

5 Zwischen den Medien – zwischen Bewegungs- und Zeit-Bild

5.1 Bewegung und Abläufe in statischen Bildern

For reality knows no standstill within movement. Movement has no equivalence as image because the time in which it takes place is indivisible. The moment—however long it may last—does not exist, it is a phantom invented by man to create a special measure for time. [...] elements of the image do not procure time and movement, but rather, these are first projected into the image in its viewing. (Starl, in: Hölzl/Tietjen 2012 : 9 f.)

Bewegungen lassen aus den *joiner photographs* auf unterschiedlichen Ebenen herauslesen, sei es, weil die fotografierten Objekte sich bewegt haben, weil der Fotograf sich sichtbar oder unterschwellig wahrnehmbar während der Aufnahmen bewegt hat oder weil ihre Betrachter gedanklich wie körperlich beim Nachvollzug der Aufnahmesituation in Bewegung versetzt werden sollen. Bewegung spielt eine zentrale Rolle in der Wahrnehmung und für die Interpretation dieser Bilder, sie sind mit Bewegungen aufgeladen. Dies zeigt sich bereits in dem Versuch einer systematischen Kategorisierung der *joiners* anhand der in ihnen enthaltenen Bewegungen (vgl. Kapitel 2.3.1, vgl. Hoy, in: Hockney 1988 : 55–66). Auch, wenn ich in Kapitel 4.1.1 darüber nachdenke, wie Analyse und Synthese von Bewegung in diesen Bildern zusammengebracht werden und in Kapitel 4.1.2 einen Blick auf die Wahrnehmung von Raum und Zeit im Bild und ihre Rückbindung an die Betrachter werfe, sind Bewegungen wesentlich.

LAOKOON UND DER ›FRUCHTBARE AUGENBLICK‹

Seit James Harris' *A Discourse on Music, Painting, and Poetry* (1744) und dem daran anschließenden »Laokoon«-Text Lessings (1776) wird mit wiederkehrender Dringlichkeit erörtert, ob und wie Bewegung und zeitliche Abläufe (und damit auch Narration³⁴⁷) im statischen Medium des Bildes darstellbar und vermittelbar sind. Lessing unterscheidet in »Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie« zwischen Künsten der Simultaneität und der Sukzession und macht derart eine Differenz auf, die westliche Überlegungen zu dieser Thematik lange Zeit präfiguriert hat und dies bis zu einem gewissen Grad noch heute tut. Lessing sagt, Poesie ordne Worte aufeinander folgend in der Zeit, während Malerei die Dinge durch

347 Auf die Frage nach den Möglichkeiten von Erzählung in und mit Bildern gehe ich im abschließenden Kapitel dieser Arbeit ausführlicher ein.

Farben und Formen nebeneinander im Raum präsentiere.³⁴⁸ Daraus schlussfolgert er, dass Malerei lediglich Körper abbilden könne; zeitliche Abläufe können durch diese nur angedeutet werden. Dementsprechend sieht er die Darstellbarkeit von Handlung in der Bildenden Kunst nur als gegeben, wenn eine Reihe von Zuständen auf unterschiedliche Handlungsträger verteilt gezeigt wird.³⁴⁹ Er erklärt – in Übereinstimmung mit seinen Vorgängern und den ästhetischen Theorien seiner Zeit – die Integration unterschiedlicher zeitlicher Momente in ein Werk der Bildenden Kunst für unzulässig. Dabei argumentiert er, dem Flüchtigen dürfe keine Dauer verliehen werden, da diese es entstelle.³⁵⁰

Wir sollten uns bewusst sein, dass es Lessing um eine Ästhetik geht: Er schreibt nicht, dass es unmöglich sei, etwas Flüchtigtes festzuhalten oder mehrere Zustände einer Handlung in einem Bild wiederzugeben; er hält es aber für *ästhetisch nicht empfehlenswert*. Der festgehaltene Augenblickszustand des Bildes ist für ihn nur erweiterbar, wenn der Betrachter den Gegenstand des Bildes kennt, oder besser: wiedererkennt, und so in die Lage versetzt wird, die Geschichte aus seiner Erinnerung und seinem Vorstellungsvermögen zu ergänzen.³⁵¹ Da Malerei also nur einen Moment einer Handlung aus einem bestimmten Blickwinkel heraus

348 »Die M a l e r e y schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegung. Die P o e s i e schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper. Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißt ein Handlung. Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körpern vertheilet.« (Lessing 1792, XIV. : 19, Herv. i. O.) Bedingung dieser Differenzierung sind die wirkungsästhetischen Prämissen, von denen Lessing ausgeht. Für eine ausführliche Diskussion des »Laokoon« und seiner Einbindung in ästhetische Theorien vom 18. Jahrhundert bis heute siehe u. a. Blümner 1882, Keller 1935, Mülder-Bach 2004, Schrader 2005.

349 »Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.« (Lessing 1994, XVI. : 114)

350 »[Lessing] charakterisiert das Transitorische als »widernatürlichen« Gegenstand der Kunst, weil es durch die künstlerische Darstellung zu »unveränderlicher Dauer« verlängert würde.« (Schrader 2005 : 77)
»Anders als Lessing suggeriert, folgen seine eigenen Grenzbestimmungen allerdings keineswegs zwangsläufig aus den »materiellen Schranken« des bildnerischen Mediums. Sie ergeben sich aus diesen vielmehr nur unter der Bedingung bestimmter wirkungsästhetischer Vorgaben. So garantiert die Moderation körperlicher Expressivität im Interesse der Schönheit, daß der Ausdruck des Schmerzes, der als unverstellter in der bildenden Kunst eine »hässliche« und damit »Unlust« erzeugende »Bildung« wäre, das »süße Gefühl des Mitleids« erweckt, während der »fruchtbare Augenblick« das illusionserzeugende Wechselspiel von Anschauung und Imagination, von »sehen« und »hin zu denken« in Gang setzt.« (Mülder-Bach 2004 : 6)

351 »[Lessing ist durch] James Harris beeinflusst, der in seinem *Discourse on Music Painting and Poetry* zum erstenmal völlig klar zwischen den verschiedenen Kunstformen unterschied: Musik habe mit Bewegung und Klang zu tun, Malerei mit Formen und Farben. Daher sei jedes Bild notwendigerweise ein punctum temporis oder ein Augenblick. Aber obwohl Harris ein Bild »nur einen Punkt oder Augenblick« nennt, fügt er hinzu: »Wenn der Gegenstand des Bildes bekannt ist, wird das Gedächtnis des Beschauers das Vorangegangene und Künftige beistellen. [...] [Das] ist unmöglich, wo dieses Wissen fehlt.« (Gombrich 1984 : 42, Herv. i. O.)

abbilden soll, muss der prägnanteste Augenblick gewählt werden, in dem sowohl die überwundene Vergangenheit erkennbar, sowie ein zukünftiger Ausgang der Ereignisse zu erahnen sind.³⁵² Dieser ›prägnante Moment‹ soll ein Geschehen mit seinen Ursachen und Wirkungen erfassen und gleichzeitig ›fruchtbar‹ sein in dem Sinne, dass er der Einbildungskraft freies Spiel lässt.³⁵³

[...] damit also die (unausgesprochene) Spannung zwischen dem im Raum dargestellten punktuellen bildkünstlerischen Ausschnitt und dessen notwendig in der Zeit angesiedelter Betrachtung den Wahrnehmungsvorgang kontinuierlich und kumulativ anreizt, bedarf es einer produktiven Einbildung des Betrachters. (Wolf 2005 : 5 f.)

Lessing setzt dabei komplett auf die Wirkung eines Werkes auf seine Rezipienten sowie auf deren »produktive Einbildungskraft« (ebd. : 18). Goethe hingegen stellt Bewegung und Lebendigkeit in der *Darstellung* in den Mittelpunkt und bestimmt so seinen »prägnanten Moment« [...] als notwendig transitorisch« (ebd. : 19).³⁵⁴ Lebendigkeit entsteht dann entweder durch die Integration zweier gegensätzlicher Bewegungen oder Emotionen in einem Kunstwerk oder wenn der Umschlagpunkt einer Handlung dargestellt wird (vgl. ebd. : 20 f.).

352 »Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.« (Lessing 1994, XVI. : 115)

353 »Der ›höchste Moment‹ einer bildkünstlerisch dargestellten Handlung ist der wirkungsästhetischen Argumentation Lessings zufolge zum Anreiz der Einbildungskraft am schlechtesten geeignet, denn sie könne ihn nicht mehr durch eigene Produktivität übersteigen.« (Wolf 2005 : 8) – »Da die Einbildungskraft ihre Vorstellungen ›in der Zeitfolge‹ synthetisiert, kann sie sich die ›koexistierenden Compositionen‹ der ›Malerei‹ nur präsent machen, indem sie ›über den sinnlichen Eindruck [...] hinaus‹ geht. Der ›einzige Augenblick der Handlung‹, auf den das räumliche Nebeneinander ihrer Zeichen die bildende Kunst Lessing zufolge einschränkt, muß daher so gewählt sein, daß er imaginativ gesteigert und überschritten werden kann.« (Mülder-Bach 2004 : 6 f.) – Die Verwendungen der Begriffe des transitorischen, fruchtbaren und prägnanten Moments ist schwer zu fassen, liegen sie doch sehr nah beieinander und werden je nach Autor auch innerhalb einer Begrifflichkeit unterschiedlich aufgefasst. Blümner konstatiert eine Differenz in der Definition und Anwendung des Begriffs des Transitorischen bei Lessing und weist gleichzeitig eine Vermischung nach (vgl. Blümner 1882 : 43). Hans Holländer weist darauf hin, dass es zumeist mehr als nur einen Augenblick gäbe, der fruchtbar zu nennen sei (vgl. Holländer/Thomson 1984 : 15 f.).

354 »Während Lessing denjenigen Augenblick einer Handlung als den ›prägnantesten‹ verstanden hatte, ›aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird‹ – d. h. dessen Vergangenheit und Zukunft die produktive Einbildungskraft des Betrachters möglichst nachvollziehbar (re)konstruieren kann –, ist für Goethe die ›deutliche Spur vom vorhergehenden Zustand‹ dem dargestellten Augenblick ebenso wie die Spur des folgenden Zustands gleichsam inkorporiert.« (Wolf 2005 : 23)

BEWEGUNGSPHASEN, FIGURATIONEN

Ausschlaggebend für Bewegungsdarstellungen in unbewegten Medien ist eine Gestaltung, die einen Eindruck der Transition hervorruft, ein produktions- und rezeptionsästhetisches Wechselspiel. Dieser Effekt kann auf verschiedenen Wegen erreicht werden und ist abhängig von den jeweiligen Konventionen der Bild- bzw. Kunstbetrachtung. Die Möglichkeiten einer Verzeitlichung des Bildes werden mit den sich ändernden Betrachtungsgewohnheiten und Wiedergabemöglichkeiten vielfältiger. »Die Gestaltungsprämisse des fruchtbaren Augenblicks in der Bewegungsdarstellung hat im Impressionismus des 19. Jhdts. ihre Geltung längst eingebüßt« (Engell 1995: 36), schreibt Lorenz Engell unter dem Eindruck der optischen und technischen Möglichkeiten, Bewegung nicht nur zerlegen, sondern auch auf unterschiedlichen medialen Wegen wieder zusammensetzen zu können.

Bewegung wird vorrangig anhand von Bildern und Bildformen diskutiert, die Phasen eines Ablaufes chronologisch ordnen und sie nebeneinander oder aufeinander folgend wiedergeben. Simultanbilder, Bildfolgen, Bilderzählungen³⁵⁵ und Bewegtbilder zeigen Abläufe oder Ereignisse nebeneinander oder zeitlich nacheinander. Das für die Interpretation als Bewegungsdarstellung konstitutive Moment besteht darin, dass entweder mehrere Zustände den dargestellten Bewegungen oder Ereignissen innewohnen, oder dass aufeinander folgende Ereignisse – an unterschiedlichen Orten im Bild, möglicherweise auf mehrere Handlungsträger verteilt, in mehreren Bildfeldern oder innerhalb eines Bildes – wiedergegeben werden. Veränderungen von Bildelementen, die mehrfach im Bild oder in der Bildfolge zu sehen sind, machen Abläufe in der Zeit erkenn- und nachvollziehbar.³⁵⁶ Wird die Wiedergabe in sehr dicht aufeinanderfolgende

355 In seinem Kommentar zur *Wiener Genesis* unterscheidet Franz Wickhoff 1895 drei Arten der Bilderzählung: komplettierend, distinguierend und kontinuierend. Die komplettierende Erzählweise zeigt eine Handlung auf unterschiedliche Protagonisten verteilt und vereint so ungleichzeitige Begebenheiten in einer einzigen Darstellung. Als signifikante Elemente der kontinuierenden Darstellungsart bestimmt Wickhoff eine fortlaufende Folge von Szenen in Friesform, die durch einen gemeinsamen Hintergrund verbunden und in denen die Hauptperson(en) wiederkehrend dargestellt sind. Sie ist als Erzählstrang konzipiert, in dem Ablauf und Darstellung des Geschehens eine Richtung erhalten. Distinguierende Bilderzählungen bestehen aus »Momentaufnahmen« von Szenen auf je einem abgetrennten Bildträger, der, einem additiven Prinzip folgend, je eine Einheit von Zeit und Ort wiedergibt. – Einen knappen und m. E. sehr guten Überblick über die unterschiedlichen Darstellungsweisen gibt Bracker in seiner Abhandlung, »Wandernde Bilderzählungen und die Erzählforschung in der Klassischen Archäologie« (Bracker 2015 : 315–346), in deren ersten Teil er die Begriffsbestimmungen von Robert, Wickhoff, Weitzmann, Snodgrass, Stansbury-O'Donnell und Giuliani vorstellt, um im zweiten Teil hieraus eine Kritik und Perspektiven abzuleiten.

356 »Der Paragone zwischen narrativen und darstellenden Künsten ist mitgemeint, wenn das Problem der Bewegung für die Malerei eine »ästhetische Grenzüberschreitung« bedeutet, die sich zum Beispiel in Picassos deformierendem Bewegungsstil als eine Verzeitlichung im bewegungslosen Bild andeutet, die sich letztlich auf die Zeit des Betrachters stützt, die dieser in der »Bewegung des Lesens« des Bildes benötigt und daher dem Dargestellten des Bildes hinzufügt, um so mehr, wenn die Bilder von Giacomo Balla (*MÄDCHEN AUF DEM BALKON, LAUFEND, 1912*) oder Marcel Duchamp (*AKT, EINE TREPPE HERABSTIEGEND, 1911/12*) das Bewegungsdiagramm der Chrono-

Handlungsschritte zerlegt, werden einzelne Phasen einer Bewegung sichtbar (wie in den Reihenfotografien Eadweard Muybridges). Werden diese wiederum auf einem Bildgrund zusammengeführt und ineinandergeblendet, ergeben sich Bewegungsdarstellungen in stroboskopischer Auflösung (wie in den Chronofotografien Étienne-Jules Mareys), aus denen sich vor allem Relationen der Körper oder Körperteile zueinander ablesen lassen. Elemente all dieser Formen der Bewegungsdarstellung finden sich in den *joiner photographs*, nur dass sich in ihnen nicht nur Bildobjekte verändern, verteilen und vervielfachen, sondern sich zugleich die Perspektive der Kamera und mit ihr diejenige der impliziten Betrachter³⁵⁷ verschiebt. Da in ihnen Bewegung oft reduziert und eigentlich immer in Fragmenten dargestellt ist, lassen sich chronologische Abläufe nur bedingt entschlüsseln.³⁵⁸ Im Gegensatz zu ganzheitlichen Darstellungen gibt es in den Fotokopplungen raumzeitliche Brüche innerhalb einer Darstellung; auch wenn räumliche Anschlüsse erkennbar sind, wird eine zeitliche oder logische Ordnung der Abfolge des zu Sehenden weitgehend verweigert.

Was wir als Bewegung wahrnehmen, ist eine Differenz in der figuralen Darstellung, die als Positionsveränderung im Raum erscheint. Dies gilt für Bildsequenzen und Bildensembles ebenso wie für Filme.³⁵⁹ Paech spricht beim statischen Bild von »Bewegung als Figur«, beim Bewegungsbild³⁶⁰ von »Bewegung als (Prozess der) Figuration«. »Bewegung wird als eine Differenz-Figur ihrer Darstellung verstanden, die ›in Bewegung‹ wesentlich ›Figuration‹ ist.« (Paech, in: Boehm et al. 2007 : 277) Etymologisch schließt ›figura‹ die Idee von Bewegung ein.³⁶¹ Figuration und Bewegung fallen im bewegten Bild in eins; im Umkehrschluss kann das Einzelbild als Fragment eines Bewegungsbildes aufgefasst und in der Betrachtung belebt werden.³⁶² Jedem Bildobjekt kann eine Dynamik innewohnen, die ein statisches

photographien Mareys zitieren. Rezeptionsästhetisch wird der in jedem Fall stattfindende Dialog zwischen Bild und Betrachter weiter verzeitlicht.« (Paech 2002 : 147, Herv. i. O.)

357 Ich verwende den Begriff hier im wörtlichen Sinne, als »Betrachter, der als im Bild befindlich gedacht werden kann«.

358 Manchmal zeichnet Hockney Handlungen nachvollziehbar auf, beispielsweise, wenn Billy Wilder seine Zigarre anzündet (*Billy Wilder lighting his Cigar, Dec. 1982*).

359 »Auch kinematographisch ist Bewegung keine mediale Eigenschaft von Bildern, sondern ihrer mechanisch-apparativen und codierten Beziehung untereinander. [...] immer ist dargestellte Bewegung eine Differenzfigur, die der Darstellung zwischen Momenten raum-zeitlicher Veränderung eingeschrieben ist.« (Paech, in: Grabbe et al. 2015 : 78)

360 Mit »Bewegungsbild« adressiert Paech das filmische Bild/Bewegtbild, vgl. Kapitel 5.3.1.

361 Paech folgt in seiner Argumentation Auerbach, Erich, »Figura«, in: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berlin/München, 1962 : 55–92.

362 »Figuration lässt sich als ein Prozess beschreiben, der sich vermittelnd zwischen die Realitäten des Grundes und der Figur schiebt ...« (Boehm, in: Boehm et al. 2007 : 38)
 »Zwischen dem einzelnen Bild, das nie die Bewegung des Films wiedergeben kann [...] und dem (Bewegungsbild des) Film(s) besteht offenbar [eine] Relation, die das binäre System des Entweder (Film) – Oder (Photogramm) in einem Dritten aufhebt, das in diesem Fall Bewegung (Diskurs) und Bild (Figur) in der Bewegung als ihre gemeinsame Figuration verbindet, die beide Seiten in der

Bild in der Wahrnehmung bewegt erscheinen lässt.³⁶³ Boehm sieht Figuration auch im statischen Bild, wenn »etwas Absentes, etwas das aussteht, übertritt in eine visuelle Gegenwart« (Boehm, in: Boehm et al. 2007 : 37). Dies geschieht mit den und in den Auslassungen und Verschiebungen der *joiner photographs*, die auf die Potenz und Potenzialität der Aufnahmen hindeuten. Und es kann potenziert geschehen, weil in allen Teilen die zu sehenden Elemente über ihre Rahmen hinausweisen, aus ihnen hinausdrängen, und so auf die Bewegung in der Aufzeichnung und die aufgezeichneten Bewegungen verweisen.

JOINERS ALS HYBRIDE FORM

Die *joiners* sind Bilder aus vielen fotografischen Bildern, die im Zusammenspiel, auch von einzelнем Foto und Gesamtbild, eine Dynamik in der Wahrnehmung erzeugen, die sich dem Film annähert. Hockneys Haltung aber, mit der er an diese Arbeiten herangeht, entspricht der des Malers oder Zeichners (vgl. Kapitel 1.3 : 46–51). So laden sie dazu ein, über medien-spezifische Zuschreibungen nachzudenken sowie darüber, wie Mediengrenzen überschritten werden können. Wenn alle Bilder durch ihre medialen Voraussetzungen mitbestimmt werden, müssen wir fragen,

ob und unter welchen Umständen die Bewegung im Sinne der raum-zeitlichen Veränderungen im Bild eine ›mediale Form‹ oder Eigenschaft der (Abb)Bilder sein kann, die über die Beweglichkeit (sicherlich eine mediale Eigenschaft der Fotografie) der Abbilder hinaus auch das Abgebildete formuliert. (Paech, in: Grabbe et al. 2015 : 72 f.)

