würden, rückten »sotto-in-su-Arrangements«, zentralperspektivische Darstellungen in extremer Auf- oder Untersicht wie in der barocken Deckenmalerei, in die Nähe des Kamerazooms und würden einen »paradoxe[n] optische[n] Eindruck der Binnenbewegung« (Blunk 2012 : 32) erzeugen. Blunk interessiert sich für die letztgenannte Darstellungsart und diskutiert ihre Möglichkeiten anhand des oben erwähnten Langhausfreskos Pozzos. Er stellt die Frage, von welcher Betrachtungshaltung der Künstler ausgegangen sein mag und welche Effekte er mit der von ihm gemalten Scheinarchitektur hervorrufen wollte. Pozzo, schreibt Blunk, behandle jenseitige Sujets illusionistischer als diesseitige. Wie etwas dargestellt sei und welche Position im Bild es einnehme, korrespondiere mit dem jeweiligen Inhalt. Nähme der Betrachter den idealen Standpunkt zum Gemälde ein, der durch eine Marmorscheibe im Kirchenboden markiert sei, so ergäbe sich ein klares Bild, das jenseits »offenbare« sich. »Verlässt man die Scheibe wieder, so geriete jedoch nicht das entsprechende Welt- oder Jenseitsbild, sondern lediglich die Vorstellung von dessen diesseitiger Visualisierbarkeit ins Wanken – [...]« (ebd. : 36) Blunk weist nach, dass Pozzo um diese Implikationen der Einpunktperspektive wusste und sie so einsetzt, dass auch ihre Dekonstruktion Sinn erzeugt:

306 Andrea Pozzo (1642–1709), italienischer Maler und Architekt, ist für seine *trompe-l'œil* Deckengemälde bekannt.

307 Pirenne, Henri, *Optics, Paintings and Photography*, Cambridge University Press 1970.

Pozzo erklärte also die vermeintliche Schwäche seiner illusionistischen Malerei nicht nur zu einer Stärke, sondern schrieb den kippenden Architekturen und falschen Betrachterstandpunkten sogar einen ihnen eigenen Erkenntniswert zu: Steht der *punto stabile* im Dienste der höchsten Ehre Gottes, insofern er den Kirchenraum im Blick auf jenseitige Wahrheiten und himmlische Hierarchien zu öffnen scheint, gereichen die ›falschen‹ Betrachterstandpunkte der Malerei zu höchster Ehre, indem sie deren ›rein artifizielle Seite‹ offenlegen. (Blunk 2012 : 33)

Blunk kommt zu dem Schluss, dass Pozzo in der Scheinarchitektur ein geeignetes Mittel gesehen habe

[...], eine Ethik des Zerfallens oder eine Ethik des Sich-Zusammensetzens in ein sukzessives visuelles Erlebnis zu überführen« (ebd.). Dies wird möglich, indem Pozzo die Bewegung der Betrachter durch den Kirchenraum in Rechnung stellt. Das Erlebnis, welches das Bild bieten soll, schlägt sich u. a. in der Betrachtungsdauer nieder. Selbst, wenn Betrachter den Anblick von »vermeintlich falsche[n] Betrachterstandpunkte[n] aus] entlarven [...] (ebd. : 34)

wollten, wären sie gezwungen, das Bild im Blick zu behalten. Damit würden sie ihm wiederum ihre Aufmerksamkeit und Zeit widmen. Durch die Art der Darstellung werden sie gefordert, sich nicht nur mit dem Motiv, sondern auch mit seinen sich verändernden Anblicken auseinanderzusetzen und dem Bildwerk allein schon durch die Dauer ihrer Beschäftigung mit ihm einen gewissen Respekt zu zollen.

Wie dieses illusionistische Deckengemälde zielen die *joiner photographs* auf »ein sukzessives visuelles Erlebnis« und verlangen, darf man Hockney glauben, eine verlängerte Betrachtungszeit (vgl. Hockney 1993 : 97). Sie wollen weniger »entlarvt« als durchdrungen, bis zu einem gewissen Grad synthetisiert und vielleicht verstanden werden. Zwar fokussieren die Augen hier nicht auf unterschiedliche Bildebenen, aber durch die Fragmentierung der Bilder wird jedem Einzelbild ein gesonderter Fokus zuteil. So rücken die Details der Teilbilder stärker in die Wahrnehmung, als sie dies in einem Gesamtbild tun würden. Die Dauer der Bildbetrachtung fließt in die Wahrnehmung ein.³⁰⁸ Die im Betrachter zu verortenden Zweifel an der Darstellbarkeit von etwas Idealem, wie Blunk sie anhand von Pozzos Deckengemälde nachweist, werden bei den Fotokopplungen in weltliche Bereiche übertragen. Es geht nicht um einen idealen Ort oder göttlichen Zustand, sondern um die Frage nach konventionalisierten und idealisierten Darstellungsformen und darum, sich bewusst zu machen, *wie* wir Dinge wahrnehmen. Wir fangen

308 Hockney unterstützt diese Idee in seinen Aussagen zu den *joiners*, indem er immer wieder betont, dass das Momenthafte der fotografischen Aufnahme der menschlichen Wahrnehmung entgegenstehe und er die Augenblicke der Aufnahmen durch die Verwendung vieler Fotos multipliziere (vgl. Hockney 1982 : 29, Hockney 1993 : 13 f. und : 103 f. und weitere).

an, uns zu fragen, wie ›wahr‹ das ist, was wir sehen. Dabei werden die Voraussetzungen umgekehrt: Die Frage stellt sich nicht erst, wenn wir einen festgelegten Betrachterstandpunkt verlassen, sondern an jedem Standpunkt, von dem aus wir die *joiner photographs* anblicken. Es gibt nicht mehr den einen ›richtigen‹ Punkt, um das Bild zu anzusehen, sondern sich ständig ändernde, neu einzunehmende Augpunkte, je nach Fotografie, auf die wir blicken. Unsere Vorstellung einer Visualisierbarkeit von Wirklichkeit wird in Bewegung versetzt (vgl. Kapitel 7).

4.2.1 Perspektive bewegt. Appellcharakter und kommunikative Funktion

Jedes gegenständliche Bild, im Comic und anderswo, [...] definiert ein räumliches Verhältnis zwischen Betrachter und dargestellter Welt. Wir haben es hier mit dem künstlerischen Problem der Perspektive zu tun. (Schüwer2008 : 84)

Wie etwas dargestellt ist, lenkt und führt unsere Blicke und bewegt unsere Körper, denn wir versuchen intuitiv, uns ›richtig‹ zum Bild zu positionieren. Besonders deutlich ist dies bei perspektivischen Darstellungen zu beobachten, wie ich im vorangegangenen Kapitel anhand der Untersuchungen zu Pozzos Deckenfresko zeigen konnte. Alles deutet darauf hin, dass es sich bei der Perspektive um eine Vorgabe handelt, die uns, die Betrachter, zurichtet, und die uns dazu veranlasst, uns zu ihr und zu dem durch sie eingerichteten Bildobjekt zu verhalten.

Ein bemerkenswerter Konsens zwischen Alpers/Baxandall und dem modernistischen Diskurs scheint jedenfalls in der Annahme zu bestehen, dass der Blick nur dort einen Spielraum und eine Bewegungsfreiheit erlangt, wo er aus dem Bann des perspektivischen Sehkegels befreit wird. Dagegen ist zu betonen, dass Perspektive potentiell ein Instrument der Mobilisierung des Beschauers, einer Choreographie seiner Bewegungen sein kann und effektiv auch war. (Ganz/Neuner 2013 : 25)

Ganz/Neuner weisen darauf hin, dass eine perspektivische Darstellung Betrachter zu keinem fixen Standpunkt nötige, da sich »[d]ie frontale Anmutungsqualität von Bildern (nicht nur von konstruierten) erhält [...], auch wenn wir diese aus schrägen Winkeln betrachten« (Ganz/Neuner 2013 : 28; vgl. Polanyi 1994 : 150). Dennoch: »Perspektivische Darstellungen projizieren eine frontale Achse in den davor liegenden Raum, der immer auch eine Bewegungsbahn zwischen Nah- und Ferndistanz vorzeichnet« (ebd.). Wir sind dazu verleitet, ebenjener Bahn zu folgen, und uns so den Vorgaben der Perspektive im Bild gemäß zum ihm zu positionieren.

Diese Zurichtung der Betrachter durch perspektivische Vorgaben des Bildes führt dazu, dass, während Erwin Panofsky 1927 Perspektive noch als ›symbolische Form‹

(Panofsky 1980 : 99–167) untersucht, Frank Büttner achtzig Jahre später ihre ›rhetorische Form‹ hinterfragt.³⁰⁹ Er stellt das Verhältnis von Bild und Betrachter in den Mittelpunkt seiner Überlegungen, um so die »kommunikative Funktionen der Perspektive« (Büttner 2007 : 201) herauszuarbeiten. Büttner führt aus, dass Alberti in seinem Text *De pictura* (1435/36) die Perspektive zwar vor allem eng mit Lehren der Optik verknüpft habe, die sich im 13. Jahrhundert entwickelt hatten, dass er aber auch Anleihen bei der Rhetorik gemacht habe, denen nachzugehen sich lohne.³¹⁰ Perspektivische Darstellungen brächten, schreibt Büttner, durch ihre auf die Betrachter bezogene räumliche und proportionale Darstellung Orientierung und Eindeutigkeit ins Bild. Außerdem erzeugten sie den »höchste[n] Grad von Unmittelbarkeit und scheinbarer Gegenwärtigkeit« (ebd. : 209).³¹¹ Eine perspektivische Darstellung kann relativ ungebrochen an unser alltägliches Raumempfinden anknüpfen und so quasi naturalisiert betrachtet werden.³¹² Als wesentliche kommunikative Funktion der Perspektive benennt Büttner ihre »Fähigkeit, die Blicke und die Aufmerksamkeit der Betrachter zu lenken« (ebd. : 213).