Wie Bilder hergestellt und wiedergegeben werden, beeinflusst, wie das Bildobjekt vorbereitet sein muss, wie es dargestellt wird und somit, was und wie wir in Bildern sehen. Hockney ist Maler, und so ›zeichnet‹ und ›malt‹ er Bilder aus Fotografien: Er behandelt seine *joiners* wie Gemälde, sammelt visuelle Informationen,

jeweils anderen markiert. Was Gilles Deleuze aus anderen Gründen das ›Zeitbild‹ nennt, erweist sich ebenfalls als dieses angehaltene Bild in der Bewegung und die Bewegung im angehaltenen Bild. Bewegung als Figuration im Film ist nicht mehr nur die Differenz-Figur mechanisch geschalteter figurativer Abstände in einer Folge von Einzelbildern, sondern gewissermaßen der ›Atem‹, der das projizierte Bewegungsbild auf der Leinwand am Leben erhält und wiederum Einzelbilder als Fragmente des ganzen Bewegungsbildes (nicht der Folge von Bildern auf dem Film) belebt.« (Paech, in: Boehm et al. 2007 : 290)

363 »Und jede einfache Linie, einmal gezogen, ist immer auch die (syntagmatische) Spur und Erinnerung an ihre Entstehung und Figur der Bewegung, die sie hervorgebracht hat. Oder die bild-immanente dargestellte figurative Konstellation enthält eine Dynamik, die das Bild trotz seiner Bewegungslosigkeit in die Nähe des kinematographischen Bewegungsbildes rücken lässt. Diese Bewegung als Figur der inneren Dynamik des Bildes drückt sich zum Beispiel in der ›décadrage‹ ihrer figurativen Elemente aus, die ›aus dem Rahmen‹ zu fallen scheinen.« (Paech, in: Boehm et al. 2007 : 278 f.) Boehm spricht von einer »temporalen Rekonstruktion des Bildes« (Boehm, in: Boehm et al. 2007 : 34, Herv. i. O.) und verbindet sie mit der Anwendung des Figurationsdiskurses auf das statische Bild (vgl. ebd.).

ordnet sie an und entscheidet über das passende Foto an der richtigen Stelle. Indem er Montage nutzt, um die Guckkasten-Zurichtung der Fotografie und eine Festlegung des Augpunktes zu umgehen, unterläuft er Konventionen, mit denen wir seit der Renaissance (zentral-)perspektivische Darstellungen zu betrachten gewohnt sind. So erhält er ein Bild, das deutlich zeigt, dass und wie es konstruiert ist; die Präsentation wird zum Teil der Darstellung (vgl. Kapitel 5.2.2 : 196 ff.). Aspekte des Bildersehens in unterschiedlichen Medien vermischen sich: Eine Fotografie zeigt einen Ausschnitt einer perspektivischen Ansicht, während in einem Gemälde oder einem Film die Beobachtung eines Objektes über eine gewisse Zeitspanne verteilt und aus wechselnden Perspektiven erfolgt (oder zumindest erfolgen kann). Mit den *joiners* werden die perspektivischen Räume und die zeitlichen Komplexität, die sowohl in der Malerei als auch im Film schon immer zu finden waren, in die Fotografie eingebracht.³⁶⁴

Die *joiner photographs* sind geprägt durch das Zusammenspiel von fotografischer Technik und malerischer Haltung im Produktionsprozess. Sie sind eine Bildform zwischen monoszenischem Einzelbild und fragmentierter Bildfolge; eine Mischform aus Bild und Bildern, die unterschiedliche zeitliche Momente in einem nicht-/ganzheitlichen Bild fassen. Es scheint daher fruchtbar, sowohl die Betrachtung von Einzelbildern als auch von Bildfolgen für eine Untersuchung ihrer Wirkungs- und Interpretationsmöglichkeiten einzubeziehen und so Ansätze aus Film- bzw. Medienwissenschaften und medienübergreifende Überlegungen zu berücksichtigen. Ebenso lohnend scheint es, einen Blick auf die Medienwechsel zu werfen, die Hockneys Arbeitsweise begleiten.

5.2 Medienwechsel, Transpositionen

The important thing was that those experiments with photography led me back to the hand. In fragmenting perspective I had then to piece it together. You need the hand to piece it together because, essentially, you are drawing. It's not the little mechanical instrument you are using: if you're drawing there are many choices, many ways to put the joiners together. (Hockney 1988 : 34)

David Hockney wirft mit den *joiner photographs* Fragen nach Machtverhältnissen von Bildautor, Bild und Rezipienten auf und regt an, über mediale Bedingtheiten wie mediale Transfers nachzudenken. Welche Bedingungen und Dispositive³⁶⁵

364 In der Renaissance war es durchaus üblich, die Regeln der Perspektive anzupassen und eine ganze Reihe von Fluchtpunkten aus erzählerischen Gründen in ein Bild zu integrieren. Genau diese Komplexität und Erweiterung bringt Hockney durch seine *joiners* in die Fotografie ein (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 130).

365 »Unter der ›dispositio‹ wird in der Rhetorik die ›zweckmäßige Anordnung des Stoffs und der Teile einer Rede im parteiischen Interesse‹ verstanden. [...] Aber die ›dispositio‹ ist weniger eine syn-

sind dem jeweiligen Medium eingeschrieben, welche Irritationen ergeben sich aus der Übertragung eines Mediums in ein anderes? Es geht gleichermaßen darum, *was* auf den Bildern zu sehen ist, wie darum, *wie* es gezeigt wird. Einige das Ergebnis bestimmende Parameter, wie Farbe, Distanz und (Tiefen-)Schärfe sind durch die technischen Voraussetzungen der verwendeten Aufnahmeapparate mitbedingt. In der veränderbaren Komposition der *joiners* aber schlägt sich eine zeichnerische beziehungsweise malerische Haltung nieder. Die Art und Weise, wie Hockney vorgeht, wenn er diese Bilder konstruiert, sie als Bilder aus Fotografien ›baut‹, verstärkt einige der Aspekte, die einer einzelnen Fotografie nicht vordergründig zugesprochen werden. Die *joiners* beziehen den Raum außerhalb des einzelnen Bildfeldes ein, sie enthalten Zeitschichten und narrationsindizierende Momente. In dem von mir untersuchten Zeitraum werden die Bilder zunehmend narrativ, während die Form ihrer Präsentation verschiedene Darstellungsmodi durchspielt (vgl. Kapitel 2). Dabei ist die jeweilige Form, die zur Darstellung genutzt wird, einerseits bestimmend für die visuelle Erscheinungsform und damit für unsere Bildwahrnehmung, andererseits ›durchscheinend‹ in dem Sinne, dass sie hinter das Motiv zurücktreten kann. In den *joiners* treffen medienspezifische Prämissen unterschiedlicher Provenienz aufeinander und öffnen unser Blickfeld dafür, wie diese medialen Verschränkungen die Wahrnehmung der Bilder beeinflussen können.

5.2.1 Malerei und Fotografie

Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe des Gegebenen ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramann ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetz zusammen finden.
(Benjamin 1977 : 32)

Mit den *joiner photographs* nähert Hockney die Fotozusammenstellung der Zeichnung³⁶⁶ und Malerei an. Diese nehmen durch Augen- und Positionsveränderungen

tagmatische Ordnung auf der Ebene des Diskurses selbst als eine Grammatik, nicht eine Ordnung der (Rede)Figur, sondern eine Figur ihrer Ordnung.« (Paech 1997 : 408 f., vgl. Kapitel 5.3 : 201, Fn. 396. – Das fotografische Dispositiv versteht »... das Fotografische als komplexes Handlungsgefüge, dem spezifische technisch-mediale, soziale, kulturelle und ästhetische Bedingungen zugrunde liegen, dem aber auch das Potenzial zu deren Störung und Modifikation innewohnt. Entstehung, Handhabung, Wahrnehmung und Zeigen der Fotografie entfalten gemeinsam mit den Diskursen über sie eine komplexe Bild- und Blickmacht, die als Disziplinierungsmittel oder kreatives Potenzial wirksam werden kann.« (<http://www.hbk-bs.de/forschung/graduierntenkolleg-das-fotografische-dispositiv> [02.05.2019])

366 Der ursprüngliche Wortsinn des Fotografierens ist ein »Zeichnen mit Licht«. Die Nähe zur Zeichnung wird auch deutlich, wenn einer der ›Väter‹ der Fotografie, William Henry Fox Talbot (*The*

des Bildurhebers und gegebenenfalls des Bildobjektes und durch eine längere Produktionsdauer die Bewegungen des Malers sowie des Bildgegenstandes in sich auf. In den veränderbaren Kompositionen der *joiners* verschmelzen fotografischer Zugriff und malerischer Kombinationsprozess und damit zwei Arbeits- und Denkweisen. Bereits in Hockneys Gemälden wird deutlich, dass es ihm immer einerseits um das Motiv und andererseits um eine Thematisierung des Mediums geht. Mit ihnen macht der Künstler die Materialität von Malerei und die Künstlichkeit ihrer Konventionen transparent (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 35). Anhand einer frühen Arbeit lässt sich dies exemplarisch zeigen. **Picture emphasizing stillness** (Öl und Letra-set auf Leinwand, 1962) zielt in der Bildmitte, diagonal zwischen der Zeichnung eines springenden Raubtiers und zweier wenig bekleideter Männer, ein Letra-set-Schriftzug: *THEY ARE PERFECTLY SAFE THIS IS A STILL*. »When he [Hockney, *iw*] writes, ›This is a still‹, he is saying, ›This is a picture‹« (ebd.) – eben kein Fenster auf die Welt, sondern ein Objekt in ihr. Das Wort ›still‹ verweist auf die fotografische Aufnahme, entweder das dem Film entrissene Einzelbild oder eine fiktionale Fotografie.³⁶⁷ Die Männer auf Hockneys Bild sind tatsächlich ›perfectly safe‹, denn sie sind lediglich Teile eines Bildes, in dem keine reale Bewegung stattfindet und das außerhalb der Zeit steht, weshalb auch die dargestellte Situation keine Folgen haben kann (vgl. ebd. : 43). Die Frage nach dem Zusammenspiel von Stillstand und Bewegung und ihrer bildlichen Wiedergabe wird hier von Hockney erstmals offensichtlich adressiert. Sie wird ihn in seiner weiteren Arbeit begleiten. Auch die Frage nach medienspezifischen Implikationen scheint in diesem Bild durch die Verwendung des Wortes *still* auf: Mit ihm wird der fotografische Moment in einem Gemälde durch Schrift zitiert. Der im Schriftlichen verankerten Verweis auf einen Medienwechsel weist die Richtung, in die sich Hockneys weitere Auseinandersetzung entwickeln wird, wenn er Zeichnung/Malerei und fotografisches Bild miteinander verschränkt.

Diese Verquickung nimmt unterschiedliche Formen an, zunächst überträgt Hockney Fotografien in Malerei. Die Transposition von einem Medium in ein anderes führt dazu, dass wir anders auf seinen Inhalt schauen, wobei es, abhängig davon, welches Motiv wie übertragen wird, zu unterschiedlichen Bewertungen kommt. Verdeutlichen können wir uns dies anhand zweier Gemälde Hockneys, die Ende der 1960er Jahre entstanden sind. Wenn Hockney in **A Bigger Splash** (Acryl auf Leinwand, 1967) den Augenblick, in dem ein Gegenstand in einen Pool eintaucht, wie in einer Momentaufnahme auf die Leinwand bannt, wird damit die Zeit des *splash* wie bei einem Foto stillgestellt, während die Dauer der Bildproduktion

Pencil of Nature, 1844–46), sich eng »am Modell der Handzeichnung« (Siegel, in: Leber 2018 : 103) orientiert, was sich gleichfalls in der von ihm gewählten Bezeichnung für seine Bilder, *photogenic drawings*, niederschlägt.

367 Die *stills*, wie wir sie von *lobbycards* und Filmplakaten kennen, sind in der Regel nur vermeintlich einzelne Bilder aus einer Filmspur. Es handelt sich fast immer um (nach-)gestellte Szenen, die dramatisiert und für das Foto inszeniert werden.

ein Vielfaches der Zeit beträgt, die das Bild zeigt. Gleichzeitig wird die Betrachtungszeit, die Zeit, in welcher der *splash* zu sehen ist, ins Unendliche gedehnt (vgl. Livingstone 1996 : 110 f.). Etwa ein Jahr nach dem **Splash** datiert **Early Morning, Sainte-Maxime** (Acryl auf Leinwand, 1968/9), das Bild eines Sonnenaufgangs am Meer. Im Interview äußert Hockney sein Unbehagen damit, der Sekunde der fotografischen Aufnahme, auf der das Bild beruht, Dauer zu verleihen zu haben:

he saw no purpose in fashioning a virtual reproduction of a photograph in paint. ›It seemed pointless doing that, because then the subject is not really the water or whatever, it becomes the fraction of a second you're looking at it. [...] A photograph cannot really have layers of time in a way a painting can [...]‹ (ebd. : 118)

Aber ist das, was **Splash** interessant macht, nicht genau dies: dem Augenblick Dauer verleihen zu haben? Was in dem einen Fall das Bild betrachtenswert macht – die Entzeitlichung der nur Sekundenbruchteile dauernden Sichtbarkeit des *splash* – führt in dem anderen dazu, dass Hockney seinem Gemälde Sinn abspricht. Meines Erachtens liegt das an den Rollen, die die verwendeten Medien jeweils einnehmen, wie auch an den grundsätzlich unterschiedlichen Malweisen. **Early Morning** gibt als nahezu fotorealistisches Bild ein Foto sehr genau im Medium der Malerei wieder und stellt somit einen Versuch dar, ein Medium in ein anderes zu übersetzen, ohne dabei der Spezifik des neuen Mediums Rechnung zu tragen. Im Fall von **A Bigger Splash** hingegen ist, wie durch die Art des Farbauftrags ersichtlich, nie eine fotoähnliche Wiedergabe intendiert gewesen. Hier geht es vielmehr darum, die Dynamik des *splash* nicht nur durch die Wahl des Mediums und die anzunehmende Betrachtungsdauer zu entzeitlichen, sondern ebenso darum, den dynamischen Farbauftrag zu nutzen, um das konstruierte, modernistische Setting des Bildes aufzubrechen.³⁶⁸ Hinzu tritt, dass, was in den Bildern festgehalten ist, in der Realität eine sehr unterschiedliche Betrachtungszeit besitzt. Während ein Sonnenaufgang im Regelfall in kontemplativer Stimmung für längere Zeit betrachtet wird und gerade die langsame Änderung des Lichts und das Erscheinen des Sonnenballs am Horizont im Fokus der Aufmerksamkeit liegen, ist ein *splash* in einem Augenblick vorüber und wird entsprechend eher erinnert als betrachtet. Während also das eine Gemälde gegen den natürlichen Anblick ›verliert‹, da ihm die langsame Veränderung abgeht, gewinnt das andere, da es in der Lage ist, einem erinnerten Augenblick eine manifeste Dauer zu verleihen. Wie eine Transposition gelingen kann und was sie übermittelt, hängt mit dem gewählten Sujet ebenso zusammen wie mit der jeweiligen Umsetzung, mit den Konventionen der involvierten Medien wie denen ihrer Betrachtung. Es kommt immer

368 Den *splash* hat Hockney nach einer Fotografie aus einem Magazin gemalt, der Rest des Bildes hingegen ist frei erfunden. Das ›Eingefrorensein‹ des spritzenden Wassers benennt Hockney als fotografisches Phänomen, dass wir so normalerweise nicht sehen (vgl. *Joiner Photographs*, Featherstone 1983, 36:00 Min.).

darauf an, was und wie etwas übersetzt oder angeeignet wird. Die Übertragung eines Bildes aus einem Medium in ein anderes hat, wie jede Übersetzung, eine Bedeutungsverschiebung zur Folge.

Wahrscheinlich ist es kein Zufall, dass Hockneys erste Experimente mit zusammengesetzten Fotografien in dieselbe Zeit fallen wie **Early Morning** (vgl. Kapitel 2.1.1.). Der entscheidende Punkt für Hockneys Unzufriedenheit mit der fotoähnlichen Wiedergabe im Gemälde liegt darin, dass er der Fotografie Zeitlichkeit abspricht (*»it becomes the fraction of a second«* s. Zitat : 183f., vgl. Kapitel 1.3 : 45). Wenn nun eine direkte Übernahme eines fotografischen Moments in die Malerei ein unbefriedigendes Ergebnis liefert, was ändert sich, wenn Fotografie mit einer malerischen Haltung behandelt wird? Können auf diese Weise Zeitschichten (*»layers of time«* : ebd.) in die Fotografie eingebracht werden?

MOTIVE IN BEIDEN MEDIEN

Hockney schätzt an Zeichnung und Malerei, dass jedes Detail bewusst durch den Bildautor ausgewählt und dargestellt werden kann. Hingegen lassen sich in der Fotografie Zufälle nie vollkommen ausschließen, egal, wie sorgfältig der Künstler das Bild komponiert und vorbereitet (vgl. Woods, in Melia 1995 : 120).³⁶⁹ Auch die Art des Stillstandes im Bild muss kategorial voneinander unterscheiden werden:

The photograph's time is frozen; the time recorded is the time which it took to record it. The painting's time is static—the image does not move—but the time taken to make the image is present by implication in the work. (Woods, in: Melia 1995 : 120 ff.)

Diesen Spannungsverhältnissen geht Hockney nach. Zunächst dienen ihm Kombinationen von Fotografien als Hilfsmittel für Gemälde. Sein Vorgehen, Bilder aus Fotografien zu konstruieren, die er in unterschiedlichen Kontexten aufnimmt, hat zur Folge, dass es in der Betrachtung der Bilder zu Irritationen kommen kann, denn durch leicht unterschiedliche Perspektiven und Schatten wirken die Objekte auf den Bildern, als wären sie ein wenig gegeneinander verschoben. Das Bild bildet nicht mehr eine Wirklichkeit ab, sondern enthält mehrere Wirklichkeiten (vgl. Causey, in: Melia 1995 : 103; vgl. Kapitel 3.1 : 97). Schließlich erwächst aus dem Umgang mit der Kamera eine eigenständige künstlerische Auseinandersetzung mit dem Medium der Fotografie (vgl. Kapitel 1.1, vgl. Woods, in: Melia 1995 : 130f.). Sie bleibt in Hockneys Arbeitsweise mit der Malerei verschränkt, seine fotografischen Arbeiten werden von malerischem Denken begleitet.³⁷⁰

369 Wir sprechen hier von analoger Fotografie, die u. a. von chemischen Prozessen abhängig ist.

370 »Die bewusste Kombination einzelner Aufnahmen ermöglicht Hockney eine Arbeitsweise, die mit dem Gestaltungsprozeß der Malerei verwandt ist – denn die einzelnen Bilder können danach

Schon den ersten ›offiziellen‹ *joiner My House* hat Hockney gemalt, ehe er zum Fotoapparat griff. Damit steht die mediale Transposition am Anfang der Werkgeschichte der *joiners* (vgl. Kapitel 2.1.1 : 59f.). Der Medienwechsel ist ein zentrales Moment in Hockneys Arbeit, er beschäftigt sich bis heute mit ihm und mit medien-spezifischen Zuschreibungen (vgl. Kapitel 1.2); so nennt er beispielsweise seine neueste Fotoserie *photographic drawings* (seit 2014).³⁷¹ Auch finden sich immer wieder Themen, die er in unterschiedlichen Medien bearbeitet.³⁷² Vom Grand Canyon beispielsweise gibt es *joiners* wie Ölbilder, einen Teil der *composite photographs* des Grand Canyon zeigt Hockney außerdem 1997/8 in vergrößertem Format aus Farblaserausdrucken zusammengesetzt in der Ausstellung *Retrospektive Photoworks* u. a. im Museum Ludwig in Köln. So ist dort **The Grand Canyon South Rim with Rail, Oct., 1982, 1997** als *Color Laser Printed Photographic Collage* aus 88 Ausdrucken zu sehen.³⁷³ Die Farblaserdrucke sind nicht überlappend, sondern streng im Raster montiert, mit offensichtlichen Lücken, die sich aus drei fehlenden Bildern ergeben. Dadurch sind sie ein wenig anders zusammengesetzt als die Fotomontage, auch die Bildübergänge sind andere. Das Motiv des Grand Canyon hat Hockney 1998 außerdem malerisch bearbeitet, die Ölbilder mit einer Größe von etwa 205 × 740 cm setzen sich aus je 60 Leinwänden zusammen (**A Bigger Grand Canyon und A Closer Grand Canyon**).³⁷⁴ Schon anhand dieser Auseinandersetzung zeigt sich, dass es Hockney unter anderem darum geht, zu untersuchen, wie sich

ausgesucht werden, ob die Farbtöne gut miteinander harmonisieren.« (Schuhmacher 2003 : 103) – Wie Schumacher zu der Annahme gelangt, dass es Hockney bei der Bildauswahl um eine harmonische Farbzusammenstellung gegangen sei, lässt sich weder anhand von Aussagen des Künstlers noch auf anderem Wege nachvollziehen. Ich gehe davon aus, dass die im Groben einheitliche Lichtstimmung in den Bildern sich darauf zurückführen lässt, dass die Aufnahmen in zeitlicher Nähe zueinander erfolgen, im Laufe von einigen Minuten, vielleicht innerhalb von zwei Stunden, sodass das Umgebungslicht sich nicht sehr verändert. Ebenso ist zu vermuten, dass die Bilder vorrangig in einer Abfolge horizontaler oder vertikaler Bewegungen aufgenommen werden, auch das würde die aufeinander abgestimmten Farbpaletten erklären.

371 Vgl. http://www.hockney.com/works/photos/photo_drawings [31.01.2020].

372 Einen Hinweis auf die fortdauernde Verknüpfung von Fotografie und Malerei gibt Hockneys mit seinen Porträts. Etliche Personenkonstellationen aus seinen Gemälden hat er als *joiner photographs* aufgegriffen, so beispielsweise die Doppelporträts von **George Lawson and Wayne Sleep** (Acryl auf Leinwand, 1972–75/*composite polaroid*, Pembroke Studios London, 1st May 1982) und **Christopher Isherwood and Don Bachardy** (Fotografie, Studie und Acryl auf Leinwand, 1969/*composite polaroid*, Los Angeles, 6th March 1982). Auch dies zeigt – neben der Tatsache, dass ihn bestimmte Themen in seiner künstlerischen Auseinandersetzung begleiten – sein Interesse daran, zu erforschen, wie sich sein Blick auf ein Thema, eine Konstellation, in unterschiedlichen Medien zu unterschiedlichen Zeiten umsetzen lässt.

373 Die Arbeit hat eine Größe von 289,6 × 1257,3 cm, die ursprüngliche *photographic collage* ist etwa ein Neuntel so groß, 109,2 × 348 cm, und besteht aus ungefähr 95 Einzelbildern (Angaben nach: Mißelbeck 1998 : 226). Christopher Knight diskreditiert in der *LA Times* 2001 die großgezogenen Fotos vom Grand Canyon als *wallpaper*, also als Tapete. Er sagt, das Problem liege in ihrer schieren Größe, diese Bilder hätten keinen Bezug zum menschlichen Körper mehr. Wie aber sieht es dann mit dem echten Canyon aus?

374 Angaben nach: <https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=20923> und <https://thedavidhockneyfoundation.org/artwork/2060> [29.05.2019]. **A Bigger Grand Canyon** entsteht ausgehend von **Grand Canyon with Ledge, Arizona, October 1982** (Collage #2, May 1986), vgl. <http://www>.

ein Motiv in unterschiedlichen Medien aufbereiten und umsetzen lässt und wie die jeweiligen Besonderheiten das Ergebnis beeinflussen. Mediale Impulse, Vorgaben und Ausführungen verhandelt er dabei nicht solitär, sondern bezieht sie wechselseitig aufeinander. Hockney verschränkt Malerei und Fotografie sowohl motivisch, indem er das gleiche Motiv in mehr als einem Medium bearbeitet, als auch insofern, als dass er Vorgehensweisen und Strukturprinzipien von dem einen auf das andere Medium überträgt.

Die Entscheidung für ein bestimmtes Foto (sowohl im Moment der Aufnahme als auch in der Auswahl für die Montage) und für den weiteren Umgang mit ihm spielen bei Hockneys *joiner photographs* gemeinsam die ausschlaggebende Rolle. Die Fotografie hält fest, was gewesen ist – Hockney war an diesem Ort, er hat jene Person fotografiert. Die Aufnahmen bezeugen das enge Band zwischen Fotograf und Motiv, auch wenn ihnen die Distanz der instrumentalen Erzeugung innewohnt. Die Weiterverarbeitung hingegen fokussiert auf den künstlerischen Akt der Auswahl und der händischen Produktion des Werkes. »*I knew the joiners were related to drawing because you have to know where to put things. You have to know about drawing.*« (Hockney, in: Joyce 1999 : 25) Ohne die Arbeit des Künstlers könnten die Fotografien in einem Status apparativ erstellter Zeugen verweilen, erst durch sie erhalten sie eine Bedeutung. »Die Weiterverarbeitung des Materials spielt heute eine größere Rolle als die Aufzeichnung neuer Bilder« (Schönegg, in: Leder 2018 : 165), schreibt Kathrin Schönegg und zielt damit auf das digital erstellte oder bearbeitete Bild, trifft aber auch den Kern der *joiner photographs*, bei denen der Umgang mit dem Material mindestens ebenso wichtig wie die Aufnahme ist. Diese Tatsache wird betont, indem die Konstruktion der Bilder offensichtlich bleibt, und dringt so bis in die Aufmerksamkeit und Wahrnehmung der Betrachter. Sie macht diese Bildform als evidente Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Aufnahme zu Bildgestaltung reizvoll (vgl. Kapitel 5.2.2).

Hockney beendet, als er dieses Verfahren als ausgereizt ansieht, mit **Pearblossom Hwy.** die Werkreihen der *joiner photographs*. »*For myself, ›Pearblossom Highway‹ finished the intense period of photographic work. My photographer friends said it wasn't really photography but painting. I'm not so sure, but I think that's where I'd like to leave it.*« (Hockney, in: Joyce 1988 : 7) Dennoch greift er auf Verfahren der Bildunterteilung und des medialen Transfers in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder zurück. Auch wenn er sein Medium wechselt, denkt Hockney weiterhin wie ein Zeichner und Maler (vgl. Kapitel 1.3 : 49–52) und erweitert so die Möglichkeiten der Fotografie, Erfahrung und Erkenntnis zu vermitteln.³⁷⁵ Indem er seine

hockney.com/resources/illust_chronology [25.02.2020]. Dort findet sich die Aussage, A Closer Grand Canyon, zu dem es kein konkretes Vorbild gibt, würde aus 96 Leinwänden bestehen.

375 Hans-Dieter Huber schreibt, Erkenntnis sei immer medienspezifisch und verdeutlicht dies am Beispiel der Malerei: »Malerei ist ein Medium der Erkenntnis, welche nur mit den spezifischen Mitteln der Malerei möglich ist, nämlich mithilfe von Farbe, Oberfläche und Format. Diese visu-

ästhetischen Erfahrungen mit anderen Medien in der Fotografie zu spiegeln sucht, bringt er die Medien in ein Wechselspiel. Anders als bei seinem frühen fotorealistischen Malereixperiment versucht Hockney jedoch nicht mehr, ein Medium in ein anderes zu zwingen, sondern nutzt seine Erfahrungen mit einem Medium, um Verfahrensweisen im Umgang mit diesem in ein anderes zu übersetzen, sodass es zu einer fruchtbaren Fusion kommen kann.

5.2.2 Über die Fotografie hinaus

[O]ur viewing habits and pictorial standards [...] are based on what could be called the photographic convention. According to the photographic convention, it is decided that every picture should always only show one moment in time, just like a standard photograph. (Speidel 2013 : 184)

Fotografische Konventionen sind zu Standards für unsere alltägliche Bildwahrnehmung geworden: Fotos finden sich in jedem Haushalt, als Familien- und Urlaubsbilder in Alben und auf Nachttischen. Fotografien sind nahezu allgegenwärtig, fast jeder besitzt mittlerweile eine Kamera in Form eines Smartphones und bespielt Instagram und Co. mit Bildern.³⁷⁶ Soziale Medien zeigen Fotografien zunehmend de- oder rekontextualisiert – einmal auf ›teilen‹ geklickt und der ursprüngliche Publikationskontext des Bildes ist verloren.³⁷⁷ Der Blick der Betrachter geht verstärkt auf das Rechteck des Bildes bzw. seinen Inhalt, sie reflektieren verwendete Medien sowie externe Zusammenhänge, die nicht im angrenzenden Bild sichtbar sind, bestenfalls mit dem zweiten Gedanken, oft aber gar nicht. Eine fotografische Disposition scheint unserem Bildersehen derzeit eingeschrieben.

Im Vergleich mit anderen Bildern haben Fotografien eine spezifische Referenzialität, die (auch) direkt auf ihr Objekt verweist (vgl. Kapitel 3.3 : 130) und ein charakteristisches Verhältnis zur Realität eingeht: »*The connection between the photograph*

elle Erkenntnis kann in keinem anderen Medium außer der Malerei auf diese Weise vermittelt werden. Man kann daher verallgemeinernd behaupten, dass Erkenntnis immer medien-spezifisch ist. Sie muss durch einzelne Medien vermittelt werden, um überhaupt zu einer Erkenntnis werden zu können. Sie hängt also von den spezifischen Bedingungen desjenigen Mediums ab, in dem sie formuliert wird. Erkenntnis ohne Medien ist nicht möglich. Form und Materialität der Malerei bestimmen die Bedingung der Möglichkeit ihrer ästhetischen Erfahrung.« (Huber, in: Pakesch 2009 : 104) – Mit der Ausdehnung beziehungsweise Aufweichung von Mediengrenzen geht eine Erweiterung der jeweiligen Möglichkeiten einher: »Hockney überträgt in den Polaroidarbeiten Darstellungsmodi aus Picassos Bildern von der Malerei in die Photographie und versucht auf diese Weise, die Grenzen des Mediums Photographie – und damit die Sehgewohnheiten des Betrachters – zu erweitern.« (Schumacher 2003 : 97, vgl. Schüwer 2008 : 156)

376 Beispielsweise werden auf Facebook ca. 350 Millionen Bilder täglich hochgeladen, vgl. <https://www.businessinsider.com/facebook-350-million-photos-each-day-2013-9?IR=T> [04.05.2020].

377 Vgl. Ullrich, Wolfgang, »Vom Ethos des Kopierens«, <http://www.pop-zeitschrift.de/2015/11/05/vom-ethos-des-kopierensvon-wolfgang-ullrich5-11-2015> [25.06.2019].

and reality is not that the latter projects itself physically into the image; it is rather that looking at the image is a projection of what has been real once.« (Tietjen 2018 : 378) Eine Fotografie zeigt zugleich sich selbst und mehr als sich, das Bildvehikel, das Aufgenommene und unsere Projektionen von ihm. Fotografische Repräsentationen schwanken zwischen Ikon und Index, zwischen Ähnlichkeit und Referenz. »Die Spannung zwischen dem ikonischen und indexikalischen Moment des Mediums hat Roland Barthes einmal das doppelte Unglück der Fotografie genannt.« (Lindner 2008 : 5)³⁷⁸ Doch muss das nicht als Defizit verstanden werden, »[...] Indexikalität und Ikonizität stehen sich nicht gegenüber, sondern werden im Medium der Fotografie vermittelt« (Blunck 2010 : 12).³⁷⁹ Ein Foto zeigt etwas, das erst durch das Bild präsent wird, das erinnert und damit auch vergegenwärtigt werden kann. Die im Bild zu sehende Gegenwart ist eine Vergangenheit, die erst in der Betrachtung aus ihrer Zukunft heraus Gewicht bekommt. Die Spannung zwischen An- und Abwesenheit und die Spannung der im Bild potenziell enthaltenen Verbindungen und Möglichkeiten betrifft neben zeitlichen Aspekten auch räumliche, nämlich die Frage, was im Bild zu sehen ist, aus welcher Ansicht – und was nicht (vgl. Kapitel 3.3 : 126 f., vgl. Kapitel 5.4.2 : 223 f.). Eine Fotografie zeigt nur eine mögliche Perspektive, nur einen Augenblick, alle anderen Blickwinkel, alle vorangegangenen und folgenden Momente sind aus der Aufnahme ausgeschlossen. Der unsichtbare Kontext des Bildes bleibt außerhalb seines Rahmens; das macht den Ausschnitt der Fotografie so bedeutsam.³⁸⁰

FOTOGRAFISCHE ZEIT

Das Fragmentarische der Fotografie (vgl. Kapitel 3.3) zeigt sich nicht nur in dem Raum, den sie zu sehen gibt, sondern ebenso in der Zeit, die sie festhält, und die

378 »Roland Barthes in einem Interview kurz vor der Publikation der ›Hellen Kammer: 1980 mit Angelo Schwarz, abgedruckt unter dem Titel: ›Sur la photographie: Entretien avec Roland Barthes, in: A. Schwarz, Roland Barthes et la photographie: le pire des signes, Paris 1990, S. 74–82.« (ebd., Fn. 5) – Genau genommen sagt Barthes: »Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Photographie keine schlichte und einfache Übertragung des sich als natürlich gebenden Gegenstands sein kann, und sei es nur, weil sie plan und nicht dreidimensional ist; und andererseits kann sie keine Kunst sein, weil sie mechanisch kopiert. Darin besteht das doppelte Unglück der Photographie; wollte man eine Theorie der Photographie entwickeln, müßte man von diesem Widerspruch, dieser schwierigen Lage ausgehen.« (Barthes, in: Geimer/Stiegler 2015 : 224) Die Spannung, die zum »Unglück der Photographie« führt, ist also vielmehr eine zwischen nur scheinbar natürlichem (realistischem) Abbild und einer nur nachahmenden, abbildenden Kunst (da der Referent für die Betrachter real erscheint).

379 Blunck zitiert an dieser Stelle Maurer-Horak: »Maurer-Horak, Ruth: ›Vorwort, in: Hofleitner/Horáková/Maurer/Maurer-Horak (Hg.), *Image:/images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*, Wien 2001 : 11–16, hier : 12.« (ebd., Fn. 21) – Nöth spricht von der »Indexikalität der Referenz und [der] Ikonizität der Selbstreferenz« (in: Schade et al. 2005 : 138).

380 »Ausgeschnitten aus der Vielfalt der möglichen Perspektiven, Haltungen und Affekte, welche eben jene Komplexität auszeichnet, die wir Wirklichkeit nennen, zeugt das Photo von der Absolutierung der einen Perspektive [...] Die Wirklichkeit, die es so nicht gab, ist die aus dem Zeit-Raum-Kontinuum herausgelöste Gegenwart.« (Schaub 2003 : 72)

aus der Dauer der Belichtungszeit resultiert. Diese beiden Parameter, der Bildausschnitt und die im Bildgeschehen enthaltene Zeit, sind bei einer Fotografie klar gefasst, während sie bei Zeichnung und Malerei offen ausfallen, denn hier werden sie nicht durch ein technisches Verfahren, sondern durch die (jederzeit revidierbaren) Entscheidungen der Bildurheber festgelegt.³⁸¹ Eine einzelne Fotografie wird in der Regel als zeiteinheitlich und in sich abgeschlossen erfahren. »Insofern führt uns die Photographie das ausgeschlossene, immer eingeschlossene Dritte jeder Zeiterfahrung vor. Es zeigt Zeit als *vollendete, in sich absolut aufgehobene Gegenwart*.« (Schaub 2003 : 74, Herv. i. O.) Anders Hockneys *joiner photographs*, die als Zusammenstellung aus Fotografien über die räumliche und zeitliche Begrenzung eines Fotos hinausreichen und eine (wenn auch meist kurze) Entwicklung in der Zeit festhalten.³⁸² Das System der *joiners* bevorzugt eine diachrone und multiple Zeit vor der synchronen und einheitlichen der kanonisierten Fotografie (vgl. Crespo 2012 : 298). Die *composite polaroids* (z. B. **The printers on Gemini, Los Angeles, April, 1982, Jerry diving, Sunday, Feb 28th 1982**) und *photographic collages* (wie **Scrabble Game, Fredda**), die eine Gruppe von Menschen im Gespräch und in Bewegung zeigen, lassen Zeit, wenn auch nicht zwingend einen zeitlichen Ablauf, in der Betrachtung deutlich erfahrbar werden. Bei Interieurs und Landschaftsaufnahmen wird in der Zusammenstellung der Fotografien vor allem die Zeit wahrnehmbar, die es braucht, um mit der Kamera das Motiv ›abzutasten‹. Nachvollziehbar werden dabei auch die Blicke durch die Kamera, die Hockney gewählt hat.

DAS PROGRAMM DER FOTOGRAFIE

Dazu passt es, dass Boris Groys den Künstler als jemanden denkt, der nicht mehr produziert, sondern

durch Arrangement und Kontextualisierung« Produkte zu Werken macht, in dem er diese »semantisch auflädt. [...] Gerade daran aber zeigt sich nochmals der Fortschritt, den der Künstler vollzogen hat. Er muss ›nicht mehr kreativ‹, sondern darf ›kritisch‹ sein: entscheiden, auswählen, bewerten, ordnen, verwalten. (Ullrich, in: Leber 2018 : 408)³⁸³

381 »In jedem Fall aber ist das Gemälde z. B. kein Schnitt durch die Zeitachse, wie es etwa ein photographischer Schnappschuß wäre als Annäherung an den ›Grenzfall Zeitpunkt‹, sondern eine Konstruktion raffinierterer Bauart, in der mit Mitteln bildnerischer Rhetorik das Bewußtsein und die Imagination des Betrachters zum Mitspielen herausgefordert wird.« (Holländer, in: Holländer/Thomsen 1984 : 181)

382 »Durch das Nebeneinander unterschiedlicher Eindrücke und Momente von Mienenspiel und Gestik, das sich durch die Montage mehrerer Einzelaufnahmen ergibt, erreicht Hockney in seinen Photoarbeiten einen zeitlichen Ablauf, der dem Augenblickscharakter der herkömmlichen Photographie entgegensteht.« (Schuhmacher 2003 :103)

383 Ullrich bezieht sich auf: Groys, Boris, »Das Versprechen der Fotografie«, in: Sabau, Luminita (Hg.), *Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG BANK*, München 1998 : 26–33.

Der entscheidende Moment liegt nicht mehr darin, dass ein Objekt geschaffen, sondern darin, dass ein Werk zusammengestellt wird. Damit werden die Vorgaben, die einzelne Techniken und Medien machen, weniger relevant und treten hinter ihre Kombination zurück, auch wenn ihre Wahl weiterhin ein bestimmender Faktor dafür ist, was ein Werk zeigt, wie es das tut und wie wir es ansehen.³⁸⁴ Schon 1983 schreibt Vilém Flusser das »Programm der Kamera« sei begrenzt und stellt die These auf, der Fotoapparat sei »programmiert, Fotografien zu erzeugen, und jede Fotografie ist eine Verwirklichung einer der im Programm des Apparates enthaltenen Möglichkeiten« (Flusser 1983 : 24). Nach Wolfgang Ullrich bedeutet das, dass wir die Rolle künstlerisch tätiger Fotografen überdenken müssen, da ihre Tätigkeit gerade nicht darin bestehen kann, dem durch die Fotokamera vorgegebenen Programm zu folgen.³⁸⁵

Als autonom können sie sich hingegen behaupten, wenn sie ihrerseits ein Programm entwickeln, das aber, da sie keine Ingenieure und Informatiker sind, nicht zur Produktion neuer Bilder, sondern zum möglichst originellen und sinnvollen Umgang mit bereits vorhandenen Bildern dient. Sie müssen also Konzeptkünstler werden und Methoden finden, anders als andere mit Bildern umzugehen. (Ullrich, in: Leber 2018 : 407)

Nichts anderes macht Hockney mit seinen *joiner photographs*. Er folgt willig dem Programm der Kamera, ihren Vorgaben und Einschränkungen, ebenso wie denen eines automatisierten Entwicklungsprozesses (vgl. Kapitel 1.1 : 25), um dann in der Zusammenstellung der Fotografien seine Handlungsmacht zurückzuerobern. Die künstlerische Haltung kommt nicht länger im einzelnen Foto zum Ausdruck, sondern in ihrem Arrangement.

In Bildanordnungen verliert das einzelne Bild an Bedeutung,³⁸⁶ es erlangt erst als Teil eines Ensembles seinen Gehalt. Der entscheidende Augenblick, der seit Cartier-Bresson das Nachdenken über Fotografie beeinflusst,³⁸⁷ verliert an

384 »Apparat, Material und Display prägen, so die Ausgangsüberlegung, die Form und den Prozess des fotografischen Sehens und Zeigens.« (Dobbe, in: Sykora et al. 2016 : 79)

385 »Das von Flusser vertretene Verständnis von Fotografie legt zugleich nahe, dass die Tätigkeit von Fotografen, die sich als Künstler verstehen, gerade nicht im Fotografieren bestehen kann. Denn soweit auch sie dazu Apparate brauchen, sind sie keine autonomen Bildschöpfer. Sie sind überhaupt keine Urheber, sondern führen lediglich Programme aus, die andere entwickelt haben. Selbst wenn sie den Apparat zu überlisten versuchen und gegen seine Funktionalität verwenden, bleiben sie auf die in ihm liegenden Möglichkeiten beschränkt, entdecken also höchstens weitere, bisher unbemerkte Dimensionen seines Programms.« (Ullrich, in: Leber 2018 : 406 f.)