Von ähnlichen Annahmen geht Hockney aus, wenn er unterstellt, dass seine *joiners* es vermögen, ihre Betrachter in Bewegung zu versetzen. Aufgrund der Vielzahl von Einzelperspektiven, die durch die Menge an verwendeten Fotografien

309 Panofsky konstatiert eine neue Auffassung des Raumes, eine »Entwicklung vom Aggregatraum zum Systemraum« (ebd. : 122) und identifiziert dabei den Fluchtpunkt als Symbol für die Unendlichkeit (vgl. ebd. : 117). Büttner hingegen sieht nicht den Fluchtpunkt als entscheidend für die ersten perspektivischen Verfahren, sondern postuliert, dass vielmehr »der Augpunkt, von dem aus das Bild ›aufgenommen‹ wird, entscheidend« war (vgl. Büttner 2007 : 202 f.). Erst mit Albertis Konstruktionsverfahren sei der Fluchtpunkt relevant geworden. Büttner hinterfragt entsprechend, auf welche Perspektivkonstruktionen bzw. auf welchen Zeitpunkt der Geschichte der Perspektive Panofsky sich in seinem Text bezieht. Er kommt zu dem Schluss, Panofsky würde aus einem nachmittelalterlichen, geometrischen Raumverständnis heraus argumentieren, das es zur Zeit der ›Entdeckung‹ der Perspektive noch gar nicht gegeben hätte (vgl. Büttner 2007 : 205).

310 »Infolge der Konzentration auf die Frage der Perspektivkonstruktion und ihrer ›Symbolik‹ ist von der kunsthistorischen Forschung das für diese Konstruktion konstitutive Verhältnis von Bild und Betrachter vernachlässigt worden. Dieses Verhältnis kann unter zwei Aspekten untersucht werden. Es kann die Frage nach der Wahrnehmung des Bildes durch den Betrachter in den Vordergrund gestellt werden, dann wird die Theorie und Praxis der Perspektive vorrangig im historischen Kontext der Lehren von der visuellen Wahrnehmung zu untersuchen sein. Es kann aber auch die Frage nach der Wirkung des Bildes auf den Betrachter leitend sein. Diese Frage nach den kommunikativen Funktionen der Perspektive erlaubt es, deren Verbindungen mit der Tradition der Rhetorik herauszuarbeiten, die bislang wenig beachtet wurden.« (Büttner 2007 : 205 f.)

311 »Die *evidentia* ist ein Vorzug der Malerei, die in jedem Paragone mit der Dichtung oder Rhetorik hervorgehoben wird, auch wenn gerade hier die grundsätzlichen Unterschiede der Darstellungsarten so ins Gewicht fallen, dass nur von Analogien gesprochen werden kann.« (ebd. : 209, Herv. i. O.)

312 »Die Perspektive ist ein wesentliches Element der ›Appellstruktur‹ des Bildes, wie man in Anlehnung an Wolfgang Iser sagen könnte [...] Das konsequent perspektivisch konzipierte Bild setzt von sich aus den Standpunkt, den der Betrachter einzunehmen hat, wenn er das Bild ›richtig‹ wahrnehmen will.« (ebd. : 218) Büttner verweist allerdings auch darauf, dass die Perspektivkonstruktion oft bildimmanent erfolge und die Betrachter vor dem Bild keine Rolle spielten, z. B. bei der Frage, wo die Horizontlinie zu finden sei: »Der der Bildperspektive nach ›richtige‹ Betrachterstandpunkt ist für den realen Betrachter unerreichbar.« (ebd. : 217)

gegeben sind, müssen sie sich vor dem Bild immer wieder neu positionieren, um einerseits die verschiedenen Aufnahmen betrachten und andererseits Bewegungen des Fotografen nachvollziehen zu können (vgl. Kapitel 2.3). Büttner sieht allerdings in der »Festlegungen des Blickpunktes ein[en] Willkürakt des Bildschöpfers« (Büttner 2007 : 220), der den Betrachtern nicht verborgen bleibt und schlussfolgert: »Das oft nur unterschwellige Wissen um die Kontingenz der Darstellung beeinflusst die Bildwahrnehmung und Bewertung des Dargestellten.« (ebd. : 221) Bei den *joiners* ist eben diese Uneindeutigkeit von Ausschnitten und Perspektiven offensichtlich und soll auch gar nicht verleugnet werden. Im Gegenteil, sie lässt sich für die Bildbetrachtung produktiv machen und verweist fortlaufend auf die Kontingenz von Wahrnehmung und Welt, wie sie uns täglich, vor allem in den Medien, begegnet.

4.2.2 Der Fotograf weist ins Bild

And I tend to think that what is most important is the way the figure is placed in the space. That that is what makes it a great work. [...] What happens when artists use space with their imagination is an attempt to pull you, the spectator, in, to make you the figure in the picture. (Hockney 1993 : 155)

Die Idee einer Verbindung von Körper und Bild lässt sich durch die verwendete Perspektive sowie durch bildimmanente Verweise steuern und unterstützen, die es erlauben, Betrachter in die abgeschlossene Fläche des Bildes ›hineinzuholen‹. Die *joiner photographs* suggerieren in vielen Fällen, wie ich in Kapitel 2.1.2 anhand des Bildes von **Patrick Proctor** gezeigt habe, eine räumliche Konsistenz des zu Sehenden, obwohl der Bildraum konstruiert ist. Dennoch ist der Raum des Bildes durchlässig, denn die Bewegungen des Fotografen während der Aufnahmen schreiben eine unsichtbare Choreografie in ihn ein, die den von ihm durchmessenen Raum in der Betrachtung nachvollziehbar werden lässt.³¹³ Solcherart ist er zwar nicht sichtbar, aber im übertragenen Sinne bei vielen der *joiners* ›im Bild‹. Auch inhaltlich ist er am Thema beteiligt: Hockney sagt, seine Art, die Dinge fotografisch festzuhalten, bedeute, dass der Fotografierende in das Subjekt des Bildes involviert sei, Teil des Themas werde.³¹⁴ Der Bildautor übernehme in einem stärkeren Maße die Verantwortung für das, was zu sehen sei, als wenn er nur einen

313 Wäre der Aufnahmeprozess aus größerer Entfernung aufgezeichnet worden, wäre Hockney an einigen Stellen innerhalb des auf den Fotografien festgehaltenen Raumes zu sehen. Er bleibt zwar bei jeder einzelnen Fotografie hinter der Kamera, tritt aber virtuell in den Raum des Gesamtbildes ein.

314 Ich fasse im Folgenden Hockneys Argumentation zusammen, in der er seine Rolle als Bildproduzent reflektiert und die Auswirkungen, die diese seines Erachtens auf seine Arbeiten und sein Publikum haben sollte. Damit stellt sich die spannende Frage nach möglichen Rollen von Bildurhebern, ihrem Selbstverständnis und deren Veränderungen im Laufe der Zeit. Diese muss an anderer Stelle diskutiert werden.

Moment einfangen würde. Wie die Bilder hergestellt würden, habe Einfluss auf ihre Inhalte, sowie auf das, was darzustellen möglich sei (vgl. Hockney 1993 : 128). Als ausschlaggebend dafür, wie sehr der Bildurheber in das zu Sehende eingebunden ist, sieht Hockney unter anderem die Distanz des Fotografen zum Fotografierten:

Das berühmte Foto von dem vietnamesischen Mädchen, das nackt und weinend flieht, ist für uns nur deshalb erträglich, weil der Fotograf ein ganzes Stück entfernt war. Hätte ich eine Polaroid-Collage ihrer Verbrennungen angefertigt, wäre das Thema nicht das Leid des Mädchens, sondern meine empörende Grausamkeit. (in: art. Das Kunstmagazin, 2/1998, vgl. Hockney 1999 : 85)³¹⁵

Mit dieser Aussage zielt Hockney nicht nur auf die räumliche, sondern auch auf die emotionale Nähe von Fotograf und Motiv. Für die Umsetzung als Fotokopplung, zumindest für ein Großteil der *composite polaroids*, ist eine räumliche Annäherung an die aufzunehmenden Gegenstände notwendig, und damit ist der Fotografen im Motiv anwesend. Die Intensität der Auseinandersetzung führt laut Hockney bei den *joiners* auch zu einer emotionalen Nähe des Fotografen zu dem Aufgenommenen. – Natürlich lässt sich diskutieren, ob nicht vielmehr durch die Ästhetisierung im Bild und durch das Bild die emotionale Unmittelbarkeit des zu Sehenden aufgehoben wird.³¹⁶ Die Idee einer künstlerischen Distanznahme durch Ästhetisierung aber widerspricht Hockneys Anliegen, die Distanz des Betrachters zum Bild zu verringern.³¹⁷

315 Hockney bezieht sich auf das ikonische Bild von Nguyen Kong (Nick Ut), **Trang Bang, South Vietnam, June 8th 1972** (Abb. in: Hockney 1999 : 84). Seine Argumentation ist in meinen Augen nicht trennscharf und gerade in Hinblick auf aktuelle politisch motivierte Bildpraktiken zu hinterfragen. Zum einen würde ich nicht nur zwischen Aufnahmedistanzen, sondern auch zwischen künstlerischen Sujets und journalistischen Themen unterscheiden wollen ebenso wie zwischen den damit einhergehenden Intentionen. Zum anderen ist nicht zu vergessen, dass ›Was‹ und ›Wie‹ des Bildes immer auch mit der Haltung seines Autors wie seines Betrachters verknüpft sind. Zeit und Nähe oder Distanz in der Auseinandersetzung mit einem Motiv können als Argument nur in Hinblick auf die Technik, die jeweils verwendet wird, sowie für den spezifischen Kontext gelten. Hockney vergleicht hier eine journalistisch-dokumentarische Fotografie zur Berichterstattung mit seinen künstlerischen Untersuchungen zur Umsetzung a- bzw. multiperspektivischer Bilder auf der Basis von Fotografien; zwei Arbeitsweisen, die, abgesehen davon, dass sie beide mit einer Fotokamera hervorgebracht werden, wenig gemeinsam haben.