386 »With the rejection of the single photograph, the photographer also seems to reject the notion of representation, or the charging of pictures with symbolic qualities.« (Lockemann 2015 : 24)

387 Vgl. Cartier-Bresson, Henri, *The Decisive Moment*, 1952, <https://shop.magnumphotos.com/products/the-decisive-moment-1st-edition-1952-henri-cartier-bresson?variant=21360483331> [03.03.2020].

Gewicht. Es gibt nicht mehr den *einen*, vermeintlich entscheidenden Moment, sondern eine Sammlung aus Augenblicken, die erst in der Zusammenschau Bedeutung generieren.

So ist der entscheidende Augenblick der Fotografie immer auch zugleich der unterscheidende Augenblick, der den Unterschied macht zwischen dem Dargestellten in seiner aktuellen situativen Wahrnehmung und seiner fotografischen Darstellung, die als Bild eine ganz neue Betrachtersituation aktualisiert. Im einzelnen Bild, das sich dem ›entscheidenden Augenblick‹ seiner Entstehung verdankt, ist also bereits das Moment der Unterscheidung enthalten. Jede weitere Fotografie vermindert in der Wiederholung das Ereignishafte des ›entscheidenden Moments‹ und betont den Moment der Unterscheidung, der sich aus der referenziellen Ebene des Dargestellten, der Blicke und ihrer Wiederholungen, in die Ebene der Beziehungen zwischen den Bildern verlagert. Die – ikonische, ontologische, indexikalische – Differenz des Bildes wird zur syntaktischen Beziehung zwischen den Bildern. (Paech 2012 : 274 f.)

Der entscheidende Augenblick ist in einer Reihe von Augenblicken aufgehoben. Er rutscht zwischen die Bilder. Er liegt nicht mehr in einer Fotografie, die ihn eingefangen hält, sondern die Unterschiede der Bilder, zwischen den Bildern, sind entscheidend dafür, was und wie wir wahrnehmen.³⁸⁸ In Bildensembles³⁸⁹ ist der Zwischenraum der Ort, in dem Bewegungen enthalten sind und entstehen können. Dadurch werden wir vielleicht nicht ins Bild, aber doch: zwischen die Bilder geholt.³⁹⁰ Jedes Foto unterscheidet sich von den anderen, realen und möglichen.

388 Entsprechendes passiert im Comic, wenn Indizes in den Panels zu entscheidenden Induktionen im »Rinnstein« zwischen ihnen führen (vgl. McCloud 1994 : 71–81, vgl. Breithaupt, in: Hein et al. 2002 : 37–50).

389 Der Bestimmung bei Ganz und Thürlemann folgend, würde ich die *joiner photographs* zwischen Bildensemble und ›summierendem‹ Bild einordnen, der Verständlichkeit halber verwende ich Bildensemble: »Unter ›Bild-Ensembles‹ verstehen wir Gefüge aus mehreren Bild-Einheiten, die koordiniert geplant und hergestellt wurden. [...] Als ›hyperimages‹ bezeichnen wir in Analogie zum Begriff des *hypertext* Zusammenstellungen von grundsätzlich autonomen Bildern [...] Von ›summierenden‹ Bildern wollen wir sprechen, wo Elemente aufgrund lockerer kompositorischer Fügung ihre Eigenständigkeit behaupten [...] wo moderne Verfahren wie Überblendung, Collage, Montage aus anderweitig hergestellten Materialien zum Einsatz kommen, deren additive Fügung im Werk erkennbar bleibt.« (Ganz/Thürlemann 2010 : 14, Herv. i. O., vgl. Thürlemann 2013) Deleuze verwendet in seinen *Kino*-Büchern den Begriff des Ensembles, um die im beweglichen *cadre* des Filmbildes auszumachenden Gegenstände zu fassen (vgl. Deleuze 1997a : 35). Der Duden definiert ›Ensemble‹ als eine zusammengehörende, aufeinander abgestimmte Gruppe, eine planvoll, wirkungsvoll gruppierte Gesamtheit. Ein Ensemble ist also eine Gruppe, die ein temporäres Ganzes bildet, ohne ein abschließendes umfassendes Ganzes zu sein (vgl. auch Deleuze 1997a : 37 und 40).

390 »Der Zwischenraum bleibt ein Raum der Bewegung, der nicht aus einer übergeordneten Position Teil eines geschauten Bildes werden soll. Eher noch wird der Betrachter durch seine Bewegung innerhalb einer kalkulierten Inszenierung ein Element im Plural der Bilder.« (Ganz/Thürlemann 2010 : 19)

Werden mehrere Bilder in eine Beziehung gesetzt, gehen diese Beziehungen »über das einzelne Bild [hinaus] und [konstituieren] eine dritte Ebene ihrer medialen Form, ihrer Urhebererschaft oder schließlich ihrer Narration« (Paech 2012 : 275). »*The rejection of a decisive moment leads to a complex presentation of an immersive atmosphere for the viewer.*« (Lockemann 2015 : 29) Eine Rolle spielen dabei der zeitliche Abstand der Aufnahmen, die räumliche Veränderung durch die Bewegung der Kamera im Verhältnis zum Objekt und Veränderungen des Objektbereichs selbst – alles Phänomene, die in den *joiner photographs* zum Tragen kommen. Die Anordnung der Fotografien erlangt eine gewisse Präsenz in der Bildbetrachtung. (Darin weisen die Fotokopplungen Ähnlichkeiten zu Reihen und Serien von Fotografien in Fotobüchern und Ausstellungsarrangements auf.) Neben die Zeit der Fotografie und die des Betrachters tritt diejenige Zeit, die durch die Anordnung der Fotografien impliziert ist, beispielsweise wenn Fotos gegenübergestellt oder wie ein *Storyboard* aneinandergereiht werden, aber eben auch, wenn sie als Ensemble gelesen werden müssen. »*Filmic techniques help to create presence, emphasizing timing and montage to convey a setting and to enable viewers to experience situations while looking at the photographs.*« (Lockemann 2015 : 28) So lässt sich die zeitliche Gefasstheit der einzelnen Fotografie aufbrechen.

Die zusammengesetzten Bilder der *joiner photographs* erweitern Zeit und Raum über das fotografische Einzelbild hinaus. Das Bild einer Person, einer Landschaft oder einer Situation wird mit technischen Mitteln zerteilt, um sowohl auf materieller Ebene als auch in der Wahrnehmung der Betrachter (re-)synthetisiert zu werden. Dabei wird der Prozess der Montage wichtiger als die Momente, in denen die Bilder aufgenommen werden, die Kombination der Fotos rückt in den Fokus. Die *joiners* zeigen nicht nur ein Bild, sie erzeugen eines, die Einheit dieses Bildes aber ist nicht zwingend dauerhaft. Sie brechen mit Zeige- und Betrachtungsgewohnheiten von Fotografien und bieten ein Bild, das über die einzelne Fotografie und ihre Möglichkeiten hinausgeht. Die Fotografien bilden ein Ensemble, eine aufeinander abgestimmte Gruppe von Elementen, die sowohl nacheinander, in beliebiger Reihenfolge, als auch als Ganzes betrachtet werden können. Die Gruppe ist erweiter- und verkleinerbar. Jede Fotografie steht für sich, gewinnt Bedeutung aber erst als Teil der Gruppe. Jede einzelne kann ausgetauscht werden, ohne dass das Ensemble seine Bedeutung verlöre; der Austausch gegen ein beliebiges, nicht abgestimmtes Element aber würde mit großer Wahrscheinlichkeit zu Missklängen im Bildgefüge führen.³⁹¹

391 So führt beispielsweise das Schreiben des Entwicklungslabors, das Hockney fotografiert und in *Fredda* eingeklebt hat, zu Irritationen und Belustigung. (Bild u. a. in: Hockney 1984, Pl. 116; Mißelbeck 1998 : 106) Im Film *Joiner Photographs* sieht es so aus, als hätte Hockney zunächst die Originalzettel in den *joiner* geklebt (23:20–25:14 Min.) und sie später durch Fotografien ersetzt (25:14 Min.).

Wir haben es bei den *joiner photographs* mit Ensembles aus Fotografien zu tun, die ihre Bedeutung und Wirkmacht nicht nur in der Produktion, sondern ebenso in der Antizipation ihrer Betrachtung sowie in der Betrachtung gewinnen.³⁹²

[...] es ist vor allem der Moment der Betrachtung, der schon in der Aufnahme antizipiert wird und mehr noch in den treffender weil umfassender wohl Paraproduktion genannten Eingriffen in das Bild abseits der Aufnahme. [...] Doch ebenso wie sie modulieren können, was ein Bild zeigt, greifen die Praktiken der Paraproduktion auch in seine Betrachtung ein – wenigstens potentiell können sie die Lektüre eines Bildes beeinflussen. Wie sie das im einzelnen tun, welche Formen der Bearbeitung ausgewählt werden und welche Effekte diese haben, hängt unter anderem von den historischen, sozialen und technischen Kontexten ab, in denen ein Bild zirkuliert. (Tietjen, in: Liptay 2023 : o. S.)

Die ›Paraproduktion‹ beginnt jedes Mal wieder, wenn ein Bild einen neuen Kontext erhält oder aus einer neuen Perspektive betrachtet wird (vgl. Kapitel 3.3 : 130 f.). Was für die einzelne Fotografie gilt, gilt für das Ensemble in besonderer Form, da durch die Anordnung seiner Teile ein weiterer Faktor die Paraproduktion beeinflusst. Die *joiner photographs* erweitern die Fotografie nicht nur, indem sie, aus mehreren Fotografien bestehend, einen prozessualen Bildaufbau anschaulich machen und den entscheidenden Augenblick in Augenblicke aufteilen, sondern ebenso, indem sie dazu anregen, nicht nur über die Momente der Aufnahmen und den Prozess des Arrangierens der Fotos zu reflektieren, sondern auch über die Betrachtung dieser Bildform und wie diese auf die Sinngebung einwirkt.

5.3 Filmische Bilder

Diese spezifischen Möglichkeiten des Films lassen sich definieren als *Dynamisierung des Raums* und entsprechend als *Verräumlichung* der Zeit. [...] Auch hier hat der Zuschauer einen festen Platz inne, aber nur äußerlich, nicht als Subjekt ästhetischer Erfahrung. Ästhetisch ist er in ständiger Bewegung, indem sich sein Auge mit der Linse der Kamera identifiziert, die ihre Blickweite und -richtung ständig ändert. Ebenso beweglich wie der Zuschauer ist aus demselben Grunde der vor ihm erscheinende Raum. Es bewegen sich nicht nur Körper im Raum, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt

392 »Demnach ist alles, was zur Fotografie führt, im Moment der Aufnahme passiert, beim Entwickeln entsteht und beim Betrachten hinzukommt, Agens eines unteilbaren Prozesses, der das Fotografische ausmacht.« (Philippe Dubois 1998, https://www.khist.uzh.ch/dam/jcr:e72a31f5-dd04-4843-8fc9-86a997915b5e/15_11_OnLooking_III_de.pdf [07.06.2019])

an – so erscheint es durch wohlüberlegte Bewegung und Schärfenänderung der Kamera, durch Schnitt und Montage der verschiedenen Einstellungen [...] (Panofsky, in: ders. 1999 : 25, Herv. i. O.)

Wie bei der Fotografie handelt es sich auch beim Film um ein spezifisches Dispositiv, das heißt um eine (auch apparative) Anordnung und Zurichtung, die bestimmte Haltungen in der Produktion und Rezeption hervorbringt und sich aufgrund dieser konstituiert.³⁹³ Die Reflexion einer solchen »diskursive[n] Ordnung zielt sowohl auf die Rekonstruktion ihrer Anordnung als auch auf die Konstitution ihrer Neuordnung« (Paech 1997 : 410). Bewegung ist »nur auf dem Hintergrund ihrer jeweiligen diskursiven Zurichtung überhaupt erfahrbar« (Kirchmann, in: Klein 2004 : 265), Bewegungskonzepte ändern sich mit den Epochen.³⁹⁴ Das 19. Jahrhundert lässt sich als eine »Kulminationsphase eines [...] Konzeptwandels der Bewegung« (ebd. : 268) begreifen, hin zu einem technisch-mechanischen Verständnis von Bewegung, das sie von ihren Objekten löst und dekontextualisiert. Dadurch wird sie zerlegbar, mathematisch wie visuell, und berechenbar (vgl. Kapitel 4.1.1). Sie setzt sich vom klassischen Bewegungsmoment ab, der sich in Lessings fruchtbaren Augenblick findet, und wird in »Bewegungspunkte« (Kirchmann, in: Klein 2004 : 269, Herv. i. O.) aufgesplittert (vgl. Deleuze 1997a : 16 ff.). Dennoch würde es »zu kurz greifen, die frühe Moderne als allein vom Paradigma der Diskontinuität beherrscht abzubilden« (Kirchmann, in: Klein 2004 : 274).³⁹⁵ Das kommt im Kino zur Anschauung: Die aufgezeichnete Bewegung des filmischen Bildes mag fragmentiert sein, wird Bewegung jedoch gezeigt, so wird sie resynthetisiert und als Kontinuität wahrgenommen.

Die fundamentale Differenz zwischen Reihenfotografie und Kinematografie liegt also im Schisma von Bewegung *schreiben* und Bewegung *zeigen*, von stillsetzender Verräumlichung und Redynamisierung begründet. Und damit wird bereits ersichtlich, dass das Paradigma der Fragmentarisierung für das filmische Dispositiv eben *nicht* allein leitend gewesen ist – ganz im Gegensatz zum fotografischen Diskurs. (ebd. : 276, Herv. i. O.)³⁹⁶

393 Vgl. Foucault, Michel, *Dispositive der Macht*, Berlin 1978. – »Der Begriff des ›Dispositivs‹ taucht in der poststrukturalistischen Debatte um ›ideologische Effekte‹ auf, deren Ursprung nicht mehr dem Werk eines Autors unterstellt, sondern in der Struktur medialer (bzw. textueller) Produktivität durch die Anordnung ihrer sämtlichen Elemente gesucht wird.« (Paech 1997 : 400)

394 Panofsky komme in seinem Aufsatz »Perspektive als symbolische Form« zu dem Schluss, dass kulturelle Bedeutung im jeweiligen Dispositiv zur Anschauung komme »und damit sozial wirkungsmächtig« (ebd. : 266) wird.

395 »Dem mechanistischen Diskurs an die Seite gestellt ist nämlich jene zeitgenössische Hinwendung zu einem vitalistischen Denken, das auf der unteilbaren dynamischen Ganzheit der Bewegung beharrt und hierin die Grundlage von Sinnogenese schlechthin postuliert.« (ebd.)

396 Vice versa sehen Hölzl und Tietjen Film als ein Dispositiv des Zeigens und Fotografie als eines der Aufnahme (des Schreibens): »*Film, then, is a dispositif of display: the spatial constellation of film projector, screen, and viewer, while photography is a dispositif of recording: the alignment of an object, a camera lens, and a photo-sensitive surface, generating a material image-object, which*

Indem Hockney in den *joiner photographs* beide Formen, schreiben und zeigen, nachvollziehbar kombiniert, wenn er mit den Einzelaufnahmen Bewegungen und Abläufe aufzeichnet und sie in der Anordnung als Gesamtbild wieder freisetzt, greift er auf Wirkmechanismen des einen wie des anderen Dispositivs zurück.

Film als Sonderform der Bildfolge, die nicht mehr als solche wahrnehmbar ist, da ihre Bilder in rascher Abfolge verschmelzen, bildet mit dem stillgestellten Ausschnitt der Fotografie den Bezugsrahmen, innerhalb dessen ich die *joiners* verorten möchte. Während sich in der Fotografie ein zeitliches Spannungsverhältnis zwischen der Wiedergabe von Körpern und wahrnehmenden Körpern ausdrückt, wirkt das filmische Bild direkt auf unsere Körper ein: Nicht wir geben den Rhythmus der Wahrnehmung vor, sondern wir sind dem Film und dem ›Blick‹ seines *cadre* ausgeliefert.³⁹⁷ Filme geben uns einerseits vor, worauf wir wann zu schauen haben, und fordern uns andererseits mit ihren spezifischen Mitteln, vor allem der Montage, auf, Verknüpfungen herzustellen und virtuelle Zwischenbilder zu schaffen. Während sich die Zuschauer im ›Realitätseffekt‹³⁹⁸ des Kinos auflösen können, hält die Aufbereitung der *joiner photographs* ihre Betrachter in einem Zustand bewusster Rezeption und Analyse, gerade weil das Bild kein ungebrochenes Ganzes ergibt.³⁹⁹ Sie werden sich des »Paradox der rhetorischen ›dispositio‹ wieder an seinem ›theoretischen‹ Ort der De/Konstruktion der Gleichzeitigkeit differenter Realitäten« (Paech 1997 : 409) bewusst.⁴⁰⁰

can be viewed as such, i. e. without viewing instruments such as the film projector needed for the display of the film image.« (Hoelzl/Tietjen, in: dies. 2012 : 2)

397 »Füge mein Blick der Photographie etwas Unsichtbares hinzu, so fügt der Film meinem Körper selbst etwas Unsichtbares hinzu.« (Gass 1993 : 81)

398 »Baudry nennt drei Faktoren, die im wesentlichen für diesen Effekt [des inneren Realitätseindrucks, jw] verantwortlich sind oder vorausgesetzt werden: Die Konstruktion optischer Geräte (Kamera und Projektor) nach dem (mathematischen) Modell der Perspektivkonstruktion des Quattrocento, seit dem Basismodell figuraler Repräsentation, die Konstruktion des Psychischen nach dem Modell optischer Apparate (in der Psychoanalyse Freuds) und das Verschwinden aller Momente (Strukturen) von ›Differenz‹ zwischen Repräsentation und Rezeption.« (Paech 1997 : 401)

399 »*Sequential organization, and the parallel construction of textual elements, allows a photographic work to function as a novel or film might, with a higher and more complex level of formal unity. However, the openness of the sequential ensemble constitutes a crucial difference with cinema: there is no unilinear dictatorship of the projector.*« (Sekula, Allan, »Dismal Science«, an interview with Allan Sekula by Frits Gierstberg, in: Sekula, *Dead Letter Office*, Rotterdam, Nederlands Fotoinstituut 1998 : 5–6)

400 »Die de/konstruktive Verwendung des Begriffs Dispositiv im filmtheoretischen Diskurs ist unmittelbar mit der Mehrschichtigkeit der ›dispositio‹ verbunden: [...] Ihr grundsätzliches Paradox wird sie immer beibehalten: Ihr Gelingen läßt sie in ihrem Erfolg unsichtbar werden, ihr Mißlingen macht die Anordnung ihrer Elemente, ihren Mechanismus sichtbar, dem sich auch das Gelingen verdankt. Soweit und so verkürzt die Problemlage, die vom rhetorischen Ursprung des Terminus ›dispositio‹ ihren Ausgang nimmt.« (Paech 1997 : 410)

5.3.1 Bewegungsbild (Paech)

Die Begrenzung des Sichtbaren (nicht des Hörbaren) und dessen Komposition machen den (bewegten) Ausschnitt zum Bild (in Bewegung). Innerhalb des (Bewegungs)Bildes spielt zusätzlich zum Ausschnitt eine Folge von Einschnitten eine Rolle, die der Montage von Bildsequenzen dient. Beide Bildebenen [der Ausschnitt des Kamerabildes und die Montage von Bildsequenzen, jw] artikulieren das filmische Bewegungsbild im Verhältnis zur dargestellten Objektbewegung, die es vorzeigt. Die Antwort auf die Frage, wie viele Bilder der Film ist, lautet also: *ein Bewegungsbild*.

Vor allem Kunstwissenschaftler haben ihre Probleme (wenn überhaupt) mit der Verbindung von Bild und Bewegung, weil in der kunstwissenschaftlichen Tradition davon ausgegangen wird, dass das Bild festhält, was es darstellt und dazu dient, das Flüchtige der Bewegung im Statischen des Bildes anzuhalten und aufzuheben. [...] Das bewegungslose Bild bewahrt für die Erinnerung, was längst in Raum und Zeit abwesend sich der Sichtbarkeit entzogen hat. Der Umriss der Figur fixiert sie und der Rahmen des statischen Bildes markiert die ›ikonische Differenz‹⁴⁰¹ zu allem, was nicht mehr das Bild und entsprechend nicht mehr im Bild enthalten und Anlass für die Selbstbezüglichkeit des gemalten (Staffelei)Bildes ist. Diese klaren Verhältnisse zwischen dem Bild und seinem Umfeld werden durch den beweglichen Rahmen der Kameraeinstellung relativiert, der statt eine (Objekt)Bewegung festzuhalten, ihr mit seinem variablen Ausschnitt folgt und so, selbst beweglich, in der Lage ist, die Anwesenheit des Flüchtigen im Bild wieder herzustellen.