316 Es gibt viele Beispiele für gemalte und fotografierte Grausamkeiten, bei denen moralische Belange hinter der ästhetischen Wirkung zurückbleiben. Ich denke hier beispielsweise an den **Tod des Sardanapal** (1827/28) von Eugène Delacroix, an die Fotografien des 11. September 2001, denen in unterschiedlichen Zusammenhängen ein ästhetischer Wert zugeschrieben wird, oder an den Fotografen Burhan Ozbilici, dessen als Weltpressfoto des Jahres 2017 ausgezeichnetes Bild zeigt, wie ein Attentäter in Ankara in einer Kunstgalerie im Dezember 2016 den russischen Botschafter erschießt.

317 Ob es Hockney tatsächlich gelingt, seine Rezipienten ins Bild zu holen, oder ob nicht vielmehr die formale Aufbereitung der *joiner photographs* sie eine Distanz zum Motiv einnehmen lässt, diskutiere ich im Zusammenhang von Rahmenschau und Entgrenzung in Kapitel 4.2.3 : 172 f.

Bei den *joiners* geht es Hockney immer auch darum, die Präsenz des Fotografen in das Bild einzuschreiben (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 117), und er tut dies auf unterschiedliche Weisen. Bei den *composite polaroids* geschieht es virtuell durch seine Bewegungen im Raum des Bildes, so auch bei den *joiners* mit *reverse perspective*. Bei den *photographic collages* nutzt er im Regelfall materielle Hinweise wie Filmdosen und seine Füße oder Hände.³¹⁸ Der Körper des Fotografen dient, beispielsweise bei Aufnahmen des Grand Canyon, aber auch bei Interieurs, als Fixpunkt, er markiert die Stelle, von der aus (ein Großteil) der Fotografien aufgenommen werden³¹⁹ und erlaubt eine Rekonstruktion der Dynamik der Blicke sowie der Bewegungen, die im Bildgegenstand zum Ausdruck kommen.

DER SCHATTEN DES FOTOGRAFEN

Eine Möglichkeit, eine Nähe zwischen Bildinhalt und Betrachtern herzustellen, liegt für den Fotografen also darin, sichtbare Spuren im Foto zu hinterlassen. Auch der Schatten des Fotografen³²⁰ kann diese Funktion übernehmen, hat aber weiterführende Konnotationen. Helmut Lethen betont in seinem Buch *Der Schatten des Fotografen* im gleichnamigen Kapitel (Lethen 2014 : 178–198) die Differenz des Schattens zu den im Bild anwesenden Dingen. Sein Verweischarakter sei anderer Natur und ambivalent:

Der Schatten des Fotografen gehört einer anderen Ordnung an als die abgelichteten Dinge. [...] Sein Schatten sagt nichts, zeigt auf nichts. *Shifter* nennen die Linguisten die Gesten des ›Das da‹, des ›Dorthin‹, des ›Hier‹ – Zeichen, die leer sind, bis sie einem *Gegenstand* zugeordnet werden können. Genauso ist der Schatten des Fotografen ein leerer Behälter: Ich bin hier und ich werde hier gewesen sein. (Lethen 2014 : 183, Herv. i. O.)

Das, was wir im Bild sehen, sind Relikte der Wirklichkeit zum Zeitpunkt der Aufnahme, sie verweisen auf das, was gewesen und geschehen ist. Sie berühren uns

318 Hockney möchte seine Fotocollagen an die körperliche Gegenwart in dieser Welt anbinden, seine Füße stehen stellvertretend für seinen Standpunkt als Bildautor sowie für die Betrachter (vgl. Hockney 1984 : 23). Alan Woods diskutiert, inwiefern die sichtbare Präsenz Hockneys im Bild dem jeweiligen *joiner* etwas hinzufügt oder, im Gegenteil, sich nachteilig auf das Bild auswirkt (Woods, in: Melia 1995 : 119 f., vgl. hierzu Kapitel 2.1.3 : 65, Fn. 114, Kapitel 2.2.3 : 79 und dieses Kapitel : 167, Fn. 324).

319 Was nicht heißen soll, dass Hockney die Fotografien immer von diesem einem Standpunkt aus aufgenommen hat. Dennoch markieren die Verweise auf seinen Körper diesen (vermeintlichen) Punkt. Als Ausnahme ist mir nur das Bild *Walking in the Zen Garden* bekannt, wo die mehrfach zu sehenden Füße explizit dazu dienen, Hockneys Bewegungen aufzuzeichnen und zu verdeutlichen, dass es mehr als einen Standpunkt des Fotografen gegeben hat.

320 Gemeinhin gilt es als ›Anfängerfehler‹, wenn der Schatten des Fotografen ins Bild fällt. Bei routinierteren Fotografen ist davon auszugehen, dass sie ihren Schatten oder Teile ihres Schattens bewusst ins Bild bringen, um das Motiv zu gestalten und auf kunsthistorische und philosophische (beispielsweise Platons Höhlengleichnis) Referenzen anzuspielden.

und stellen eine Beziehung zwischen uns und dem Bildinhalt her. Der Schatten nun verbürgt die Anwesenheit des Fotografen, er ist die bildliche Entsprechung zu Barthes' »Ça a été.« Gleichzeitig weist er als Ephemeres darauf hin, wie flüchtig und veränderbar die im Bild festgehaltene Konstellation ist bzw. sein kann. Nicht umsonst beginnt die Geschichte des Abbildes (hier noch als Zeichnung) mit einer Erzählung über die Tochter der Butades, die den Schattenriss ihres in die Fremde aufbrechenden Liebsten als Umrisszeichnung an der Wand festhält. Der Schatten bezeugt, dass etwas oder jemand da gewesen ist, bescheinigt dessen Existenz und zeigt gleichzeitig die Leerstelle, an der diese Sache oder Person fehlt. Der Schatten als Anwesendes bezeugt etwas Abwesendes, verkörpert dieses und verweist zugleich auf die Fehlstelle.

Seinen Schatten oder Körperteile ins Bild zu bringen, ist für einen Fotografen in der Regel die einzige Möglichkeit, sich in eine Fotografie einzuschreiben – anders als beispielsweise der Maler oder Zeichner, der schon durch die manuelle Ausführung Markierungen auf der Leinwand oder dem Papier hinterlässt und ihm so seine »Handschrift« mitgibt. Da es sich bei Fotografien um apparative Aufnahmen handelt, ist der Fotograf prinzipiell abwesend oder besser gesagt: hinter den Apparat verbannt,³²¹ der als Mittler das Bild erst ermöglicht. Nur seinen Schatten kann er als Zeugnis seiner Anwesenheit ins Bild fallen lassen. Durch ihn ist der Fotograf im Bild, gleichzeitig dient der Schatten als Platzhalter für die Betrachter; ihre Entfernung zum Bildinhalt wird verringert. Sehen ist ein Distanzsinn: Wir müssen das Gesehene nicht berühren oder körperlich involviert sein, um es betrachten zu können. Wenn der Sehvorgang als rein optischer abgetrennt vom Körper und von den Gefühlen verstanden wird, entspricht er dem apparativen Blick der Kamera und erlaubt, das zu Sehende distanziert als »bloßes Bild« zu betrachten (vgl. Lethen 2014 : 186). Lethen sieht im Schatten des Fotografen den Versuch, das Bild aus seiner apparativen Verfasstheit zu lösen und an eine Körperlichkeit zurückzubinden. Das entspricht Hockneys Haltung, der davon ausgeht, dass der Fotograf in den Bildinhalt involviert ist und dies durch Hinweise für Betrachter sicht- und nachvollziehbar zu machen sucht.

Indem David Hockney in etlichen seiner *photographic collages* sichtbare Spuren im Bild hinterlässt, stellt er eine direkte Verbindung zwischen sich und der festgehaltenen Situation her, und, da er als Fotograf die spätere Betrachterposition vorwegnimmt, auch mit uns, die wir die *joiner photographs* anschauen. Dabei nutzt er unterschiedliche Methoden, um sich ins Bild einzubringen, Schattenwürfe, Relikte (Fotodosen u. a.) und Körperteile, die im Bild zu sehen sind.³²² In auffallend vielen

321 Von Selbstaufnahmen abgesehen.

322 Vgl. Kapitel 2.3 : 89 – Hockneys Anwesenheit tritt in vielen Landschafts*joiners* durch alltägliche Hinterlassenschaften, Projektionen und Körperteile in Erscheinung. So finden sich in einigen Fotografien leere Filmpackungen und -dosen, meist am unteren Rand des Bildes (siehe z. B. *Merced River Yosemite Valley California, Sept 1982; You make the picture, Zion Canyon Utah,*

Kleinbildkopplungen sind Hockneys Fußspitzen zu sehen.³²³ Sie provozieren die Idee, Hockney (und wir mit ihm) könnte ins Bild hineingehen, den Rahmen der Aufnahmen durchbrechen und so in dessen Tiefe vordringen.³²⁴ In diesen *joiners* bildet die Position des Fotografen den ›Endpunkt‹ des Bildes, sie definiert dessen Unterkante:

Bei einer willkürlich gewählten Entfernung das Bild aufhören zu lassen, paßte für Hockney überhaupt nicht zu der Art des Sehens, die er jetzt darstellen wollte. Als er jene erste Collage des Grand Canyon überprüfte, sah er sofort, daß er das Bild bis zum Betrachter hin fortsetzen mußte. Es mußte der ganze Raum von dem Platz vor seinen Füßen bis hin zum Canyon wiedergeben. (Weschler, in: Hockney 1984 : 23)³²⁵

Ausgereizt wird diese Idee bei **Grand Canyon with my Shadow**, wo Hockney sich gleich doppelt ins Bild bringt und ein System aus Verweisen aufbaut. Der Kopf seines Schattenwurfs liegt auf der Mauerkrone, wird durch diese abgeschnitten und zugleich durch die dort stehende Fototasche und den (vermuteten) Schatten der Kamera ersetzt, die das Bild herstellt. Seine Schuhspitzen verankern seinen Schatten am unteren Bildrand und laden uns, die Betrachter, ein, seinen Standort einzunehmen. Sein Pendant findet sich in einer weiteren Person, die mit Kamera und -tasche ausgestattet auf der Mauer sitzt, aber eben gerade nicht fotografiert, sondern in den Canyon blickt und sich so vom Blick durch den Apparat gelöst und den Schritt ins Bild sichtbar unternommen hat. Sie kann Fotograf und Betrachtern als Projektionsfläche dienen (vgl. Kapitel 2.2.2 : 75).

Hockney wendet unterschiedliche Methoden an, um sich – und mit sich auch die Rezipienten – in ein nachvollziehbares Verhältnis zu seinen Motiven zu setzen. Egal, ob sich seine Bewegungen aus den *polaroid collages* herauslesen

Oct. 1982). Oft sehen wir Hockneys Fußspitzen ins Bild ragen und so seinen Standpunkt markieren und zugleich einen Platzhalter für die Füße respektive Anwesenheit der Betrachter bilden (**First expedition Yosemite, May 1982; You make the picture; Sitting Zion Canyon, Utah, October 1982**) und nicht zuletzt markiert sein Schatten seine Anwesenheit im Bild (**Prehistoric Museum, Palm Springs Cal., September 1982; Grand Canyon with my Shadow**). Diese Möglichkeiten, sich in seine Bilder einzuschreiben, sind nicht auf die Landschaftsaufnahmen beschränkt, auch kombiniert er sie in einzelnen *joiners*.

323 Das mag wie ein einfacher Kunstgriff wirken, der, einmal gefunden, immer wieder bemüht wird. Entsprechend nennt Woods die Füße am Bildrand entweder »witzig, wunderbar oder störend« (Woods, in: Melia 1995 : 117 f.). Causey ist anderer Meinung, er sieht die Füße des Fotografen als Element, das den Aufnehmenden wie die Betrachter ›erdet‹: »*The photo-collages put particular emphasis on that which best defines physical contact with the world but is previously absent: feet.*« (Causey, in: Melia 1995 : 109)

324 Der Gedanke, die Betrachter könnten ins Bild hineingehen, wird oft sofort wieder abgewendet, da die *joiners* eben keinen illusionistischen Bildraum aufschließen, sondern immer wieder auf den Status der Fotografien als Oberflächen verweisen.

325 Auch Weschler setzt hier Betrachter und Fotograf gleich.

lassen, er als Schatten oder durch Platzhalter seinen Standort in den *composite photographs* anzeigt oder ob er den Aufgenommenen durch freundschaftliche oder amouröse Verstrickungen verbunden ist – immer vermittelt er, mal mehr, mal weniger deutlich, mal auf formaler, mal auf inhaltlicher Ebene, dass Motiv und Fotograf miteinander verwoben sind, und versucht, die Betrachter in diese Beziehung hineinzuziehen.

4.2.3 »... als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären.«

It is the edges that make the composition in a photograph and it is what you leave there that will enable you to see things in the middle. When I began the experiments in photography, I decided to try to make photographs in which you could alter the edges a great deal. The edge has to do with movement and time and most essentially with the representation of space.
(Hockney 1993 : 103)

Viele der Ideen, die Hockney mit seinen *joiner photographs* verfolgt, sind keineswegs neu. Versuche, Rahmungen aufzuheben und Multi- beziehungsweise Aperspektivität und Immersion durch Platzhalterfiguren einzuführen, finden sich bereits zur Zeit der Romantik, beispielsweise in Caspar David Friedrichs (1774–1840) auf eine Wirkungsästhetik ausgerichteten, konstruierten und sinnoffenen Bilderfindungen, welche die Gefühlswelt der Betrachter ansprechen und sie in den Deutungsprozess einbeziehen sollen. Hockney nutzt ähnliche Mittel, um Entgrenzungserfahrungen zu evozieren und ein Gefühl der Desorientierung in der Bildwahrnehmung heraufzubeschwören.

Ab dem 15. Jahrhundert findet sich die Rückenfigur als exemplarische Betrachterfigur im Bild (vgl. Thürlemann 1990 : 47). Alberti gibt »eine erste theoretische Erläuterung der Funktion ihrer als emotionale und didaktische Vermittler zwischen dargestellter Geschichte und Bildbetrachter« (ebd. : 65, Fn. 6).³²⁶ Um 1700 wird sie zu einem zentralen Thema der Landschaftsmalerei, sie erleichtert die Darstellung eines Tiefenraumes und soll zugleich Betrachter zur Identifikation einladen. Die Figur schließt den Raum des Bildes zu den Betrachtern hin ab, öffnet ihn aber zugleich, indem sie uns einlädt, uns an ihre Stelle zu imaginieren. Sie ist Platzhalter, der zugleich zeigt und verbirgt: Wir schauen mit dem gemalten Betrachter auf das im Bild Dargestellte, das Blicken der Figur scheint unseren Blick erst möglich zu machen. Zugleich enthält sie, was sie verdeckt, unseren Augen vor. Stellen wir uns vor, anstelle der gemalten Figur im Bild zu sein, werden wir in es hineingezogen, zugleich aber anonymisiert, da diese Figur gesichtslos bleibt. – Es ist davon

326 Thürlemann bezieht sich auf Alberti, Leon Battista, *De pictura*, (hrsg. von Grayson), Rom/Bari 1975 : 72 ff.

auszugehen, dass Hockney um die Kunst- und Kulturgeschichte der Rückenfigur weiß und bewusst mit ihr arbeitet. Das lässt sich beispielhaft an seinem Gemälde **Le Parc des Sources, Vichy** (1970, Acryl auf Leinwand, 214 × 305 cm) nachvollziehen. Es zeigt einen Park, am vorderen Bildrand stehen von den Betrachtern abgewandt drei Plastikstühle. Zwei von ihnen sind besetzt, der linke ist frei und scheint darauf zu warten, dass der Künstler respektive Betrachter sich auf ihm niederlässt. Das Bild liest sich wie eine Visualisierung der Theorie, dass Rückenfiguren als Platzhalter für Betrachter einen Weg in das Bild hinein ebnet. Diese Idee eines Stellvertreters, der die Betrachter zugleich mit ins Bild nimmt, während er den Bildraum an den Raum vor dem Bild anschließt, nimmt Hockney bei den *joiner photographs* auf vielfache Weise auf (vgl. Kapitel 4.2.2).

MÖNCH AM MEER – ENTGRENZUNG

Der (gedankliche) Schritt ins Bild bedeutet, seinen Rahmen zu durchschreiten. Durch eine Multiplikation der Einzelbilder bei den *joiner photographs* vervielfachen sich Rahmungen einerseits, während sich andererseits die festen Umrisse des Bildes auflösen (vgl. Kapitel 3.2.1). So verstellt Hockney den Blick auf das Bild durch Ränder und Überlappungen, überwältigt seine Betrachter aber zugleich durch die Überfülle des auf den vielen Fotografien zu Sehenden. In dieser Dualität kommen zwei unterschiedliche Modelle des Bildersehens zum Ausdruck. »Im Gegensatz zum Modell des Blicks, das mit dem Betrachter in einer nicht näher bestimmten Distanz *vor dem Bild* rechnet, nimmt das Modell des Auges den Betrachter *im Bild* an.« (Haß 2005 : 37, Fn. 26, Herv. i. O.) Das Modell des Blicks bezieht sich auf dessen Körpergebundenheit, beim Modell des Auges handelt es sich um ein gleichsam körperloses Modell des Sehens, welches das Auge als optisches Instrument und vom Beobachter getrennt versteht (vgl. Haß 2005 : 28 ff).³²⁷ Während der Blick Albertis für ein gerahmtes Bild, figurative Darstellungen und einen vor dem Bild lokalisierbaren Betrachter steht und so eine Narration im Bild bzw. durch das Bild ermöglicht, steht das Auge Keplers für panoramatische Landschaften, die der Aufzeichnung vorgängig zu sein und denen jegliche Rahmen zu fehlen scheinen. Ihre Betrachter sind ortlos geworden, das sehende Auge befindet sich im Bild, das überall gleich-gültig ist. Der Sehakt wird für autonom und rein optisch erklärt, der Ort des Auges ist dort, wo sich Wirklichkeit und Bild ›berühren‹, auf der Oberfläche des Bildes.³²⁸ Der virtuelle Eintritt in die Bildsphäre) führt zu einem Überschuss an Bedeutung, die der Körper nicht nachvollziehen kann.