(Paech in: Honold/Simon 2012 : 163 f., Herv. i. O.)

Wie Deleuze (vgl. Kapitel 5.3.2) greift Paech auf den Begriff des »Bewegungsbildes«⁴⁰² zurück, um (filmische) Bilder zu fassen. Zwischen den Verwendungen des Begriffs bei beiden Autoren lassen sich Übereinstimmungen wie Unterschiede ausmachen. »Weder das Bewegungsbild noch das Zeitbild bei Deleuze sind medial, sondern wahrnehmungs-ästhetisch begründet« (Paech, in: Grabbe et al. 2015 : 80) – währenddessen geht es Paech um die »mediale Form eines Bewegungsbildes« (ebd.). Er spricht vom filmischen Bild als »Bewegungsbild«, ohne weiter zu differenzieren und scheint, anders als Deleuze, nicht auf ein Konzept des Bewegungs-Bildes zu zielen, sondern auf Bewegungsbilder als Perzepte und Figurationen:

401 Paech verwendet ›ikonische Differenz‹ hier rein auf das Faktische bezogen: Der Rahmen trennt Bild und Nicht-Bild voneinander. Boehm, der den Begriff geprägt hat, fasst ihn weiter, er sieht das Bild als Differenzphänomen zwischen dem, was materiell da ist (Faktum) und dem, wie es im Zusammenspiel erscheint (Aktum) (vgl. Boehm 1995 : 37 f., vgl. Kapitel 3.4.1 : 133). An anderer Stelle führt auch Paech entsprechend aus: »... wo die ›ikonische Differenz‹ der Formen und Farben zum Ausgangspunkt ihrer Dynamisierung im Wechsel von Sukzession und Simultaneität der Wahrnehmung zum ›Ereignis‹ der Verzeitlichung des Dargestellten wird ...« (Paech 2002 : 147).

402 Ich folge den jeweiligen Schreibweisen der Autoren unter Berücksichtigung der Differenz, die Schaub aufmacht (vgl. Kapitel 5.3.2 : 209, Fn. 415).

Das Durchschnittsbild [des Films, jw] wird im folgenden (und nicht immer in Übereinstimmung mit Deleuze) als diagrammatische Figuration (des Ereignisses) einer Linie aufgefaßt, deren Bewegung durch die Bilder hindurch, die sie in Beziehung setzt, das Bewegungsbild konstituiert. (Paech 2002 : 135)

Bewegung, sagt Paech, wird als Leben wahrgenommen, wir erinnern sie in Bildern. Bewegungsbilder »[konstituieren] unser mentales Bewusstsein von Wirklichkeit, weil sich uns die materielle Wirklichkeit selbst als Bewegungsbild darstellt« (Paech 2014 : 10). Er nennt Filme konsequent Bewegungsbilder, und er nennt so alle »bewegten Bilder«, egal, welche mediale Form sie annehmen, ob sie mechanisch oder digital erstellt und in Bewegung versetzt werden. Es geht ihm um die »Beziehung zwischen Bild und Bewegung und deren Verbindung im »Bewegungsbild« (Paech, in: Grabbe et al. 2015 : 66).

Das kinematografische Bewegungsbild übersetzt zunächst die in der Zeit aufgenommenen Figuren der Einzelbilder durch mechanische Bewegung in eine »Figuration von Bewegung [...] – man braucht nur eine Projektionsfläche (gewissermaßen einen bewegten Schnitt) in den Lichtstrom zu halten« (Paech 2002 : 134). Entsprechend fragt Paech, ob ein kinematografisches Bewegungsbild überhaupt ein Bild oder nicht vielmehr viele Bilder sei. (Eine Frage, die sich bezüglich der *joiner photographs* ebenso stellen lässt.) Beim Film wird der Eindruck von Bewegung, den wir erhalten, mechanisch reguliert durch die Abstände zwischen den Aufnahmen sowie die Arretierungen während der Präsentation. Die Zwischenräume in Aufzeichnung und Wiedergabe sowie das Verhältnis zwischen diesen bestimmen unsere Wahrnehmung der Projektion. Bewegung wird in der Regel nur dann wahrgenommen, wenn die Bilder des Films ausreichend identisch sind, dass eine »Identifikationstäuschung«⁴⁰³ eintreten kann, oder wenn sie eine diagrammatische Linie bilden. Wenn dies nicht der Fall ist, nehmen wir den Moment der Unterbrechung oder Montage nicht als Bewegung, sondern als Bruch wahr. Identität und Kontinuität sind Voraussetzungen für Bewegungswahrnehmung, eine andere ist Differenz. Diese darf weder zu gering sein – dann bleibt ein Standbild –, noch zu groß, dann entsteht ein Bruch im Bewegungsbild (vgl. Paech 2002 : 152).

Wenn Bild und Bewegung so zusammengedacht werden, dass sie unteilbar im Bewegungsbild in eins fallen, ist eine Unterscheidung zwischen Bild und Bewegung nicht mehr möglich.⁴⁰⁴ Paech, dessen Überlegungen sich auf die medialen Bedingtheiten des Bildes konzentrieren, schlägt daher vor, Bild und Bewegung

403 Von Identifikationstäuschung ist die Rede, wenn zwei nur wenig voneinander abweichende Wahrnehmungen eines Gegenstandes zulassen, dass der Gegenstand als ein und derselbe identifiziert wird.

404 »Das Bewegungsbild stellt die Bewegung ebenso wie das Bild infrage: Wenn das Bild Bewegung ist, kann es dann noch Bild sein? Aber wenn die Bewegung nicht Bild werden kann, wie kann man dann eine Bewegung denken, die zu der Möglichkeit führt, sie zu sehen?« (Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *L'idée d'image*, Vincennes 1995 : 50, Übers. J. P.; zitiert nach: Paech 2002 : 157)

nicht als »unteilbares Bewegungsbild« zu denken (wie Deleuze es mit Bergson tut [vgl. Kapitel 5.3.2]),

sondern als in einem Prozeß der Figuration aufeinander bezogen, wobei jede Seite Medium für den Formprozeß der anderen Seite sein kann, je nachdem, ob wir das ›Bild der Bewegung‹ oder die ›Bewegung des Bildes‹ beobachten: Die ›Bewegung des Bildes‹ erschließt sich uns im Medium der Form und ihrer raum-zeitlichen Veränderungen, zu denen ein ›Bild der Bewegung‹, nämlich die Differenzfigur zwischen den Bildern, als Form des Mediums Bewegung komplementär ist. Bild und Bewegung können nicht gleichzeitig ›als Bilder‹ wahrgenommen werden (sie oszillieren lediglich in der Körper- oder auch nur Augen-Bewegung des Wahrnehmenden), denkbar ist jedoch ihr (drittes) Bild ihrer Beziehung, das Konzept ihrer Relation oder ihres Dazwischen. (Paech 2002 : 157)

Paech unterscheidet zwischen (Differenz-)Figur und Figuration, »um in einem veränderten Blick auf diese Relation das Prozessuale des Bildes im Konzept der Figuration neu zu denken« (ebd.). Wichtig ist ihre Beziehung, die er anhand von diagrammatischen Bildern diskutiert.⁴⁰⁵ Indem er zunächst »Bild der Bewegung« und »Bewegung des Bildes« trennt, sie dann aber als »Bild ihrer Beziehung« wieder zusammenführt, schafft er ein Äquivalent zu Deleuzes Idee des Bewegungsbildes als Wahrnehmungsbild.⁴⁰⁶

In diesem Spannungsfeld aus Trennung und Zusammenführung befinden sich die *joiner photographs*. Anders als filmische Bilder verschmelzen sie nicht auf der Ebene der Leinwand, sondern in der Vorstellung beziehungsweise Interpretation. Es findet sich keine Ununterscheidbarkeit, sondern eine Oszillation zwischen Bild und Bildern. Das »Bild der Bewegung«, das die *joiners* zeichnen, wird als »Prozess der Figuration« (Paech, in: Boehm et al. 2007 : 290) aufgezeichnet und als Bewegung (der Figur, als Figur) interpretiert. Die *joiners* bilden auch dabei keine einheitliche Gruppe, je nach Bild tritt entweder eine Bewegungsfigur oder ein Prozess der Figuration in den Fokus der Aufmerksamkeit. Der Prozess der Figuration, der zu einer Figur führt, wird in den *joiners* mit umgekehrter Perspektive am deutlichsten. Diese Bilder zeichnen indirekt die Bewegungen des Bildautors auf, die zu einer räumlich erscheinenden Wiedergabe des Gegenstands in einer ungewohnter Perspektive führen. Das *composite polaroid Gregory Swimming* hingegen scheint

405 Er tut dies u. a., indem er Deleuzes Buch über Francis Bacon (*Francis Bacon – Logik der Sensation*, München 1995) einbezieht, und gelangt so zu einer Darstellung des »Konzepts des Diagramms am Problem der Prozessualität der Malerei« (Paech 2002 : 160).

406 Auch wenn Paech das möglicherweise anders sehen würde: »Weil das Diagramm nicht das Bewegungsbild ist, kann es Bild und Bewegung als diejenige bipolare Relation behaupten, die allen medialen Formen als Differenz inhärent ist. Die zunehmende Vielheit der Bilder läßt immer mehr danach fragen, was *zwischen* ihnen passiert, als sie noch irgendwie im Sinne einer (wenn auch gebrochenen) Einheit ›Bewegungsbild‹ postulieren zu können.« (Paech 2002 : 162, Herv. i. O.)

einen Prozess der De-Figuration vorzustellen: Zu verteilt und zerstückelt ist der Körper des Schwimmenden wiedergegeben, als dass die Figur seiner Bewegung als kontinuierliche gesehen werden könnte. Das Diagrammatische vermeintlich ähnlicher Aufzeichnungen und Wiedergaben von Bewegungen Ende des 19. Jahrhunderts, das Paech noch bei Duchamps **Akt, eine Treppe herabsteigend** (1912) als gegeben sieht (vgl. ebd. : 287), geht in der nicht eindeutigen und nicht nachvollziehbaren Ordnung der Fotografien verloren. Ihre Bilder wurden weder in räumlich noch zeitlich exakt feststellbaren Beziehungen zueinander aufgenommen. Auch lässt sich nicht sagen, welchen Schemata Hockney bei den Aufnahmen folgt, ob er horizontale Schwenks (wie bei den Canyon-Fotos anzunehmen, vgl. Kapitel 2.2.2 : 73 f.) oder vertikale Kamerabewegungen vollzieht. Zwar spielen räumliche Anschlüsse eine Rolle, eine zeitliche Abfolge aber ist nicht mehr nachvollziehbar (siehe beispielhaft die Entstehung von **Noya + Bill Brandt**, vgl. Kapitel 2.1.3 : 65). Insofern erscheint Paechs medial und diagrammatisch orientierter Ansatz nicht geeignet, die *joiner photographs* weiter zu untersuchen. Dennoch regt er dazu an, aus ihnen Relationen von Bild und Bewegung abzuleiten und so möglicherweise zu einer Vergleichbarkeit zu gelangen. Am Ende dieses Kapitels werde ich ebendies mit Deleuzes Konzepten des Bewegungs- und Zeit-Bildes tun (Kapitel 5.4.2).

5.3.2 Bewegungs-Bild (Deleuze)

Genauso [wie Bergson es beschreibt, jw] verhält es sich mit dem Kino, sagt Gilles Deleuze, das ein Denk-Modell dieses Bilder-Universums darstellt, dessen Bewegungsbilder bereits unsere Wahrnehmungsbilder sind, die uns also immer schon in diesem Universum vor/sehen. Bewegung ist hier ebenfalls die Veränderung des Ganzen über einen beliebigen Moment, der als Bild von Bewegung, als Durchschnittsbild, im unteilbaren Bewegungsbild gegeben ist. (Paech 2002 : 156)

Gilles Deleuze entwickelt in seinen Publikationen zum Kino, *Das Bewegungs-Bild* (1997a) und *Das Zeit-Bild* (1997b), zwei grundlegende Konzepte, bei denen ihm das Kino-Bild als Modell dient, anhand dessen er herausarbeitet, wie sich unsere Welt und das Denken fassen lassen. Wir nehmen Bewegung wahr und erkennen sie, weil wir sie erfahren haben. So sieht Deleuze das Bewegungs-Bild als ein Wahrnehmungsbild (vgl. Deleuze 1997a : 94 f.), das eine sensomotorische Qualität besitzt. Es bringt die Aufnahme von Reizen über unsere Sinnesorgane mit der Bewegung des menschlichen Körpers zusammen und überträgt diese auf die Rezeption filmischer Bilder.⁴⁰⁷ Welche Bewegungen finden sich im *cadre* der Einstellung, welche

407 »... Von daher versteht sich die – wahrgenommene oder vollzogene – Bewegung sicher nicht im Sinn einer intelligiblen Form (Idee), die sich in der Materie vergegenwärtigte, sondern als eine Empfindung (Gestalt), die das perzeptive Feld in Abhängigkeit von einem intentionalen Bewußtsein in einer Situation organisiert.« (ebd. : 85) Und später: »Das erinnert uns daran, daß jede Wahr-

im Film als Ganzes und welches Verhältnis gehen beide ein? Es ist die verbindende Bewegung der Einstellung, welche die Dinge fortlaufend mit dem Ganzen verflucht und das Ganze wiederum beständig in die Dinge zerfallen lässt.⁴⁰⁸ Das Bewegungs-Bild entsteht durch die Beweglichkeit der Kamera sowie durch Montage, welche die Komposition organisiert (vgl. ebd. : 44).

Deleuze geht bei seiner Definition des Bewegungs-Bildes auf Bergson zurück und bestimmt mit ihm zunächst alles als Bild (als *image*, *imagination*, Vorstellung): »Es meint sowohl das *Bild* der (sinnlichen, flüchtigen) Erscheinung, als auch das *Bildnis* (der Plastik und der Malerei).« (Schaub 2003 : 11, Herv. i. O.) In dieser Bilder-Welt sind wir durch unsere Wahrnehmung immer bereits enthalten. Deleuzesieht das Kino als »ein Denkmodell dieses Bilder-Universums« (Paech 2002 : 156), das uns keine aneinandergereihte Momentaufnahmen, sondern *ein* Durchschnittsbild der Bewegung gibt. »Kurz, der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild.« (Deleuze 1997a : 15)⁴⁰⁹ »So wie das Filmbild nur im Fluss der Projektion existiert, bestimmt Deleuze seinen Bildbegriff als Teil eines Ganzen, der sich mit diesem in ständiger Wandlung befindet.« (Berg 2006 : 85) Dazu gehört, dass im Film keine ausgewählten Momente – im Sinne von Posen – zu sehen sind, sondern beliebige Momente sich zum Gesamtbild fügen. Dies haben die *joiners* mit dem Film gemeinsam. Dabei lassen sich Bewegung und Bild nicht losgelöst voneinander denken, sie haben den gleichen Ursprung, »das eine entspringt dem anderen als dessen anderes« (Schaub 2003 : 35), »Bild = Bewegung« (Deleuze 1997a : 86).

Das Bewegungs-Bild, das Deleuze im »klassischen« Kino verortet, konstituiert sich in der und durch die Bewegung.⁴¹⁰ Zentral ist der Schnitt, denn erst »die Montage,

nehmung zunächst sensomotorisch ist: die Wahrnehmung »ist ebensowenig in den sensorischen wie in den motorischen Zentren, sie ist das Maß der Komplexität ihrer Beziehungen« [Fn. 24, Bergson, *Materie und Gedächtnis*].« (ebd. : 95)

- 408 »Welche Bewegung vollzieht sich zwischen den Teilen eines Ensembles in einem Bildfeld oder zwischen mehreren Ensembles in der Abfolge der Kadrierungen? Welche Bewegung drückt sich im Ganzen eines Filmes oder eines Werkes aus? Welche wechselseitige Beziehung besteht zwischen den beiden, wie sind sie aufeinander abgestimmt, wie übersetzen sie einander? Denn es ist dieselbe Bewegung, die sich zusammensetzt und wieder zerfällt, es sind zwei Aspekte derselben Bewegung. Und diese Bewegung ist die Einstellung, die konkrete Vermittlung zwischen einem Ganzen, das Veränderungen unterliegt, und einem Ensemble, das aus Teilen besteht. Unablässig wandelt sie, ihrer Doppelseitigkeit entsprechend, beide Seiten ineinander um.« (ebd. : 40)
- 409 Deleuze bezieht sich auf Bergsons erste These zur Bewegung: »Der durchlaufene Raum ist vergangen, die Bewegung ist gegenwärtig, sie ist der Akt des Durchlaufens. Der durchlaufene Raum ist teilbar, sogar unendlich teilbar, wohingegen die Bewegung unteilbar ist oder sich nicht teilen läßt, ohne sich bei der Teilung in ihrer Beschaffenheit zu ändern.« (ebd. : 13)
- 410 Deleuze unterscheidet drei Arten des Bewegungs-Bildes: Beim *Aktionsbild* kommen kausale Relationen zum Tragen, es hat eine große (am Anfang steht eine Situation, durch die es zu einer Handlung/Aktion kommt, die eine neue Situation hervorbringt) und eine kleine Form (eine Aktion mündet in einer Situation, welche zu einer neuen Aktion Anlass gibt). Das *Wahrnehmungsbild* ist entweder objektiv (eine Sache wird von außen betrachtet) oder subjektiv (die Sache wird von jemandem gesehen, der selbst Teil von ihr ist). Es ist die »Wahrnehmung einer Wahrnehmung«

d. h. der bewegliche, fortlaufende Schnitt einzelner Momentbilder und ihre anschließende Rekombination« (Schaub 2003 : 92) führt die Bewegung in die Bilder ein. Im Unterschied zum im zweiten Buch thematisierten Zeit-Bild handelt es sich beim Bewegungs-Bild um ein indirektes Bild der Zeit⁴¹¹, das sich deduktiv aus den Bildern und ihren Beziehungen zueinander ableiten lässt. Es setzt Raum und Zeit in ein distinktes Verhältnis und stellt so eine raumzeitliche Kontinuität her. »Die Bewegung [...] ist *Ausdruck* eines Wandels in der Dauer«, Deleuze begreift sie mit Bergson als »Verlagerung im Raum«, die zu einer »qualitativen Veränderung eines Ganzen« führt (Deleuze 1997a : 22, Herv. i. O.).⁴¹² So wie der Moment ein »unbewegter Schnitt der Bewegung« ist, ist die Bewegung, die sich auf ein sich veränderndes Ganzes bezieht, »selber ein Bewegungsschnitt der Dauer, das heißt des Ganzen oder eines Ganzen« (ebd.).

BELIEBIGER RAUM, TAKTILE BILDER

Deleuze konstatiert eine Krise des Aktionsbildes, der »zentralen filmischen Form« (Fahle 2002 : 99) des Bewegungs-Bildes, im Nachkriegskino. Das mentale Bild, das sich in der Betrachtung ergibt, führt zu einer Problematisierung des Wesens und des Status der von ihm erkannten Bildtypen (vgl. Deleuze 1997a : 167 und 274). Der zu sehende Raum generiert nicht länger einen dreidimensionalen Handlungsraum, sondern wird »Möglichkeitsraum« (Engell 2007 : o. S.), der, selbst ohne definierte Eigenschaften, Qualitäten und Potenziale freisetzt und/oder sich in diese auflöst. In ihm konstituiert sich das Affektbild, und da er frei von Vorgaben ist, ergeben sich Raum-Zeit-Koordinaten erst aus dem Bild selbst. Deleuze zieht den Begriff des »beliebigen Raumes« heran, um deutlich zu machen, dass sich von diesem Ort aus verschiedene Anschlussmöglichkeiten eröffnen.

Ein beliebiger Raum ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Es ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität

(Schaub 2003 : 107). Das *Affektbild* (beispielsweise ein Gesicht in Großaufnahme) markiert einen Stillstand in der Erzählung, es beansprucht das Intervall zwischen Wahrnehmung und Aktion, ohne es jedoch vollständig zu füllen.

411 »Nun kann ein sich veränderndes Ganzes, eine solche Zeit oder Dauer anscheinend lediglich indirekt, im Verhältnis zu ihrem Ausdruck in Bewegungsbildern erfaßt werden. Die Montage ist eben die Operation, die sich auf die Bewegungs-Bilder erstreckt, um an ihnen das Ganze, die Idee, daß heißt ein Bild von der Zeit freizusetzen. Notwendigerweise ist es ein indirektes Bild, weil es aus den Bewegungs-Bildern und ihren Verhältnissen erschlossen wird.« (Deleuze 1997a : 49, Herv. i. O., vgl. Deleuze 1997b : 53 f.). Wenn Deleuze davon spricht, dass es darum gehe, durch Montage ein »Bild von der Zeit freizusetzen«, löst er die Verbindung von Raum und Zeit, die Annahme, dass Zeit durch Raum repräsentiert wird, und deutet so bereits an, was er mit dem Konzept des Zeit-Bildes ausführen wird.