327 Haß spricht von Albertis Fenster und Keplers Modell des Auges (vgl. ebd., vgl. Alpers, Svetlana, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985).

328 *Las Meninas* (Diego Velázquez, 1656) thematisiere, so Haß, »das Sehen des Sehens«. Da beide Darstellungsmodi in diesem Bild verschränkt seien, oszilliere die Interpretation mit den Modi, zwischen *istoria* (Erzählung) und Darstellungskunst (vgl. Haß 2005 : 39).

Wo Rahmenschau und Vordergrund entfallen, die die Ansicht des Unermeßlichen begrenzen, so den Betrachter sichern und stabilisieren und damit, psychologisch gesehen, dieselbe Funktion erfüllen wie das Schließen der Augen, da entgrenzt sich der Raum und überwältigt das Subjekt.
(Begemann 2006 : 16)

Um zu untersuchen, was das für die Bildbetrachtung bedeutet, werfe ich zunächst einen Blick auf das Bild **Mönch am Meer** (1810) von Caspar David Friedrich und die es begleitenden Interpretationen. Das Zitat der Kapitelüberschrift, auf das auch Begemann sich bezieht, ist dem Text »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« von Clemens Brentano und Heinrich von Kleist entnommen, Überlegungen zu ebenjenem Gemälde, in dem es heißt:

Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, *als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären*.³²⁹

Ich ziehe Christian Begemanns weiterführende Interpretation³³⁰ von Friedrichs Bild heran, um wirkungsästhetische Zusammenhänge mit den *joiner photographs* zu verdeutlichen. Der dem Zitat zugrunde liegende Textabschnitt stammt von Kleist, der sich mit ihm auf die im 18. Jahrhundert übliche »Rahmenschau« bezieht:

Das Sehen soll im Zeichen seiner Verpflichtung auf Präzision, Klarheit und Deutlichkeit neu gelernt werden, und daraus ergibt sich die ›Tendenz, den

jeweiligen Apperzeptionspunkt, den kleinen Ausschnitt der schärfsten und deutlichsten Wahrnehmung abzusondern, einzufassen und losgelöst zu betrachten. Dadurch erhält das Anschauungsobjekt die Form eines kleinen Bildes.« [nach: August Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts: Rahmenschau und Rationalismus* (1934) 1965 : 8] Das Pendant zur Isolation klar umrissener Wahrnehmungsfelder, deren Abbildung strikt nach den ›Wahrheit‹ verbürgenden Gesetzen der Per-

329 Brentano, Clemens, »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« [umgearb. v. Heinrich von Kleist], in: *Berliner Abendblätter*, 12. Blatt, Den 13ten October 1810, 47–48, <http://85.214.96.74:8080/zbk/texte/A1638.htm> [02.05.2020] (Herv. jw).

330 »In den ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ von Brentano und Kleist läßt sich ein wahrnehmungsgeschichtlich signifikanter Bruch nachweisen. Geht Brentano von der romantischen Konzeption der Sehnsucht aus, so stehen hinter dem Text Kleists die Theorie des Erhabenen und die Assoziation des Panoramas. Diese konkurrierenden Positionen gründen in unterschiedlichen Begriffen vom Subjekt.« (Begemann 2006, Abstract : 1)

spektive zu erfolgen hat, ist die Struktur der Bilderkette. Schritt für Schritt tastet sich das Auge von Objekt zu Objekt und setzt das Ganze nach Art eines Mosaiks additiv aus seinen Einzelteilen zusammen. (Begemann 2006 : 14)

Während Sehen zunächst nur Sammeln visueller Informationen bedeutet, wird durch einen Rahmen ein Fokus gesetzt. Die Begrenzung des Sichtfeldes, die Zerlegung in definierte Ausschnitte, macht eine Unterscheidung von Wahrnehmung und Bewusstwerdung möglich (vgl. Wetzel, in: Boehm 2008 : 151). Das Bildkonzept wird so inklusive seiner Rahmung als bewusstes Beziehungsgefüge erfasst (vgl. Kapitel 4.2.1). **Mönch am Meer** aber zeigt in einem Querformat ein in dunklen Blau- und Grautönen gehaltenes Bild, unten gefasst von einem Streifen Meer und Strand, die gemeinsam zu gleichen Teilen etwa ein knappes Viertel der Bildfläche einnehmen. Mehr als drei Viertel des Bildes zeigen Himmel mit unruhigen Wolken. Eine kleine Rückenfigur, ungefähr im Goldenen Schnitt links auf dem Strand, scheint in diesen Anblick versunken. Es fehlt jegliche Rahmung des Bildinhalts, formal wie inhaltlich, es gibt keine Gegenstände im Bild, die eine Bilderkette hervorbringen würden, der Blick kann sich nirgends festhalten. Das Bild folgt keinen zentralperspektivischen Gesetzen, es gibt keine Anhaltspunkte, aus denen sich Relationen des zu Sehenden herauslesen ließen.

Begemann analysiert den Text Kleists und Brentanos und entwickelt daraus eine Theorie des Erhabenen. Dessen Anblick mache es notwendig, einen Rückzugsort für Betrachter zu schaffen, um ebendiesen Anblick erträglich zu halten – beispielsweise in Form eines rahmenden Bildvordergrunds, ›hinter‹ den Betrachter sich zurückziehen könnten. Andernfalls würde der entgrenzte Raum das Subjekt überwältigen (vgl. Begemann 2006 : 16). Begemanns Text verweist auf die Gleichzeitigkeit der sich widerstrebenden Konzepte der romantischen Sehnsucht des sich in der Natur auflösenden Individuums und des Erhabenen, vor dem das menschliche Subjekt sich schützen muss, beziehungsweise das es zu bezwingen trachtet. Beide Ideen lassen sich in Friedrichs **Mönch** finden – und ebenso in Hockneys Fotografien des Grand Canyon. Weiter bezieht Begemann die Entgrenzung des Blicks, von der Kleists Text handelt, auf das Rundpanorama, das einige Jahre zuvor (um 1790) entwickelt worden und seitdem in größeren Städten als Attraktion zu besichtigen war. Dessen Präsentationen verlassen die Zentralperspektive und verlangen nach Multiperspektivität. Ein erweiterter Sehwinkel, viele Perspektiven und mit ihnen einhergehende Entgrenzung bei gleichzeitiger ›Sicherung‹ der Betrachter finden sich auch in Hockneys *joiner photographs*.³³¹ Exemplarisch für diese Phänomene können wieder die Bilder des Grand Canyon stehen.

331 Allerdings wendet Hockney sich dezidiert gegen die Idee eines Panoramas, dass stillgestellten Betrachtern seinen Rundblick darbietet (vgl. Kapitel 1.3 : 43f.).

GRAND CANYON UND COMPOSITE POLAROIDS – ENTGRENZUNG UND RAHMENSCHAU

Die ›Canyon‹-Bilder stellen Versuche dar, den Grand Canyon in seiner Größe und Weite zu fassen, ihn nicht nur abzubilden, sondern umfassend wiederzugeben (vgl. Kapitel 2.2.2). Die Anzahl der verwendeten Fotografien in den *photographic collages* ist entsprechend groß, bei **The Grand Canyon looking North** beträgt sie um die 170 Aufnahmen, bei **Grand Canyon with my Shadow** konnte ich etwa 120 Einzelbilder ausmachen.³³² Kleinteilige Strukturen bestimmen in **Grand Canyon looking North** den Bildvordergrund. Die Sandschichten der gegenüberliegenden Wand der Schlucht in den unteren Bildreihen präsentieren sich rötlich und scharf, sie verlieren lediglich in der Ferne etwas an Detailreichtum. Eine ähnliche Strukturvielfalt findet sich bei **Grand Canyon with my Shadow** im Sand des Bildvordergrunds, den Steinen der Mauer und den Strukturen der Landschaft, die von kleinteiligem spärlichen Bewuchs bis zu bläulichen, sich in der Ferne auflösenden zerklüfteten Hängen alles bietet.³³³ Die großen Formate dieser *joiners* enthalten mehr Details als herkömmliche Fotografien, allein schon, da sie nicht nur eine, sondern viele Aufnahmen umfassen. Sie reduzieren den Blick nicht auf das überschaubare Rechteck eines einzelnen Fotos, eines Ausschnitts des Wahrgenommenen mit klar umrissenen Rändern, sondern sammeln Informationen und Details aus mehreren Augen-Blicken und verbreiten diese auf einer großen Fläche – immerhin 114 auf 252 cm im Fall von **Grand Canyon looking North** – die durch die unregelmäßig überlappenden Fotografien und die unsteten Ränder dem Auge nur wenig Möglichkeiten bietet, sich ›festzuhalten‹.³³⁴ Unser Blick wandert durch die Weite der Landschaft, immer aufgefordert, weiter zu schweifen, Neues zu entdecken und sich im Bild zu verlieren. An die Stelle eines schützenden Rahmens treten bei Hockney die Geländer und Mauern der Aussichtsplattformen, von denen aus er seine Aufnahmen macht. Sie trennen die durch Menschen kultivierte von der ›wilden‹ Landschaft des Canyons (vgl. Kapitel 2.2.2). Der Schatten des Künstlers verlegt den Standort der schauenden Rückenfigur vor das Bild und weist über seine Schuhspitzen in das Bild hinein – und auch wieder aus ihm heraus (vgl. ebd., vgl. Kapitel 4.2.2 : 166 f.).