412 Schaub weist wiederholt darauf hin, dass sich Deleuze zwar auf Bergson beruft, letztlich aber dessen Ideen für seine Zwecke erweitert (vgl. Schaub 2003 : 79, : 94, vgl. Fihman Guy, »Bergson, Deleuze und das Kino«, in: Fahle, Oliver/Engell, Lorenz (Hg.), *Der Film bei Deleuze*, Weimar 1997, vgl. Fahle 2002 : 102).

eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so daß eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. Es ist ein Raum virtueller Verbindung, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird. (Deleuze 1997a : 153)⁴¹³

Zu dieser Raumvorstellung tragen Fragmentierungen bei. Wenn nur Stücke des Raumes oder von Gegenständen sichtbar sind, müssen wir ein Bild quasi taktil erfahren, als führen wir mit unserer Händen über die Dinge.⁴¹⁴ Der Raum erschließt sich nach und nach, ohne vollkommen synthetisiert werden zu können, er bleibt partikularisiert (vgl. ebd. : 152 und : 277). Vor dieser Fragmentierung der Zusammenhänge, der großen und kleinen Bogen, die bisher die Bewegungsbilder⁴¹⁵ zusammengehalten haben, wird ein neues, »denkendes« Bild notwendig,

413 In fragmentierten Bildern unterschiedlicher Medien klingen entsprechende Raumkonzeptionen an. Deleuze unterscheidet zwei, die »globale« (große Form) und die »lokale« (kleine Form), die für ihn im beliebigen Raum zusammenfallen: »Man wird bemerken, dass die beiden Konzeptionen einander nicht wie Ganzes und Teil gegenüberstehen, sondern eher wie zwei Arten, beide zueinander ins Verhältnis zu setzen. Es handelt sich dabei um zwei Räume, die in ihrem Wesen verschieden sind und nicht dieselbe Begrenzung haben. Die Grenzen des ersten wäre der leere Raum, die des zweiten aber der zerlegte Raum, dessen Teile in unendlich vielen Weisen aneinander anschließen können. Gleichwohl können beide Räume unter bestimmten Bedingungen ineinander übergehen, und die beiden Begrenzungen fallen im Begriff des beliebigen Raums wieder zusammen.« (Deleuze 1997a : 252) – Deleuze spricht von einem Begriff »Pascal Augés« (ebd. : 153) ohne Quellenangaben zu machen. Es ist möglich, dass Deleuze Marc Augé meint. Dies brächte allerdings das Problem der zeitlichen Abfolge mit sich, da dessen entscheidendes Werk erst neun Jahre nach Deleuzes Buch (Originalausgabe: 1983) erschienen ist (Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt/M. 1994 [1992]). Zu einer Diskussion dieser Problematik vgl. <http://www.langlab.wayne.edu/cstivale/d-g/duellingauge.html> [08.05.2019]. Löffler sagt, Deleuze beziehe sich mit seinen »beliebigen Räumen« auf Marc Augés »Anthropologie des Alltags« und dessen Konzept der Nicht-Orte, das er 1985 einer breiteren Öffentlichkeit mit *La traversée du Luxembourg* bekannt machte (vgl. Löffler, in: Rathgeber/Steinmüller 2013 : 139 und 154, Fn. 19 und 20). Sie zieht Réda Bensmaïa (»Der »beliebige Raum« als »Begriffsperson««, in: Fahle, Oliver/Engell, Lorenz (Hg.), *Der Film bei Deleuze*, Weimar/Paris 1997 : 154–164, hier : 162) heran, der den Bezug auf Marc Augé richtig gestellt habe (ebd.).

414 »Gemeint ist damit aber nicht wirklich, dass die Hand das Auge ersetzt. Es ist eher so, dass das Auge Funktionen der Hand übernimmt und die Gegenstände im Wahrnehmungsraum abzutasten beginnt. [...] Wenn man will, kann man von einem haptischen oder optischen Regime sprechen. Wobei der Tastsinn in einem haptischen Regime den Gesichtssinn auch dann beherrscht, wenn die Hand selbst abwesend ist.« (Zechner 2001 : 3)
»Deshalb kann neben der Großaufnahme, dem Gesicht, auch ein ganz anderes Bild zum Affektbild werden: der »beliebige Raum«, in dem keine Koordinaten, nur Potentiale vorherrschen, der entweder leer oder ohne feststehende Anschlüsse ist. Dadurch potenzieren sich in diesem Raum die Verbindungsmöglichkeiten. Er ist nicht totalisierbar und nach allen Richtungen offen. Es gibt keine Geschlossenheit des Ganzen. Er ist nicht überblickbar, kann nur sukzessive erschlossen werden und lässt keine zielgerichtete Handlung mehr zu. Die Erfahrung eines solchen Raums ist taktil, denn ein distanzierter, einordnender Blick scheitert hier.« (Zechner 2006 : 161 f.)

415 Ich folge in der Schreibweise Schaub, die schlüssig begründet, warum sie im Plural »Bewegungsbilder« nutzt, beim Singular aber Deleuzes Schreibweise, »Bewegungs-Bild«, folgt: »Sofern im Plural verwendet, ziehe ich eine andere Schreibweise vor, weil es sich hier um die phänomenale Grundlage dessen handelt, wovon Deleuze später spricht. Bewegungsbilder gehören damit noch eher dem azentrischen, ursprünglichen Bildchaosmos an, während das Bewegungs-Bild die schon im Kino bereinigte Form darstellt. Es ist ein Konzept, kein Perzept mehr.« (Schaub 2003 : 77)

das Deleuze »jenseits der Bewegung« suchen will (ebd. : 288). Wo keine Narration den Ausdruck lenkt, kann er unendlich viele Verbindungen eingehen. Es findet ein Wechsel statt, weg von der Darstellung einer Handlung hin zu einer Beschreibung, die Betrachter erfahren den »Ausdruckswert des Bildes« (Zechner 2006 : 161) jenseits einer Erzählung.

Die Idee einer »taktilen Betrachtung« bietet sich auch bei den *joiner photographs* an. Wir tasten die Fotografien nacheinander mit unseren Blicken ab, verlieren uns möglicherweise in Details. Auch wenn wir immer wieder die Distanz suchen, um einen Überblick zu erhalten und Zusammenhänge zu klären, begreifen wir zugleich Bild-für-Bild.⁴¹⁶ Wir können den in ihnen enthaltenen Raum kaum überblicken, können uns nur anhand der einzelnen Fotografien durch ihn hindurchtasten (und möglicherweise über ihn hinaus). So vollziehen wir die Bewegungen Hockneys beziehungsweise seiner Kamera nach und damit möglicherweise seine Erfahrungen während der Produktion:

Wenn Deleuze haptische Räume gegenüber optischen privilegiert, dann nicht weil er zu den reinen geschlossenen Formen tendiert – im Gegenteil. Was ihn daran fasziniert ist das Moment des Abtastens: einen Raum nicht überblicken, sondern sich in ihm vorantasten. Das Privileg des Haptischen entspricht der ästhetischen Erfahrung des Künstlers – etwa der Erfahrung des Malers: [...] (Zechner 2001 : 4)

Der Tastsinn wird in den Blick integriert, »als dessen zeitlich-affektive Dimension« (Lagier 2016 : 233). Der Gesichtssinn tritt aus seiner Vormachtstellung zurück und geht in etwas Umfassenderes ein, das andere Sinne umschließt – nicht ohne durch Reflexion wieder aus diesem herausgelöst werden zu können.⁴¹⁷

416 »20 Photos von einem Stuhl sind 20 Zeit-Fenster zu einer Welt, in der ein Stuhl steht und die wir wahrnehmen. 20 Partikel für unser Gedächtnis, das unsere Wahrnehmung filtert. 20 Löcher in einem Sieb, durch das hindurch wir auf die Welt blicken. Oberflächenstruktur, Form, Farbe, Dimensionalität des Gegenstandes werden abgetastet. 20 angehaltene Bewegungen und Expositionen eines Objektes, um es für eine Betrachtung sichtbar zu machen. Die Auswahl der Bilder und ihre Anzahl ist ebenso motiviert wie zufällig: Sie ist virtuell unendlich, statt 20 könnten auch 2000 Bilder des einen Objektes montiert werden. Was passiert mit unserem Blick, wenn wir so azentrisch und multiperspektivisch zu sehen genötigt werden? Wir sehen, wie unser tastender Blick ein Objekt aus der Summe der Details konstruiert, wie er vergleicht, anpaßt, korrigiert und doch irritiert bleibt.« (Hesper, in: Stöhr 1996 : 130)

417 »Das Taktile wird hier nicht einfach rehabilitiert, sondern als ein Modus, als eine relationale Struktur der Sinnlichkeit und Affektivität gezeichnet, die alle Sinne in den Grund der Seele zurücklaufen und aus dieser Unbestimmtheit die Fülle der Erfahrung gewinnen lässt. Wo das Auge sich dem [sic] Gegenstand entlang bewegt, wo es sich davon und von seiner Partikularität affizieren lässt, wird es zum Fühlen, nicht weil der Tastsinn primär ist, sondern weil er die Möglichkeit einer perspektivlosen Konvergenz von Ereignissen öffnet. Das Auge verliert so seine perspektivische Superiorität und Klarheit und wird zum Organ, in dem sich Imagination, Gefühl und Sinnlichkeit dauernd vermischen und eine eigene Erkenntnisform bilden, bei der in der Fülle der Erfahrung die Differenz zwischen Virtuellem und Realem nicht mehr gilt. Diese wird erst dort wieder etabliert, wo der

Das Affektbild als »Intervall zwischen empfangener und weitergegebener Bewegung, das heißt zwischen Rezeption und Reaktion«, ist »ein Bindeglied in einer unterbrochenen Bewegung« (Zechner 2006 : 155, vgl. Deleuze 1997a : 96).⁴¹⁸ Bei Hockney entsteht dieses Intervall im Zwischenraum von dargestellter und rezipierter Bewegung. Mit ihm trennen sich Bewegung und Zeit, sie werden eigenständige Größen.⁴¹⁹ Bewegung und zeitliche Dauer der Bewegung sind nicht mehr aneinander gebunden, die Bewegungen in den Bildern affizieren nur noch einen chronologischen Ablauf, dessen Dauer unbestimmt bleibt. Das leitet über zum Zeit-Bild.

5.3.3 Zeit-Bild

Die Welt ist Gedächtnis, Gehirn, Übereinanderlagerung von Epochen oder Gehirnlappen geworden, doch das Gehirn selbst ist Bewußtsein, Fortführung der Epochen, Schöpfung oder plötzliches Auftreten sich stets erneuernder Gehirnlappen [...] geworden. [...] Als primäre Eigenschaften besitzt das Bild nicht länger den Raum und die Bewegung, sondern die Topologie und die Zeit. (Deleuze 1997b : 166 f.)

Deleuze unterscheidet Bewegungs- und Zeit-Bild voneinander, er widmet ihnen je einen Band seiner *Kino*-Bücher. Während das Bewegungs-Bild auf einem Reiz-Reaktionsschema gründet und als sensomotorisches Bild eine fortgesetzte Wahrnehmung aufzeichnet (Deleuze 1997b : 64), löst sich im Affektbild (das Deleuze noch zum Bewegungs-Bild zählt) die zeitliche Wahrnehmung von der gezeigten Bewegung. Im Zeit-Bild⁴²⁰ dann wird Raumzeit diskontinuierlich, Zeit und Raum sind voneinander entkoppelt, das sensomotorische Band des Bewegungs-Bildes ist zerrissen.⁴²¹ Ein rein optisches Bild konstituiert sich, das am Gegenstand festhält und ihn, in einer unterbrochenen Wahrnehmung, in immer neuen Einstellungen

Intellekt diskursiv eingreift, um die Gegenstände und auch das Auge auf seine Funktion zu bestimmen.« (Largier 2016 : 233)

418 Wobei Zechner dies intradiegetisch meint, die Bewegung verlässt den Film nicht.

419 »Mit der Befreiung des Intervalls vom Reiz/Reaktionsschema, in das der Affekt nicht eingeordnet werden kann, löst sich die Zeit von der Unterordnung unter die Bewegung. Es entstehen Zeit-Bilder.« (Zechner 2006 : 160)

420 Zeit-Bilder beschreibt Deleuze als Veränderungsbilder, Relationsbilder, Volumenbilder, jenseits der Bewegung. Auch hier unterscheidet er verschiedene Arten: das *Erinnerungsbild* (Rückblenden, Überblendungen), das *Traumbild* und, am wichtigsten, das *Kristallbild*, in dem eine Verbindung aus aktuellem und virtuellem Bild kristallisiert.

421 »Deleuze beschreibt stilgeschichtlich, wie sich der Film nach 1945 vom Bewegungsbild zum Zeitbild verändert, indem die sensomotorischen Kontinuität der Bildbewegung im Kino ebenso zerbricht (die Bewegung rutscht ins Intervall) wie die (post)moderne Wirklichkeit sich fragmentarisch zerrissen (im zerbrochenen Spiegel) präsentiert.« (Paech 2014 : 12)
»Erst wenn der Konnex zwischen Reiz und Reaktion völlig aufgehoben ist, entstehen – nach Deleuzes Überzeugung – Zeitbilder, die diesen Namen tragen dürfen, weil sie Zeit nicht länger aus Bewegung ableiten, sondern aus Bewegungen Ableitungen der Zeit machen, indem sie durch

erfasst (vgl. ebd.). »Die rein optische und akustische Situation (Beschreibung) ist ein aktuelles Bild, das sich jedoch nicht in Bewegung fortsetzt, sondern mit einem virtuellen Bild verkettet und mit ihm einen Kreislauf bildet.« (ebd. : 68) Solch ein virtuelles Bild kann Erinnerungsbild sein oder Traumbild, das, mit der einer aktuellen Wahrnehmung verschränkt, sich beständig aktualisiert (vgl. ebd. : 80).⁴²²

Eine entscheidende Wendung erfährt die Konstruktion von Erinnerung im Film, wenn sie nun teilweise autonom wird, sich von dem Gedächtnis des Subjekts oder der bereits erzählten Geschehnisse absetzt und eine eigene Qualität erhält, die sich nicht mehr in den Bewegungen der Gegenwart fortsetzt. In diesem Fall wären Erinnerung und Gedächtnis eigenständige Momente, die nicht mehr in der Sukzessionslogik des Films aufgingen. Die Organisation der Bilder im Film wäre dann nicht mehr sukzessiv und kausallogisch, sondern simultan, als Durchdringung von Schichten zu begreifen. [...] Da Empfindungen und Wahrnehmungen also gleichsam von ihrem motorischen Wiedererkennen und Weiterführen abgeschnitten sind, müssen neue Bilderordnungen und -verkettungen gesucht werden. Diese findet Deleuze in der Zeit. Wenn die Bewegungen blockiert sind, dann folgt das Eintauchen in die Zeit, denn dort, genauer in den Regionen der Vergangenheit, haben diskontinuierliche Bildverbindungen ihren Platz. (Fahle 2002 : 99 f.)

Es entstehen Bewegungen »in die Zeit und das Gedächtnis hinein« (ebd. : 102), die neue, andersartige Verknüpfungen von Bildern ermöglichen und weder einem chronologischen Ablauf noch einem sensomotorischen Schema folgen (vgl. ebd.). »Man könnte auch [...] von einem Wechsel von Handlung zu Beschreibung sprechen« (Zechner 2006 : 161); die chronologische Zeit ist aufgehoben. Und gerade dadurch wird Zeit im Bild wahrnehm- und repräsentierbar: Während beim Bewegungs-Bild die Aufnahmen horizontal aufeinander folgen, ist die Montage des Zeit-Bildes diskontinuierlich, betont Lücken und Intervalle und evoziert so eine Zeitlichkeit jenseits des Sichtbaren.⁴²³

Das Zeit-Bild impliziert nicht die Abwesenheit von Bewegung, sondern die Umkehrung der Hierarchie; nicht mehr die Zeit ist der Bewegung unter-

falsche Anschlüsse unmittelbar Rückschluß erlauben auf die dezentrierenden, differenzierenden Kräfte einer den Bildern inhärenten Zeitlichkeit.« (Schaub 2003 : 96, Herv. i. O.)

422 Deleuze führt an dieser Stelle die Differenz von Erinnerungs- und Traumbild aus; diese nachzuzeichnen würde hier zu weit führen.

423 »According to Deleuze, in the work of some modern directors, the cinematographic image reveals the capacity of making time visible, being experienced not as a figuration of the real, but rather as a figure concerning what is not visible and, ultimately, what could only be grasped through the creative act of thought. Contrary to the category of the movement-image, in which the previous take is horizontally combined with the next take, the time-image concerns the discontinuous montage of takes, intentionally stressing the gaps and the intervals that are materialized in the screen, but in such a way that its phenomenological limits are radically surpassed.« (Duarte 2017 : 2)

geordnet, sondern die Bewegung der Zeit. Nicht mehr die Zeit ergibt sich aus der Bewegung, ihrer Norm und ihren berechtigten Irrungen, sondern die Bewegung als *falsche* und ›abweichende‹ Bewegung ergibt sich nun aus der Zeit. (Deleuze 1997b : 347, Herv. i. O.)

Das führt dazu, dass die Montage einen neuen Sinn annimmt, und es stellt sich die Frage, welche neuen Kräfte und Zeichen daraus folgen.⁴²⁴ »[D]ie sensomotorische Verkettung« als »Einheit der Bewegung und ihres Intervalls« (ebd.) hat zu einem narrativen Kino gehört, das es so nicht mehr gibt.

Diese [rein optischen Situationen, jw] legen jedoch Verbindungen eines neuen Typs frei, die keine sensomotorischen mehr sind, sondern die befreiten Sinne in ein direktes Verhältnis zur Zeit, zum Denken setzen. Diese spezielle Fortsetzung vollzieht das Opto-Zeichen: indem es die Zeit und das Denken wahrnehmbar, visuell und akustisch erfahrbar macht. (ebd. : 32)

Das Zeit-Bild bildet eine neue ›Klasse‹ von Bildern, die sich einem direkten Zugriff entzieht. In seiner reinen Form stellt es Zeit direkt dar, es zeigt nicht, *was in ihr* abläuft, sondern *wie* sie abläuft.⁴²⁵ Das geschieht durch die gestalterischen Möglichkeiten mit dem Einzelbild umzugehen (Kadrierung, Tiefenschärfe u. Ä.) und in der Montage dieser Bilder. Unsere Aufmerksamkeit gilt nicht mehr der Aktion, sondern wird reflexiv. Wir stellen uns die Frage: »Was ist auf dem Bild zu sehen?« (und nicht mehr: ›Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen?‹).« (ebd. : 348)

424 Deleuze beantwortet diese Frage nur im Ansatz. Durch das »Zerbrechen des sensomotorischen Schemas« kann nicht mehr durch Aktionen oder Reaktionen auf Situationen reagiert werden, die Situation ist von ihren »Fortsetzungen abgeschnitten« und »hat ihren Wert nur noch in sich selbst«, sie ist eine »rein optische und akustische«, die neue Formel lautet: »Opto- und Sonozeichen/ direkte Darstellung der Zeit« (Deleuze 1997b : 347 ff.).

425 »Deleuze geht allerdings mit dem Entwurf seines zweiten Kinobuchs (Das Zeit-Bild) noch einen entscheidenden Schritt weiter. Es gibt nämlich noch eine weitere ›Daseinsklasse‹ von Bildern, die im strengen Sinne wirklich unsichtbar sind, da sie etwas zum Thema haben, das sich jeder Darstellung entzieht und zugleich jede Darstellung fälscht. Es sind hypotypotische, uneigentliche Bilder, wie Kant sie in seiner *Kritik der Urteilskraft* konzipierte. Ihnen kommt die Aufgabe zu, Zeit ›direkt‹ darzustellen, ohne sie allegorisch oder symbolisch abzubilden. Es sind jene *unsichtbaren ›Zwischenbilder‹*, die auf dem Zelluloidstreifen selbst fehlen, jene ›Klebestellen‹ zwischen den Bildern, die selbst keinen eigenen Raum einnehmen, *wohl aber auf die Zeit verweisen, die in ihrem Herstellungs- und Montageprozeß selbst verging*. Eine Zeit, die zugleich unwiederbringlich verloren ist und nicht nachträglich imaginiert werden kann.« (Schaub 2003 : 116, Herv. i. O.) »Es geht nicht länger darum, zu zeigen, *was* in der Zeit abläuft, sondern darum, *wie* die Zeit selbst abläuft, wie sie sich *in* den Dingen und Menschen erneuert, wie sie sich als je anderes Schema der Wirklichkeit aufteilt, spaltet, nicht ohne sich differentiell zu verdoppeln, d. h. zu wiederholen.« (ebd. : 119, Herv. i. O.)