332 Die konkrete Zahl der Fotografien lässt sich in den verkleinerten Reproduktionen, die mir zur Verfügung stehen, nicht genau festmachen, da in beiden Arbeiten die Einzelbilder stark überlappend und unregelmäßig montiert sind und sich manchmal nahezu vollkommen überdecken. Sie spielt für meine Überlegungen aber auch keine Rolle; wichtig ist allein, dass es sich jeweils um eine größere Anzahl von Fotografien handelt.

333 »Der Boden ist durchaus kein Lückenfüller«, erläuterte Hockney, »sondern er wird richtig *beschrieben*. Ein Moment der Herausforderung bei dieser Collage bestand gerade darin, zu zeigen, daß ein Stück Dreck genauso aufregend sein kann wie der ganze Canyon, wenn es nur richtig gesehen wird.« (Weschler, in: Hockney 1984 : 24, Herv. i. O.)

334 Ähnlich dem Überschuss an Bedeutung, von dem Bogen spricht, ist es hier ein Überfluss an Informationen und Details, die ein fast körperliches Gefühl der Überforderung auflösen können (vgl. Bogen, in: Ganz/Neuner 2013 : 92 ff., vgl. Siegel 2009 : 93, der den Begriff »Pleonasmus« verwendet).

Momente der Entgrenzung, in denen sich das Subjekt in der Vielzahl an Perspektiven und Details aufzulösen scheint, verschränken sich mit dem Versuch, ihm einen gesicherten Ort im Bildvordergrund zuzuweisen.

Als Gegenentwurf zu einer Idee der Entgrenzung lassen sich die *composite polaroids* lesen, deren Raster sich aus vielen Rahmen zusammensetzt, die sich schützend vor uns legen und das Bild in möglicherweise bewältigbare Ausschnitte teilen, die aber zugleich auch zu einer Fragmentierung führen, die unseren Sehgewohnheiten nicht entspricht. Die einzelnen Polaroids lassen sich als Bilderkette nacheinander mit den Blicken abtasten. Aufgrund der durch die Einzelaufnahmen entstehenden Multiperspektivität lässt sich ein eindeutiger Betrachterstandpunkt zum oder im Bild nicht festlegen. Die statischen Ausschnitte fester Rahmen lösen sich in ihrer Vervielfältigung auf (vgl. Kapitel 2.3 : 86 f.).

So finden sich sowohl die Idee einer Rahmenschau – allerdings mit einem Zuviel an Rahmen, deren jeweiliger Fokus mehr oder weniger willkürlich ist –, als auch die der Entgrenzung in den *joiner photographs*. Die Koppelung dieser widerstreitenden Prinzipien führt zu einer Oszillation in der Bildbetrachtung, die das Stakkato der Einzelbildbetrachtung mit dem Schweiften des entgrenzten Blickes verwebt.

4.2.4 Mit dem ganzen Körper erfahren. Bewegung, Bildraum und Leiblichkeit³³⁵

Indem wir existieren, sind wir sowenig reiner Geist wie bloßer Körper und erst recht nicht deren Gegenüberstellung; vielmehr ›inkarnierte Subjekt[e]‹ [Merleau-Ponty 1966, S. 239]: je unser Bewusstsein eingebunden in Sinnlichkeit. Also steigt der Leib für die Phänomenologie zum Agenten unserer Weltverhältnisse auf. Mit seinen sämtlichen Sinnen ist er nicht länger eingeschränkt auf ein rezeptives, bloß empfangendes Vermögen, sondern lebendige Vermittler-Tätigkeit, ›im Mittelpunkt der Welt selbst‹ [Merleau-Ponty 1966, S. 106]. (Günzel/Windgätter, in: Buchholz/Gödde 2005 : 589)

Wie ich in den vorangegangenen Kapitel gezeigt habe, nutzt Hockney unterschiedliche Methoden, um eine Annäherung der Betrachter an seine Motive zu ermöglichen. Indem er unsichtbar Teil des Bildes wird und versucht, seine Bewegungen an uns weiterzugehen, indem er eine Entgrenzungserfahrung beim Anblick der Bilder zu provozieren trachtet und indem er uns über Platzhalter wie seinen Schat-

335 Nach dem *linguistic, iconic* und anderen *turns* erfährt seit einiger Zeit der Leib erhöhte Aufmerksamkeit in den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften unter der Überschrift des *corporeal turn* (vgl. Alloa, Emmanuel/Bedorf, Thomas/Grüny, Christian (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen 2012, vgl. Fuchs, Thomas/Koch, Sabine C. (2014), »Embodied affectivity: on moving and being moved«, in: *Front Psychol.* 2014; 5: 508, doi: [10.3389/fpsyg.2014.00508](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00508) [11.03.2020].

ten im Bild verortet, versucht er, Distanzen zu reduzieren und uns in seine Bilder hineinzuholen. Das, was wir sehen, soll bestimmte Bewegungen, innerliche wie reale, heraufbeschwören. Immer wieder wird so das Verhältnis von Betrachtern und Bild thematisiert. Es bleibt zu fragen, welche Rolle die Subjektivität unseres Leibes bei der Wahrnehmung der *joiner photographs* einnehmen kann.

Wenn es um Bilder und Bewegungen geht, ist zu differenzieren zwischen Betrachterperspektiven, dynamischen Bildwirkungen und mobilen Wahrnehmungsakten. Blunk stellt in Hinblick auf Pozzo nachvollziehbar dar, dass dieser von einem sich bewegenden Betrachter ausgegangen sein und genau diesen Umstand bei der Gestaltung seines Deckengemäldes ins Kalkül gezogen haben muss (Blunk 2012, vgl. Kapitel 4.2). Die bewegte Teilnahme des Betrachters am Bild gerät in den Theorien der Moderne erneut in den Fokus (vgl. Ganz/Neuner 2013). Die peripatetische Dimension des Sehens erfordert, dass das betrachtende Subjekt seine Umgebung aus einer Bewegung heraus wahrnimmt. Die Körpergebundenheit des Sehens wird in den Vordergrund gestellt, im Gegensatz zu Auffassungen, die das Auge als mehr oder weniger autonom begreifen und von einem entkörperlichten, immobilen und distanzierten Betrachter ausgehen. Ganz und Neuner fassen den ihres Erachtens grundlegenden Wandel im letzten Jahrhundert in der Einführung ihres Buches *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne* wie folgt zusammen:

Der Übergang von der spätmodernistischen Malerei zur installativen Objektkunst des Minimalismus und Postminimalismus [...] erscheint als eine dezisive historische Zäsur, als ein *point of no return*, an dem zwei unvereinbare Auffassungen des Kunstwerks, eine idealistische und eine materialistische, einander endgültig ablösen. Auf der einen Seite ein Verständnis des Werks als Totalität und Einheitsstruktur, die von einem Rahmen oder auch Sockel gefasst und von der wirklichen Welt abgetrennt und aus ihr herausgehoben wird. Gemäß dieser Vorstellung erschließt sich das Kunstwerk in einem frontalen Blick, der es *idealiter* von einem einzigen Punkt im Raum aus und in einem einzigen Moment in allen Aspekten umgreift. Es impliziert ein reines Sehen, das von der Zeitlichkeit und Leiblichkeit der Wahrnehmung abstrahiert und diese auf ein Moment der Intelligibilität reduziert. (Ganz/Neuner, in: dies. 2013 : 11 f., Herv. i. O.)

In Abgrenzung zum ›idealen‹ Kunstwerk erfordert das zeitgenössische Kunstwerk, das auf seine eigene Materialität verweist, eine andere Haltung in der Betrachtung und spricht unsere Sinne umfassender an.

Vom Sockel gestoßen und aus dem Rahmen gesprengt, fasst das Kunstwerk im Realraum und der wirklichen Welt Fuß und mobilisiert ein Sehen, das den Augen die Beine und der Wahrnehmung den Leib restituiert. [...] In

Film- und Videoprojektionen, aber auch in den heute üblichen installativen Präsentationsweisen von Malerei und Zeichnung sind Bilder in Bewegung versetzt oder begegnen als Sequenz, die Augen und Leib der Beschauer mobilisiert. (ebd. : 13)

Auch wenn ich die Trennung, die Ganz und Neuner hier aufmachen, weder als historische Zäsur verorten noch auf ein Entweder-Oder reduzieren möchte – wenn wir ›ideale‹ und ›materiale‹ Auffassung als zwei Extrempositionen begreifen, zwischen denen unser Verständnis, unser Blicken auf Kunstwerke pendelt, können wir uns verdeutlichen, wie unterschiedlich wir uns zu Arbeiten positionieren können. Dass in Kunstwerken Betrachterbewegungen antizipiert wurden und werden, habe ich in Kapitel 4.2 im Rückgriff auf Pozzos Deckengemälde veranschaulicht. Damit ist bereits deutlich geworden, dass Werke nicht erst seit ein paar Jahren »vom Sockel gestoßen« werden, sondern dass es schon immer Ansichten gab, die eine erhöhte Mobilität von ihren Betrachtern gefordert haben. Van der Meulen spricht von einer »*Rhetorik des Sehens*«, die in einer »*Rhetorik des Gehens*« im Sakralraum der Benediktinerabtei von Zwiefalten verankert sei (vgl. Meulen, in: Boehm et al. 2008 : 280, Herv. i. O.).