PERSPEKTIVEN IN DER ZEIT

Die Zeit des Zeit-Bildes wird durch unstetige Montagepraktiken transzendiert und offenbart eine diskontinuierliche und von fehlender Ordnung geprägte Welt. Das Kontinuum der im Verlauf des Bewegungs-Bildes enthaltenen Dauer zerbricht, »zurück bleibt das Bild der Zeit selbst, das (reflexive) Zeit-Bild des modernen Kinos [...]« (Paech 2002 : 156). Es entsteht durch die Bilder und ebenso zwischen ihnen. »Erst eine Zeit, die sich nicht mehr der sichtbaren Bewegung (und damit auch dem Bild) unterordnet, kann für Deleuze als reine Virtualität spürbar werden. Dem Begriff des Intervalls als eines unsichtbaren Zwischenbildes kommt dabei eine wichtige Rolle zu.« (Schaub 2003 : 19)⁴²⁶ Das Intervall liegt nicht nur zwischen den Bildern, es liegt auch *im* Bild und gibt ihm eine neue Qualität. Er kann als »falscher Anschluss« inszeniert werden, den wir als Irritation oder Störung empfinden, weil uns Zwischenbilder fehlen. Anders als sonst oft möglich lassen sich diese nicht durch unsere Einbildungskraft ergänzen.⁴²⁷

Bilder und Sequenzen sind nicht mehr nach Maßgabe rationaler Schnitte verkettet, die die erste Sequenz beenden und die zweite beginnen lassen, sondern ihre Verkettung folgt irrationalen Schnitten, die weder zur ersten noch zur zweiten Sequenz gehören, sondern (als Zwischenräume) einen eigenständigen Wert annehmen. Die irrationalen Schnitte haben somit einen disjunktiven, aber keinen konjunktiven Wert mehr. (Deleuze 1997b : 318)

Die Betonung liegt nicht länger auf dem verbindenden Charakter der Schnitte zwischen zwei Einstellungen. Falsche Anschlüsse ermöglichen Interpretationen und Neuverkettungen jenseits der sichtbaren Bewegung (vgl. Schaub 2003 : 22), sie machen »auf das Fehlen von etwas aufmerksam [...], was selbst nicht Gegenstand eines Bildes werden kann« (ebd. : 115). Sie finden sich nicht nur zwischen zwei aufeinanderfolgenden Bildern, sondern auch (im übertragenen Sinn) *in* einem Bild. Die Zeit des Zeit-Bildes ist eine Zeitlichkeit jenseits des Sichtbaren, »die auf jenes

426 »Dieser Zwischenraum ist unausgedehnt, bloß virtuell vorhanden, eine nicht-räumliche Distanz, reine Intensitätsdifferenz. Der Zwischenraum, der keinen eigenen Raum umfaßt, kann in ein und demselben Film *zwischen* visueller und akustischer Kadrierung auftreten: ...« (ebd. : 75, Herv. i. O.) »Das ›Off‹ verschwindet tendenziell zugunsten [...] einer Differenz, die konstitutiv für das Bild ist. Es gibt kein *hors-champ* mehr. [...] Damit breiten sich die Zwischenräume überall aus: im visuellen Bild, im akustischen Bild und zwischen visuellem und akustischem Bild.« (Deleuze 1997b : 235, Herv. i. O.)

427 Als Beispiel mag *Letztes Jahr in Marienbad* (Robbe-Grillet/Resnais 1961) dienen. Der Film präsentiert inkompatible Welten in einem Universum, in dem zwei zugleich wahre, aber einander ausschließende Interpretationen der Vergangenheit zu unterschiedlichen, nicht gleichzeitig möglichen Gegenwarten führen. Entweder wird die Vergangenheit als falsch denunziert oder das Folgende als unmöglich; da beide zugleich existieren, wäre eine Entscheidung willkürlich (vgl. Schaub 2003 : 175). Der Film besteht aus falschen Anschlüssen, die jedes Bild infrage stellen. Plansequenz und Wechsel der Tiefenschärfe erweitern das Bild; Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind simultan präsent, das »Ereignis [findet] in allen drei Zeiten *zugleich* [statt]« (ebd. : 179, Herv. i. O.).

›Außen‹ des Bildes überhaupt verweist, welches Deleuze als ›Refugium‹ des Möglichen, bloß Virtuellen begreift« (ebd.).⁴²⁸

Deleuze schreibt dem Zeit-Bild Dimensionen zu, die nicht nur jenseits des Sichtbaren, sondern auch jenseits der bisher bildlich evozierten Räumlichkeit liegen bzw. diese überschreiten. Die bühnenartige Staffelung der Raumtiefe, wie wir sie vor allem aus Bildern bis zum 17. Jahrhundert und auch aus dem frühen Film kennen, weicht einer Diagonalen in den Raum hinein (vgl. Deleuze 1997b : 144). Während vormals parallele Bildebenen fast unabhängig voneinander komponiert waren, ergibt sich nun eine Öffnung, »die sämtliche Bildebenen durchquert, indem [...] die Elemente jeder Ebene in Interaktion treten und vor allem Vorder- und Hintergrund unmittelbar miteinander kommunizieren ...« (ebd.). Diese Diagonale führt ins Bild hinein und trägt dazu bei, dass wir Film nicht länger als Bildfolge betrachten; sie »versetzt das Denken ins Innere des Bildes« (ebd. : 226). Denken findet in den Zwischenräumen statt – es kommt darauf an, wie Bilder verknüpft werden, und auf den Raum zwischen ihnen. Die Schnitte zwischen den Bildern sind nicht länger rational, sie markieren nicht mehr »das Ende des einen *oder* den Beginn eines anderen« (ebd. : 258, Herv. i. O.), sondern erhalten einen Eigenwert *als* Schnitt. Absolute Größen lösen sich auf, es gibt nur noch relative Verhältnisse, die in kontingenten, variablen Beziehungen zueinander stehen. Das betrifft sowohl den konkreten als auch den abstrakten Raum, die nicht mehr eindeutig durch mathematische Beschreibungen erfasst werden können.⁴²⁹ Die zeitliche Dimension fügt unserer Perspektive etwas hinzu, das jenseits der drei Dimensionen des Räumlichen liegt. Im Zeit-Bild kommt diese Erweiterung zum Tragen: »Noch direkter als die [kubistische oder simultaneistische, jw] Malerei gibt der Film eine plastische Tiefenwirkung in der Zeit, eine Perspektive in der Zeit; die Zeit selbst wird als Perspektive oder im Relief wiedergegeben.« (Deleuze 1997a : 42)

KRISTALLBILD UND DIREKTES ZEITBILD

Deleuze schreibt der Malerei »eine plastische Tiefenwirkung in der Zeit« zu; in der Facettierung ihrer Bildoberflächen zeigen sich neben räumlichen Verschiebungen auch Zeitlichkeiten, die das Bild zum Relief werden lassen und ihm eine raumzeitliche Dimension hinzufügen. Auch in den *joiner photographs* bildet die »Perspektive in der Zeit« ein fragmentiertes Relief, das, je nach *joiner*, mehr oder

428 »Die ›presentation directe‹ der Zeit im Bild, die das zweite Kino-Buch für das moderne Kino verspricht, ist nichts anderes, als das Spürbarmachen von Zeitlichkeit, die *nicht* im sichtbaren Bild aufgeht, sondern sich genau *zwischen* den getrennt inszenierbaren Ordnungen des Sichtbaren und des Unsichtbaren einnistet.« (ebd. : 19, Herv. i. O.)

429 »So wie der konkrete Raum seine hodologischen Eigenschaften verliert, ist auch der abstrakte Raum kein euklidischer mehr und verliert seinerseits die gesetzmäßigen Konnexionen und die Gesetze des Grenzwertes.« (Deleuze 1997b : 172)

weniger deutlich ausfällt, mehr oder weniger Zeitschichten und Perspektiven auf unterschiedliche Weisen zusammenführt. Deleuze wählt den Begriff des »Kristallbildes« für Bilder, die eine »komplexe Zeitlichkeit einschließen« (Schaub 2003 : 127), »wenn das aktuelle optische Bild sich mit seinem eigenen virtuellen Bild [...] kristallisiert« (Deleuze 1997b : 96), um der Idee Rechnung zu tragen, dass in diesen Bildern unterschiedliche Zeiten auf verschiedene Arten eingekapselt sind.⁴³⁰ »Die Zeit läßt die Gegenwart vorübergehen und bewahrt zugleich die Vergangenheit in sich. Folglich gibt es zwei mögliche Zeit-Bilder; das eine gründet in der Vergangenheit, das andere in der Gegenwart. Jedes ist komplex und gilt als das Ganze der Zeit.« (ebd. : 132) Ersteres entspricht der Verschränkung von aktuellem und Erinnerungsbild, das andere ist eine Gleichzeitigkeit »einer Gegenwart der Vergangenheit, einer Gegenwart der Gegenwart, einer Gegenwart der Zukunft« (ebd. : 136), mithin eine Simultaneität von Gegenwarten. Jeder Moment birgt in sich (mindestens) zwei Bilder, eines, das vorübergeht, und eines, das aufbewahrt wird. Deleuze nennt diese aktuell und virtuell, »und im Kristallbild, dem grundlegenden Zeitbild im Zeit-Bild, wird diese Spaltung und gleichzeitige Zusammengehörigkeit von Aktuellem und Virtuellem sichtbar« (Fahle 2002 : 102). Die Bilder koexistieren, sie folgen nicht aufeinander, sondern lagern sich in Schichten, die nicht fix sind, auf- und ineinander ab, überblenden und oszillieren. Sie sind verschieden, lassen sich aber nicht unterscheiden. Das Kristallbild zeigt sich *als* Bild. Es repräsentiert nichts Außerbildliches, sondern eine intrinsische Differenz. Es verweist auf etwas jenseits des Bildes, das im Bild liegt, das sein Anlass, aber nicht sein Gegenstand ist.⁴³¹ Das Virtuelle spiegelt sich im Aktuellen und umgekehrt. Wichtig ist, was in der Rezeption geschieht: Das als aktuell Geglaupte soll virtualisiert werden, soll als Virtuelles wirklich werden.⁴³²

Die *joiner photographs* enthalten Schichten und Fehlstellen von Gegenwärtigkeit und Vergangenheit, die sich in Bezug zu virtuellem und aktuellem Bild bringen

430 »Dennoch sind Bilder, in denen sich solchermaßen Zeit ›kristallisiert‹, noch keine direkten Zeitbilder, weil in ihnen die Potenzen des Virtuellen im Kristall eingeschlossen bleiben und noch nicht die gesamte Ordnung des Films infiziert haben.« (Schaub 2003 : 127)

431 »Es zeigt nicht einfach ›etwas‹, sondern es zeigt auch, daß dieses ›etwas‹ *einerseits etwas anderes als immer schon ein Bild* sein muß, andererseits aber immer auch *als Bild* existiert und strenggenommen keine ›außerbildliche‹ Existenz für sich in Anspruch nehmen kann. Kristallbilder sind also Bilder, die auf ihre eigene *Bildhaftigkeit* verweisen, allerdings nicht plakativ, direkt, sondern eher indirekt, zögerlich, im Wissen um die selbst nicht mehr darstellbare Differenz zu all dem, was selbst kein Bild ist, aber Anlaß für Bilder gibt: Ein Bild, das seinen Gegenstand *ebenso (er)schafft wie tilgt*, und damit auf etwas verweist, was jenseits des Bildes selbst liegen muß.« (Schaub 2003 : 133, Herv. i. O.) – Schaub zieht zur Veranschaulichung eines solchen Bildes mehrfach die Spiegelszene aus *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick 1999) heran (vgl. ebd. : 135, : 141, : 150, : 232).

432 »Es geht also im Kristallbild nur vordergründig um das Ununterscheidbarwerden von Aktuellem und Virtuellem. Wichtiger ist die *Wirkung* dieser Operation für die Zuschauer und Zuschauerinnen: *die Derealisierung und Virtualisierung des für aktuell Geglaupten*. Denn es geht umgekehrt nicht darum, daß das Aktuelle als Virtuelles wie ein Aktuelles wirklich wird, sondern darum, daß es *als Virtuelles wirklich* wird.« (Schaub 2003 : 148, Herv. i. O.)

lassen. Das zeigt sich beispielhaft bei **Walking in the Zen Garden** – einem Bild, bei dem die Wirkmächtigkeit der Erinnerung deutlich zutage tritt und bei dem aktuelles und virtuelles Bild ineinandergeblendet sind. Hockney beschreibt es als *memory picture*, als Erinnerungsbild:

Memory must be part of vision, because everything is now. The past is now. [...] Your memory comes in and forms part of it, contracting the objectivity of vision. I think that garden in Ryoanji is one of the most radical of the photo-collages because it's a memory picture in a way that an ordinary photograph can't be. It's not possible to see the garden that way. You can only see it in an accumulated way in your memory. If you stop at any point, it doesn't look like that, yet it must look that way in your mind, especially afterwards. (Hockney, in: Joyce 1999 : 56 f.)

Jede Fotografie zeigt ein Bild, das gewissermaßen aktuell ist, der Zeitpunkt seiner Aufnahme jedoch ist vorübergezogen. Diese Zeitpunkte sind in den Fotografien aufbewahrt und ergeben ein virtuelles Bild, das Bild unserer Erinnerung, unseres Wissens und unserer Vorstellung. Auch wenn wir den Ryoanji-Garten nie als Rechteck erblicken, *wissen* wir, dass er ein solches ist. Während **Sitting in the Zen Garden** das Bild einer aktuellen Wahrnehmung darstellen soll⁴³³, akkumuliert **Walking in the Zen Garden** das Bild unserer Erinnerung respektive unseres Wissens. Dieses bezeichnet David Hockney als »wahr« (vgl. Kapitel 2.2.3 : 80) – da die rechteckige Darstellung des Steingartens mit der Form seiner Konstruktion übereinstimmt, auch wenn wir den Garten aus einer üblichen Position nicht als Rechteck wahrnehmen können und dieses sich erst durch Positionswechsel erschließt. Handelt es sich bei **Sitting In The Zen Garden** um eine Zusammenstellung, die durch einen festen Aufnahmepunkt eine dynamische Bildform generiert und so die Betrachter auffordert, die Blickbewegungen nachzuvollziehen, übermittelt **Walking In The Zen Garden**, obwohl aus der Bewegung heraus aufgezeichnet, die Zeitenthobenheit des Zen, eine Präsenz und Gegenwärtigkeit, die mit der bereits vollzogenen Bewegung am und im Motiv nicht mehr in Einklang steht (vgl. Kapitel 2.2.3 : 78f.). »So we come back to a weird question: when is the present?« (Joyce 1988 : 31)

In **Walking in the Zen Garden** öffnen sich die Kristalle der Einzelbilder und fließen ineinander.

Sobald aktuelles und virtuelles, imaginäres und reales Bild ununterscheidbar geworden sind, sobald die zeitliche Distinktion der verschiedenen Bilder

433 Inwiefern ein *joiner* eine ›aktuelle‹ Wahrnehmung wiedergeben kann, bleibt zu hinterfragen, da eine gewisse Zeit notwendig ist, um die Fotos zu machen, und auch, da Fotografien immer eine zum Zeitpunkt der Betrachtung vergangene Gegenwart/Aktualität festhalten.

nach dem sprachlichen Zeitmodell der Modi scheitert und nicht mehr entschieden werden kann, ob das, was wir sehen, ›wahr‹ oder ›falsch‹ ist in dem Sinn, daß nicht sicher ist, ob und wie es wann stattgefunden hat oder erst noch stattfinden wird, spricht Deleuze schließlich von ›direkten‹ Zeitbildern, die ihre Existenz unterschiedlichen narrativen, bild- und montagetechnischen Strategien verdanken. (Schaub 2003 : 128)

Deleuze versteht unter direkten Zeitbildern Bilder, die sich selbst erschöpfen⁴³⁴ und uns dazu bringen, eine Zeiterfahrung zu machen, die nicht mehr im Bild selbst aufgehoben ist, sondern in einem virtuellen Punkt dazwischen, der sich weder räumlich noch zeitlich denken lässt (vgl. Schaub 2003 : 210). Das Denken als Bild und im Bild dient dazu, das sprachliche Modell zu überwinden, das Zeit nur in distinkten Modi formulieren kann.⁴³⁵ Zugleich wendet Deleuze sich gegen eine Haltung, die Gegenwart als einzig mögliche Zeitform des Bildes begreift und spricht ihm simultane Zeitlichkeiten zu.⁴³⁶

Zeit-Bilder bedeutet nicht: Vorher und Nachher, bedeutet nicht Aufeinanderfolge (*succession*). Die Aufeinanderfolge war von Anfang an als Gesetz der Narrativität da. Das Zeit-Bild ist verschieden von dem, was in der Zeit abläuft – es besteht in neuen Formen der Koexistenz, der Serialisierung, der Transformation ... (Deleuze, Unterhandlungen 1972–1990, Frankfurt/M. 1993 : 178, zitiert nach Schaub 2003 : 229, Herv. i. O.)

Deleuze geht es darum, »Simultaneität divergenter Zeitverhältnisse in ein und demselben Medium« (Schaub 2003 : 226) aufzufinden. Er findet sie im Zeit-Bild.

5.4 Hockneys Bewegungs-Zeit-Bildensembles

Ich ziehe das stehende Bild dem bewegten vor, weil es stärker in der Erinnerung verhaftet ist; weitaus schwieriger ist es, sich an ein bewegtes

434 »Wir sind bei dritten Zeit-Bild angelangt [...] Die bisherigen zwei Zeit-Bilder betrafen die *Ordnung der Zeit*, das heißt die Koexistenz der Beziehungen oder die Simultaneität der Elemente innerhalb der Zeit. Das dritte Zeit-Bild betrifft die *Serie der Zeit*, die das Vorher und Nachher in einem Werden zusammenführt, statt beide voneinander zu trennen: sein Paradox besteht darin, ein Intervall einzuführen, das im Augenblick selbst andauert.« (Deleuze 1997b : 204)

435 »Neuerlich wird spürbar, daß es Deleuze um *die Überwindung des sprachlichen Modells* überhaupt geht, wegen seiner intrinsischen Zeitlichkeit, ob der exklusiven Disjunktionen zwischen den Modi, welche die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen unterbinden.« (Schaub 2003 : 123, Herv. i. O.)

436 »Im Namen des Bildes kritisiert Deleuze die Ausschließlichkeit und Gegenwartsbezogenheit der menschlichen Wahrnehmung [...] Es geht ihm – wie in der Kritik des modalen Modells – darum, Gegenwart als einzige reale Zeitform im Medium des Bildes aufzuheben und sie zu überführen in eine simultane Koexistenzordnung.« (Schaub 2003 : 125)

Bild zu erinnern, und bei Filmbildern bleiben einem meist solche Einstellungen im Gedächtnis, bei denen sich die Kamera kaum bewegt hat.
(Hockney 1982 : 26)

Es stellt sich die Frage, inwiefern die *joiner photographs* einem Bewegungs- oder Zeit-Bild nahekommen können. Denn in ihnen werden Zeit- und Raumsplitter auf eine Weise simultan präsentiert, die keine rein sequenzielle, chronologische oder hodologische Lesart zulässt und doch ein Bild von Bewegung und Zeit gibt. So scheinen sich einige Aspekte der beiden Bild-Konzepte in ihnen zu erfüllen, doch bleibt stets eine Differenz, ein Zwischenraum, in dem sie sich bewegen und der sich dort zeigt, wo sie nicht scharf zu fassen sind – zwischen Bild und Bildern, zwischen Fotografie und Montage, zwischen statischem und bewegtem Bild. Im letzten Teil dieses Kapitels werfe ich einen Blick auf diese Differenzen und untersuche, inwiefern sich Deleuzes Kategorien auf die *joiners* anwenden lassen.