Nirgends ist es möglich, die Teilszenen des Freskos von einem einzigen Standpunkt aus zu überschauen. Auch verweigert sich das Fresko einem linearen Lesevorgang entlang irgendeiner narrativen Vorlage. Stattdessen legen die wechselnden perspektivischen Ansichten, die wie montiert wirken, eine ›ambulatives Durchschreiten‹, ein Erschließen von Teilansichten durch kreisende Seh- und Körperbewegungen nahe. Nicht das Erreichte, sondern das potenziell Erreichbare, nicht der einzig gültige Bildzusammenhang, sondern die möglichen Verknüpfungen von Teilansichten leiten die Körperbewegungen. (ebd. : 281)³³⁶

Das ›Lesen‹ eines solchen Bildes, die Interpretation seiner Bedeutungen, ist potenziell unendlich und damit auch die Bewegungen, die sich in Bezug auf es einnehmen und durchführen lassen. Mit der Bewegung unseres Leibes verändert sich die Ansicht und mit ihr der Sinn; nur im Zusammenspiel von Bild, Leib und Wahrnehmung werden wir den Bildern gerecht.

Die – sicherlich oft unbewusste – Bindung des Sehens an den Körper, an seine Verfasstheit und seine Bewegungen, sowie eine immersive Bilderfahrung bilden ein untrennbares Beziehungs- und Wahrnehmungsgeflecht.

336 Was Meulen hier für das Fresko beschreibt, habe ich im Vorwort dieser Arbeit als meine Vorgehensweise bei der Untersuchung der *joiner photographs* zu beschreiben versucht.

[Bei Henri Bergson werden, jw] Wahrnehmung und Bewegung [...] nicht als ablösbare Stufen eines kognitiven Prozesses konzipiert, sondern als verschiedene Aspekte einer Dynamik, durch die zur Bewegung fähige Körper und ihre dynamische Lebenswelt wechselseitig verbunden bleiben: Wahrnehmung wird damit immer schon als eine innere Bewegung des Körpers gedacht, die an die Bewegung des Wahrgenommenen gekoppelt ist und zur Selbstbewegung überleitet, die wiederum auf die Umwelt zurückwirkt. (Bogen, in: Ganz/Neuner 2013 : 92)

Bewegung kann hier sowohl eine äußerliche, sichtbare, als auch eine innere Bewegung des Wahrnehmenden bezeichnen. Wir erfahren durch und in einem Werk etwas, das ein ›Mehr‹ an Wahrnehmung erzeugt, das über alles hinausgeht, was wir in Handlungsoptionen umsetzen können. Laut Bogen werden Bilder durch diesen Überschuss definiert; er spricht mit Bergson von einer »spezifischen Spannung zwischen Wahrnehmen und Bewegen«. ³³⁷ Bildwahrnehmung ist eine immersive ästhetische Erfahrung, die zu Grenzverwischungen zwischen Bild und Welt führt, welche wiederum Gegenstand körperlichen Erlebens werden kann. ³³⁸ Hinzu treten Imaginationskraft und Einfühlungsvermögen ³³⁹ der Rezipienten, welche es ihnen erlauben, sich auch jenseits naturalistischer Abbildstrategien in ein Bild hineinziehen zu lassen. Wir werden Teil des Bildes und bleiben dabei an unsere Körper gebunden; wir sind gleichzeitig dort, im Bild, und hier, vor ihm. Der anwesende Raum koexistiert mit dem abwesenden. Aktuelle Wahrnehmung, Erinnerungen und Erfahrungen mischen sich. Jenseits einer effizienten, rationalen Sehweise erfahren wir das zu Sehende am ganzen Leib.

Maurice Merleau-Ponty untersucht in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945) sowie in späteren Texten den Einfluss der Leiblichkeit auf Wahrnehmung

337 »Ein Objekt bekommt den Status des Bildes dort, wo eine Gruppe von Betrachtern mit diesem eigenartigen Bruch von Wahrnehmen und Bewegen umzugehen versteht. Dieser Bruch lässt sich auch als eine Form von offener Energie beschreiben und bringt eine besondere kognitive Herausforderung mit sich. Es entsteht die kulturelle, aber auch individuelle Aufgabe, den Überschuss an innerer Bewegung, den ein Bild freisetzt, einzubinden und mit äußeren Handlungen und Vorgängen in Beziehung zu setzen. Wenn man dem Ansatz und Anliegen Bergsons folgt, jedoch nicht seiner Verwendung des Begriffs Bild, kann man materielle Bilder als eine spezifische Unterbrechung und spezifische Spannung zwischen Wahrnehmen und Bewegen definieren.« (Bogen, in: Ganz/Neuner 2013 : 94)

338 »[So, jw] argumentiert Allison Griffiths in ihrem 2008 erschienenen Buch *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums and the Immersive View*. Da ist Immersion definiert als ›the sensation of entering a space that immediately identifies itself as somehow separate from the world and that eschews conventional modes of spectatorship in favor of a more bodily participation in the experience: (ibid.). Im weiteren Verlauf der Argumentation betont Griffiths vor allem auch den Effekt der Deplatziierung: ›One feels enveloped in immersive spaces and strangely affected by a strong sense of the otherness of the virtual world one has entered, neither fully lost in the experience nor completely in the here and now: (2008, 3).« (Curtis 2008 : 93, Herv. i. O.)

339 Curtis kommt sogar zu dem Schluss, Immersion und Einfühlung könnten als synonym betrachtet werden (vgl. Curtis 2008 : 97).

und Bewusstsein, welche er als untrennbar miteinander verbunden versteht (vgl. Kapitel 4.1.2 : 148). Dabei ist die Subjektivität leiblicher Existenz Dreh- und Angelpunkt seiner Überlegungen. Was bedeutet es für unsere Wahrnehmung, wenn wir die Welt wahrnehmen und auf uns beziehen – und gleichzeitig ein Teil von ihr sind? Er umkreist den Begriff der Leiblichkeit in seinen Schriften und Vorlesungen, ohne ihn endgültig zu definieren. Stefan Kristensen seinerseits nähert sich Merleau-Pontys Verständnis über den Begriff des »Körperschemas« (vgl. Kristensen 2012 : 23 ff.) und nimmt eine »Einheit des Körpers als lebendiges, wahrnehmendes und sich bewegendes Wesen« an (ebd.). Bewegung spielt eine zentrale Rolle in seinen Ausführungen, der Leib wird »als ein grundsätzlich motorischer definiert«, was auch umfasst, »dass die Bewegungen des Leibes selbst wiederum Raum und Zeit strukturieren, verschieben, kurzum: in Bewegung bringen« (Kristensen 2012 : 28). Der Körper wird erst durch die Bewegung als Einheit erfahrbar, Bewegung setzt den Körper in ein Verhältnis zu seiner Umwelt und strukturiert unsere Wahrnehmung von ihr. Wahrnehmung wiederum ist abhängig von unseren Erfahrungen und ›leiblichen Gewohnheiten‹ und kein bewusst initiiertes Vorgang.³⁴⁰

4.3 Ecce! Vollzug des Sehens

[...] der Blick kann das Bild nicht wie einen Gegenstand fixieren, sondern *das Bild bildet sich im Sehen aus*. Nur im Vollzug des Sehens und damit im leiblichen Engagement gibt es das Bild. (Laner 2010 : 72, Herv. i. O.)

Folgen wir Hockneys Aussagen, so ist in jeden *joiner photograph* seine Wahrnehmung und Sichtweise, seine Interpretation des zu Sehenden eingeflossen und hat sowohl die Aufzeichnung als auch die Ausformung der Darstellung beeinflusst, ebenso, wie es bei einer Zeichnung der Fall gewesen wäre (Hockney 1984 : 13).³⁴¹

340 »Genau hier liegt die Funktion des Körperschemas als ›vorlogische Einheit‹ des Leibes: es sorgt dafür, dass der Leib eine Umwelt hat, dass seine Glieder in ihren Bewegungen koordiniert sind und dass die Wahrnehmung einheitliche Gegenstände bietet. Die synthetische Aktivität der Wahrnehmung gründet im Wesentlichen in leiblichen Gewohnheiten und nicht in einer bewussten von außen vorgenommenen Synthesis.« (Kristensen 2012 : 31) Kristensen schließt seine Auseinandersetzung mit dem Körperschema Merleau-Pontys, indem er »leibliches Subjekt« und Umwelt in ein Verhältnis setzt: »Das Körperschema ist damit kein neues einheitsstiftendes Prinzip, dass die Autarkie des Subjekts nunmehr im Eigenleib verankert; es stellt vielmehr heraus, dass es als Körperschema nur da wirksam sein kann, wo ein Leib immer schon von anderen umgeben und der Veränderung ausgesetzt ist. [...] Dass es so etwas wie ein Ausdrucksgeschehen zwischen leiblichen Subjekten geben kann, setzt voraus, dass in der Mitteilung immer schon eine gemeinsame Wahrnehmungsbühne geteilt wird. Was hier mitteilt und aufteilt zugleich ist das, was eine sinnliche Welt zusammenhält: *les charnières de l'être*, ›die Gelenke des Seins‹ [Merleau-Ponty 1964a, 285].« (Kristensen 2012 : 36)

341 Deutlich benannt werden die von Hockney behaupteten Gemeinsamkeiten von Fotozusammenstellung und Zeichnung u. a. in dem Titel seiner Ausstellungen *Drawing with a Camera*, 10.06.1982 – 03.07.1982, L. A. Louver (vgl. Kapitel 1.3 : 49 f.).

Mehr noch: Seine Bilder, sagt Hockney, seien Bilder über das Sehen, die im synthetisierenden Nachvollzug ihrer Betrachtung ein sich stetig wandelndes Gesamtbild ergeben (vgl. Hockney 1984 : 16). Damit wären die *joiners* zugleich Bilder und Untersuchungsanordnungen, die ›Bildersehen‹ thematisieren. Um das herauszuarbeiten, muss er den Betrachtern bewusst machen, dass Wahrnehmung körpergebunden ist, muss ihnen bewusst machen, *dass* sie wahrnehmen. Er tut dies, indem er Wahrnehmungsumgebung und Bild mit einander verschränkt und gleichzeitig ihre Differenzen aufzeigt.

Die perspektivische Darstellung ist dabei maßgeblich für das Verhältnis, das Betrachter zum Bild einnehmen (vgl. Kapitel 4.2). Während diese in Malerei und Zeichnung vom Bildautor variiert und gebrochen werden kann, ist sie in der Fotografie Teil des Dispositivs. Durch die Vervielfältigung der Perspektiven aber werden ihre Vorgaben mehrdeutig und damit flexibel.

In seinen Fotocollagen bekämpft Hockney die Zentralperspektive mit ihren eigenen Mitteln: Er multipliziert die Blickwinkel und Distanzen auf ein und dieselbe räumliche Anordnung. Dadurch erlöst er den Blick aus der künstlichen Starre, in die ihn die Perspektive versetzt hat. Und indem er den Blick in Bewegung versetzt, gibt er dem Betrachter den beweglichen Körper zurück. (Schüwer 2008 : 156)

Hockney bricht in seinen *joiner photographs* mit bestehenden innerbildlichen Ordnungssystemen, in erster Linie der Perspektivkonstruktion, und verunmöglicht es den Betrachtern so, einen fixen Stand- bzw. Augpunkt einzunehmen.³⁴² Er scheint das *velum* beständig zu verschieben, sodass die Gegenstände zwar in dem Teilbereich des Einzelfotos perspektivisch korrekt abgebildet werden, das Ganze aber eine in- und zueinander verschobene Darstellung bietet. So verhindert er, dass durch eine einheitliche Perspektive eine durchgehende Raumillusion vermittelt wird.³⁴³ Das starre Gefüge des konstruierten Bildraumes bricht auf, es kommt eine andere Qualität, die durch Bilder vermittelt werden kann, zum Tragen: die Bewegung des Motivs bzw. der Personen im Bild sowie die Bewegungen des Fotografen. In den Zwischenräumen der statischen Einzelaufnahmen manifestiert sich die Idee, dass zwei Bilder nebeneinanderstehen, die als Teile eines Handlungsablaufs betrachtet und entsprechend ›aneinandergeblendet‹ werden sollen. Die durch die kurze Aufnahmedauer stillgestellte Bewegung in den Fotografien verlangt danach,

342 Hockney unterläuft diese Verschiebungen, wenn er durch seine Fußspitzen oder andere Körperteile einen vermeintlich festen Standpunkt im Bild markiert. Aber auch wenn dieser Betrachtern helfen kann, sich im Bild und zum Bild zu verorten, erfahren sie doch in den Ausschnitten der Fotografien die angesprochenen Perspektivverschiebungen.

343 Inwiefern eine Raumillusion von Hockney intendiert ist und in der Wahrnehmung in den Vordergrund tritt, wäre an jedem einzelnen *joiner* gesondert zu diskutieren. Sowohl beispielsweise bei Patrick Proctor (vgl. Kapitel 2.1.2) als auch bei den Canyon-Bildern (Kapitel 2.2.2) löst sich eine übergreifende Raumillusion erst in der genauen Betrachtung der Einzelbilder auf.

redynamisiert aufgefasst zu werden. Hinzu tritt die Bewegung der Betrachter während der Auseinandersetzung mit dem Bild: Das statische Bild fordert eine bewegte Betrachtung, die zugleich seinen Komponenten wie auch dem diese überschreitenden Ganzen gerecht wird.

Hockney adressiert mit seinen *joiners* jenes Phänomen, das Polanyi beschreibt (vgl. Polanyi 1994), wenn er auf die grundsätzlichen transgressiven Eigenschaften von Gemälden zielt, die immer gleichzeitig Farbe *und* Leinwand, illusionistischer Raum *und* Fläche sind.³⁴⁴ Er nennt dies eine »verbundene Qualität« (Polanyi 1994 : 154), die »Integration von Inkompatiblen« (ebd. : 155).³⁴⁵ Der letzte Ausdruck ist zentral in Polanyis Text: Er weist darauf hin, dass Sehen generell auf einer Fusion von Gegenteiligem beruht – nämlich auf dem Ineinanderblenden zweier Bilder, die durch das binokulare Sehen entstehen und in der Wahrnehmung vereint werden. Ein Kunstwerk nun sei als Wiedergabe eines Inhalts zu verstehen, der durch einen »inkompatiblen Rahmen« eine Qualität erhalte, die jenseits unserer Alltagserfahrung liege. »[S]ein Hauptzweck ist es, unsere Teilnahme an seiner Äußerung zu erwecken.« (Polanyi 1994 : 157) Dadurch sei das Kunstwerk von Anfang an »von der Natur verschieden« (ebd. : 155) und könne nicht zur Klasse der Sinnestäuschungen gezählt werden, sondern müsse als etwas verstanden werden, das Unvereinbares vereine.

Ich glaube, daß der Anteil der Sinnestäuschung in der Malerei zuerst 1963 von Pirenne durch die These aufgeklärt wurde, daß der imitative Gehalt eines Bildes durch die Verbindung mit einer begleitenden Wahrnehmung der Leinwand eingeschränkt wird. Diese Theorie habe ich jetzt mit der Ansicht ergänzt, daß Kunstwerke ganz allgemein durch die Integration von zwei inkompatiblen Elementen gebildet werden, deren eines eine versuchte Mitteilung ist, und deren anderes eine künstlerische Struktur, die der Mitteilung widerspricht. (ebd. : 162)

Es ist produktiv, eben dieses Verhältnis von Mitteilung und Struktur mit Blick auf die *joiner photographs* zu hinterfragen. Bei den *joiners* stehen formale Ausformung und Deutungsmöglichkeiten offensichtlich in einem Zusammenhang. Ihre Mitteilung erscheint jenseits ihrer »künstlerischen Struktur« oft profan: Sie zeigen uns, dass Patrick Proctor rauchend in Hockneys Studio stand oder dass

344 Sie sind auch Dauer (des Materials) und Sukzession (der Interpretation), gefasste(r) Augenblick(e) und Erzählung.

345 Die Integration von Inkompatiblen gibt dem Bild, so Polanyi, eine neue Qualität, man kann es »transnatural« nennen (Polanyi 1994 : 155). Bilder besitzen einerseits immer Mängel, denn ihre Farben sind beispielsweise nicht so reich wie die natürlichen, andererseits einen Überschuss, da sie Qualitäten haben, die in der Natur fehlen, wie ihre »flache Tiefe« (ebd.). »So verstehen wir, daß der Maler von Anfang an ein Bild anstreben muß, das wesentlich von der Natur verschieden ist.« (ebd.)

es Aussichtsplattformen am Grand Canyon gibt, die diesen oder jenen Blick zulassen (vgl. Kapitel 1.1.2 : 31). Daher ist anzunehmen, dass eine Mitteilung tatsächlich vielmehr in der jeweiligen Weise liegt, wie sie erstellt und zusammengesetzt worden sind – und diese strukturellen, konzeptuellen und formalen Entscheidungen sind jeweils abgestimmt auf das zu Sehende. Indem die *joiners* offensichtlich Inkompatibles, nämlich zeitlich und räumlich voneinander getrennte Ausschnitte, vereinen und ihren Inhalt sowie ihre Struktur zu sehen geben, liegt die »versuchte Mitteilung« nicht länger allein im Bildobjekt, im Motiv, sondern erstreckt sich immer auch auf das Bild als Ganzes, als chiasmatische Instanz. Wir werden auf unsere leibliche Wahrnehmung verwiesen, damit wir erkennen können, was »sehen« meint. Die Struktur des Werkes wird ebenso zur Mitteilung, wie sein Inhalt und die Verweise, die seine Betrachter auf sich zurückwerfen.³⁴⁶ All dies kumuliert und die so entstehende Botschaft lautet zunächst schlicht: Sieh.

346 Diese Verschränkung von Inhalt und Form ist eine grundsätzliche Qualität von Kunstwerken, je nach Werk tritt das eine oder andere in den Vordergrund. Wichtig ist hier, das die *joiner photographs* die Verschränkung auf eine spezifische Weise vor Augen führen.