5.4.1 Vom Film zu den *Joiners*

Hockneys Collagen sind in diesem Sinne Zeit-Bilder, Bilder eines schweifenden Kamera-Auges in der Zeit, die uns ohne Illusionismus in das Bild verwickeln, die uns Zeit als sinnliche Wahrnehmung anbieten, die sich durch uns und in uns konstruiert. Das Gesamtbild, die Summe der Einzel-Photos in der Collage, ergibt weniger ein Panorama als ein ›Zwischenbild‹, zwischen Gesamtbild und Einzelansicht, zwischen virtueller Unendlichkeit und aktualisierter Singularität. (Hesper, in: Stöhr 1996 : 137)

In den *joiner photographs* ist Bewegung enthalten – ich habe sie immer als bewegte Bilder wahrgenommen, und so habe ich sie bereits in einem sehr frühen Stadium meiner Auseinandersetzung als ›Bewegungsbilder‹ betitelt, noch ehe ich mir aller Implikationen bewusst war, die das mit sich führt. Wenn Begriffe das Richtige zu sagen scheinen, lohnt es, ihren Bedeutungen nachzugehen, um zu sehen, ob sie sich tatsächlich auf das Gemeinte anwenden lassen. Nun sind, folgen wir Deleuze, nicht nur die Übergänge zwischen Bewegungs- und Zeit-Bild mehr oder weniger fließend (Wann wird ein Affektbild zum Kristallbild?, vgl. Deleuze 1997b : 346), sondern Deleuze und Paech verwenden den Begriff des Bewegungs-Bildes auch mit unterschiedlichen Intentionen – wenngleich ihn beide auf filmische Bilder beziehen. Es bleiben also Differenzen, die berücksichtigt werden müssen, wenn wir die *joiners* mit diesen Bildformen vergleichen und diese auf sie beziehen wollen. Denn filmische und statische Bilder lassen sich nicht gleichsetzen, nur weil wir beide ›Bilder‹ nennen. Bewegungen können in dem einen Fall gezeigt werden, wo sie im anderen nur projiziert oder imaginiert werden können. Bewegungsbilder können Parallaxen hervorrufen und Tiefeneffekte, wenn sich die Kamera in den Raum hinein bewegt. Die Wahrnehmung der Bildkomposition

beziehungsweise die Bedingungen der Wahrnehmung sind jeweils unterschiedlich (vgl. Kolstrup 1997 : o. S.). Dessen eingedenk nehme ich mir im Folgenden die Freiheit, die Begriffe des Bewegungs- und Zeit-Bildes für meine Zwecke heranzuziehen, ohne dabei die erwähnten Differenzen – zwischen den Konzepten von Deleuze und Paech, zwischen Film und statischem Bildensemble – nivellieren zu wollen. Wie der Film sind die *joiner photographs* Bilder aus Bildern, wenn diese auch nicht sich zeitlich überlagernd, sondern sich räumlich ergänzend simultane Zeitlichkeiten präsentieren. Daher scheint es sinnvoll, nicht nur auf Einzelbilder zu schauen, um der Frage nachzugehen, welche medialen Einflüsse in den *joiners* auszumachen sind. Dass ich also über weite Strecken dieses Kapitels im filmtheoretisch-philosophischen⁴³⁷ Revier »gewildert« habe, liegt daran, dass Deleuzes Überlegungen es ermöglichen, den Status der *joiners* als Bild aus Bildern sowie ihre zeitliche Strukturen zu hinterfragen. Die für die Rezeption und Interpretation bestimmenden Phänomene sind bei ihnen ähnlich wie beim Film: die Wahrnehmung von Bewegung, die Erfahrung von Zeit, eine variable Vernetzung der Bilder und ein veränderliches Ganzes. Ihre Deutung ist jeweils abhängig davon, wie sie zusammengestellt, präsentiert und wahrgenommen werden.

Die angehaltene Bewegung stillgestellter Bilder verweist auf das, »was weder narrativ noch figurativ (und schon gar nicht perzeptiv, denn Bewegung kann gerade nicht wahrgenommen werden) in jedem dieser Bilder enthalten ist als stumpfer oder Möglichkeits-Sinn, der diese Bilder signifikant sättigt« (Paech, in: Boehm et al. 2007 : 289).⁴³⁸ Dieser entspricht einem Überschuss, an dem die Lektüre abgleitet und zugleich einer Leerstelle, die unterschiedlich gefüllt werden kann.⁴³⁹ »Die dritte Ebene [Barthes' Ebene des »dritten Sinns«, jw] schließlich bezeichnet eine nicht zu decodierende Schicht, die sichtbar vorhanden ist und den Blick affiziert, sich aber nicht semantisch erschließt.« (Kirsten 2015 : 20 f.) Diese Schicht ist letztlich nicht objektivierbar, da es von individuellen Möglichkeiten und Sensibilitäten der

437 Deleuze *Kino*-Bücher werden, je nach Intention und Interpretation, unterschiedlich gelesen, mal treten filmtheoretische, meist aber philosophische Überlegungen in den Vordergrund.

438 »Das Problem ihrer Beschreibung [der Bewegung im Kino, jw] ist, dass sie zwar als Wirkung der Kinematographie im Bewegungsbild sichtbar ist, in ihrer Ursache jedoch als Differenz-Figur zwischen den im Projektor geschalteten und unbewegt projizierten Einzelbildern unsichtbar bleibt und erst ursächlich »sichtbar« wird, wenn sie fehlt, also im angehaltenen Bild des Stehkaders.« Dieser verweist »auf die abwesende Figur der Bewegung«, »weil das kinematographische Bewegungsbild nach wie vor seinen Kontext bildet«. Aus ihm ergibt sich eine Unzahl von Möglichkeiten. »In ähnlicher Weise hat Roland Barthes in bestimmten überdeterminierten Photographien aus Filmen den Möglichkeits-Sinn angehaltener Bilder als einen stumpfen Sinn beschrieben, der in ihnen Vorgänge sichtbar macht, die den Anschluss an die Erfahrung des Wirklichen herstellen [vgl. Barthes, Roland, »Der dritte Sinn«, in, ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn : 47–66].« (ebd.)

439 »Es geht um Bildlektüren, die nicht von einer Ideologie und einem Code (= Relais zwischen Signifikant und Referent) reguliert werden, sondern von uncodierten Mikroereignissen, die ein stabilisierbares Objekt/Subjekt-Verhältnis und eine Schließung der Sinnprozessierung verhindern.« (Wittmann 2015 : 66)

Betrachter abhängt, wie sie sie auffassen. Sie ist im Einzelbild, im *still* auszumachen, und doch kommt in ihr das ›Filmische‹ zum Ausdruck.⁴⁴⁰ Dieses findet sich in den »kleinsten bedeutungstragenden Einheiten [...] die sich einer Assimilierung durch den sprachlichen Code entziehen und nicht objektiviert werden können.« (Wittmann 2015 : 74) Es steht für eine Dimension von Erfahrung, die sich sprachlich nicht mehr fassen lässt und führt die Produktion von Bedeutung in einen Bereich zwischen Sicht- und Sagbarem.⁴⁴¹ Laut Wittmann sieht Barthes im Filmischen einen »Widerstand gegen die Zwänge des Dispositivs, der sich aus der Palimpsestbeziehung und dem Spannungsverhältnis von Motion und Stasis, Film und Fotogramm, Zeit und Raum ergibt« (ebd. : 76). Barthes verweist auf die Möglichkeit, dass »das eigentlich Filmische [...] in einem dritten, unaussprechbaren Sinn [liegt], den man weder in der bloßen Photographie noch in der gegenständlichen Malerei findet, weil ihnen der diegetische Horizont fehlt, die oben erwähnte Konfigurationsmöglichkeit [...]« (Barthes 2015 : 135). Eben diese »Konfigurationsmöglichkeit« sieht er in Bildzusammenstellungen, die gewisse strukturelle Ähnlichkeiten mit den *joiner photographs* aufweisen, Barthes nennt Fotoroman und Comic.⁴⁴² Das Filmische ist auch in den *joiners* enthalten, es ist Widerstand und Spannungsverhältnis, die im einzelnen Bild, zwischen den Bildern und im Zusammenspiel der Bilder zum Ausdruck kommen.⁴⁴³

Was also ist ein kinematographisches Bewegungsbild? Ist es überhaupt ein ›Bild‹ wie jenes, das gemalt oder fotografiert sich als ein ›Ding‹ unbewegt den bewegten Blicken von Betrachtern darstellt? Ist es überhaupt ›ein‹ Bild oder sind es nicht vielmehr viele bewegte Bilder, die in ihm enthalten oder verschmolzen sind? Und hält nicht jede bildhafte Vorstellung den Fluß der Bewegung an, damit überhaupt ein ›Bild‹ in Bewegung wahrgenommen werden kann, das heißt, kann man über kinematographische Bewegungs-

440 »Als einer der ersten macht Barthes in ›Der dritte Sinn‹ systematischen Gebrauch von der Analyse von Filmstills. Es ermöglicht ihm, Fragmente in Gänze zu zitieren (wie er es auch in seinen detaillierten literaturwissenschaftlichen Analysen, etwa in *S/Z* zu tun pflegte) und somit handhabbar zu machen. Er begründet diesen Schritt damit, dass das im ›stumpfen Sinn‹ zum Ausdruck kommende ›Filmische‹ nicht in der Bewegung zu suchen sei, sondern in einer ›permutativen Entfaltung‹ (ibid., 65), deren Stadien man durchaus anhand von Fotogrammen nachzeichnen könne.« (ebd. : 23) Die einzelnen Bilder bzw. Einstellungen Eisensteins, die Barthes betrachtet, entsprechen »der Technik von Bildhauern und Malern, die eine ganze Entwicklung zum ›prägnanten Augenblick‹ verdichten, wie es Lessing in seinem *Laokoon* formulierte« (ebd., Herv. i. O.).

441 So auch der Titel des zweiten Teils von Mirjam Schaub's Dissertation, *Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München 2006.

442 »Es gibt andere ›Künste‹, die das Fotogramm (oder zumindest die Zeichnung) und die Geschichte, die Diegese, kombinieren: Potoromane und Comics. Ich bin überzeugt, daß diese in den Niederungen der Hochkultur geborenen ›Künste‹ eine theoretische Qualifizierung besitzen und einen neuen (mit dem stumpfen Sinn verwandten) Signifikanten ins Spiel bringen ...« (Barthes 2015 : 135 f., Fn. 4)

443 Auch deshalb halte ich es für vertretbar, flimtheoretische Ansätze auf die *joiner photographs* zu beziehen – wie Barthes es vertretbar fand, *filmstills* als Fotografien zu betrachten.

bilder beschreibend wie über ›Bilder‹ sprechen, oder muss man nicht automatisch auf ihre (narrative) Bedeutung ausweichen, die sich durch die Bewegung mitteilt? (Paech 2002 : 134 f.)

Statische Bilder als materielle Manifestationen lassen sich für unbestimmte Dauer betrachten und detailliert beschreiben. Ein sich veränderndes Bewegungsbild stellt uns vor andere Herausforderungen. Es scheint nicht angemessen und ist wohl auch kaum möglich, rein deskriptiv vorzugehen; zu vielfältig sind die sich ändernden Details. Und so versuchen wir, die Bedeutung des Ganzen zu fassen und Zusammenhänge herzustellen, um das Bewegungsbild sprachlich vermitteln zu können. Ähnlich geht es uns bei den *joiner photographs*, bei denen wir in einer Beschreibung die Situation zu erfassen versuchen und sie so synthetisieren und narrativieren. (Bei den späteren, komplexeren *photographic collages* wie **Fredda** wird dieses Vorgehen durch die Bildtitel unterstützt.) Das ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die *joiners* als Bewegungsbilder begriffen werden können, zusammen mit ihrem potenziell veränderlichen Ganzen, dem doppelten *hors-champ* von Einzelbild und Ensemble und der Ununterscheidbarwerdung von Bild und Bewegung. Dennoch stößt der Versuch, sie zu narrativieren, an seine Grenzen (wie ich in Kapitel 6 zeigen werde). Mit Deleuzes Konzept des Zeit-Bildes lässt sich eine andere Ordnung als die gewohnt narrative auch in diese nicht-filmischen Bilder bringen. In der Multiplikation der Zeiten und Räumlichkeiten der *joiner photographs* liegt ihre Möglichkeit, mit einer kohärenten Beschreibung ebenso wie mit einer linearen Erzählung zu brechen.

5.4.2 Bewegungsbilder, Kristallbilder, Zeitbilder

Hockneys Montage ist das Gegenteil eines Panoramas: Sie zentriert nicht oder nur scheinbar, um im gleichen Zug den Blick prismatisch zu zerlegen. Sie integriert, nicht ohne zugleich zu differenzieren und die Unendlichkeit der Bilder wie die Perspektivität des Betrachters ins Bild zu injizieren. Sie holt die Zeit des Betrachters ins Bild. [...] Ein möglicher Begriff, den man für die [...] Bilder David Hockneys finden könnte, wäre der Begriff Prisma oder Spektrum: Eine scheinbar zeitlose, objektive Wahrnehmung wird zerlegt in den unabschließbaren Prozeß, in die Anachronie einer Wahrnehmung. (Hesper, in: Stöhr 1996 : 136)

Folgen wir Hockney, so sind alle *joiner photographs* Wahrnehmungsbilder, Bilder der Wahrnehmung und Bilder, die als Bilder wahrgenommen werden. Sie sind Bewegungsbilder, da ihre Bilder einer bewegten Kamera entstammen und sich zumindest diese Kamerabewegungen in ihnen niederschlagen. Und sie sind Zeitbilder, dahingehend, dass sie eine diskontinuierliche Raum-Zeit zeigen, die

sie simultan präsentieren.⁴⁴⁴ Es wäre aber eine zu grobe Vereinfachung, es dabei zu belassen, dass alle *joiners* Bewegungs- und Zeitbilder sind, denn in jedem sind immer nur einige Eigenschaften der beiden Bild-Konzepte wiederzufinden. Interessanter ist es, sie daraufhin zu befragen, welche Aspekte sich in welchem Bild finden lassen und inwiefern diese es zu einem Bewegungs- (Aktions-, Wahrnehmungs-) oder einem Zeit- (Kristall-)Bild machen, wo es Schnittmengen gibt und ob sich Gesetzmäßigkeiten ausmachen lassen.

Schauen wir zunächst auf die spezifische Form der *joiner photographs* als Bild aus Bildern (vgl. Kapitel 3.4.1 und 3.4), die Anlass war, überhaupt filmtheoretische Überlegungen einzubeziehen. Das Bewegungs-Bild ist der Ausdruck eines Ganzen, es hat zwei *hors-champs*,

ein relatives, das die Bewegung, die das Ensemble eines Bildes betrifft, in ein weiter gefaßtes oder gleichartiges Ensemble fortsetzt oder fortsetzen kann; und ein absolutes *hors-champ*, das die Bewegung, was auch immer das Ensemble sein mag, in dem sie wahrgenommen wird, auf ein veränderliches Ganzes verweist, das es zum Ausdruck bringt. In der einen Richtung verkettet sich das visuelle Bild mit anderen Bildern. In der anderen gehen die verketteten Bilder in ein Ganzes ein, und dieses Ganze veräußerlicht sich in den Bildern; es verwandelt sich selbst in dem Maße, wie die Bilder sich bewegen und verketteten. (Deleuze 1997b : 305)

Dieses Verhältnis von Bild, Ganzem und *hors-champs* lässt sich auf die *joiners* übertragen, auf das Verhältnis von Fotografien und Bildensemble. Sie bilden in ihrer Zusammenstellung ein kontingentes Ganzes, das »den Gesetzen von Assoziation und Kontiguität« (ebd. : 353) folgt.⁴⁴⁵ Die Fotografien gehen im Gesamtbild auf, das sich aber nicht als geschlossenes präsentiert, sondern offen für Fluktuationen bleibt. In den *joiners* lassen sich zwei gegenläufig Bewegungen ausmachen: Die Fotos kommen zusammen, sie drängen zu einem gemeinsamen Zentrum, um

444 »Auf einen Blick, simultan ist ein Bild unmöglich wahrzunehmen. Es gibt keinen simultanen Blick und kein Bild der Simultaneität, nur eine Als-ob-Gleichzeitigkeit. Jedes Bild ist trotz seiner Bewegungslosigkeit ein Zeit-Bild und ein Zwischen-Bild.« (Hesper, in: Stöhr 1996 : 130)

445 »... einerseits folgten die Bilder bei ihrer Verkettung oder Fortsetzung den Gesetzen von Assoziation und Kontiguität, Ähnlichkeit und Kontrast oder Opposition; andererseits gingen die assoziierten Bilder in einem Ganzen als Begriff auf (Integration), das wiederum ständig in den assoziierbaren und anschließenden Bildern (Differenzierung) äußerliche Gestalt annahm. Aus diesem Grund blieb das Ganze offen und veränderlich, während gleichzeitig ein Ensemble von Bildern einem größeren Ensemble entnommen wurde. Damit standen wir vor dem doppelten Aspekt des Bewegungs-Bildes, der das *hors-champ* definierte: einerseits trat das Bewegungs-Bild mit einem Äußeren in Verbindung, andererseits drückte es ein veränderliches Ganzes aus. Die fortgesetzte Bewegung war das unmittelbar Gegebene, während das veränderliche Ganze, also die Zeit, die indirekte oder vermittelte Repräsentation war. Doch nach wie vor fand zwischen beiden Figuren ein Kreislauf statt: zwischen Verinnerlichung (Aufgehen in einem Ganzen) und Veräußerlichung (Ausdruck des Ganzen im Bild) ...« (ebd. : 353f.; Herv. i. O.)

den *joiner* zu bilden, und gleichzeitig streben sie auseinander, verstärkt durch das Raster der Polaroids und Öffnungen im Gefüge, und verweisen so beständig darauf, dass sie kontingent, aber nicht beliebig sind und nur in *dieser* Zusammenstellung *dieses* Bild ergeben.

Eine andere eigenwillige Verkettung findet sich bei den *joiner photographs* im Umgang mit *On* und *Off* der Bilder und der damit zusammenhängenden perspektivischen De-/Konstruktion. Der fest umrissene Rahmen des sichtbaren Bildes übernimmt unterschiedliche Funktionen in Malerei, Fotografie und Film. Während in der Malerei der Künstler entscheidet, was sich wo im Bild wiederfindet, was überhaupt zu sehen ist, ist bei der Fotografie das Rechteck des Bildes durch die apparativen Vorgaben bestimmt; was außerhalb liegt, bleibt verborgen. Beim Film schließlich wird der *cadre* beweglich; was außerhalb liegt, kann ins Bild geholt werden, was im Bild ist, herausrutschen. Der Umgang mit der Kamera, die Bild- und Blickregie, bestimmt, welcher Eindruck bei den Betrachtern erweckt wird – der eines Kammerspiels oder der eines Blicks in unendliche Weiten. Das Filmbild ist immer beides: faktisch sichtbare Bildlichkeit und potenzielles Bild.⁴⁴⁶ *Cadre* und *cache* lassen sich nicht als Entweder-oder denken, die Einstellung vermittelt zwischen dem im jeweiligen Bild Sichtbaren und demjenigen Bild, welches wir in unserer Vorstellung zusammensetzen.⁴⁴⁷ Der *hors-champ*, der Raum außerhalb des Bildfensters, ist nicht zwangsläufig einfach durch eine perspektivische Konstruktion an das Bildfeld anzuschließen. Wie weiße Flecken auf einer Landkarte erschließt er sich erst, wenn wir ihn durchschreiten, zu sehen bekommen.⁴⁴⁸

Die Rolle des *Off* (vgl. Kapitel 3.3 : 127 f.) lässt sich für die *joiner photographs* von der Seite der Fotografie und von der des Films in den Blick nehmen. Der harte (Aus-)Schnitt der Fotografie trennt Aufgenommenes und umgebendes *Off* für immer voneinander; der Bildinhalt ist im Bild gefangen wie ein in Bernstein

446 »Bazins Alternative zwischen *cache* und *cadre* – dient die Leinwand als Rahmen (wie bei einem Gemälde) oder als Maske (wie ein Fenster?) – war immer schon unzureichend ...« (Deleuze 1997b : 341, Herv. i. O.) – Allerdings scheint Bazin die Modelle nicht als sich ausschließende verstanden zu haben: »Die Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein ›Rahmen‹ des Kinobildes, wie die technischen Begriffe manchmal glauben machen, sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal« (Bazin 2004 [1959], 225). Dem ist nichts hinzuzufügen, außer dass diese beiden Eigenschaften einander unterwandern können, wie übrigens Bazin selbst gezeigt hat.« (Bonitzer 1985 : 97, Fn. 1)

447 »Deswegen sagen wir, daß es immer ein ›Außerhalb des Bildfeldes‹ gibt, selbst im geschlossensten Bild. Und daß es immer zugleich zwei Aspekte dieses Außerhalb gibt, die aktualisierbaren Beziehungen zu anderen Ensembles und die virtuelle Beziehung zum Ganzen.« (Deleuze 1997a : 35) »Ganz allgemein wendet sich eine Seite der Einstellung dem Ensemble zu, von dem sie die Modifikation zwischen den Teilen wiedergibt, und die andere dem Ganzen, dessen Veränderung sie ausdrückt – oder zumindest eine Änderung. Von daher läßt sich die Einstellung in einer abstrakten Definition als Vermittlung zwischen der Kadrierung des Ensembles und der Montage des Ganzen erfassen.« (ebd. : 37)

448 Ich beschränke meine Überlegungen auf die visuellen Aspekte des *hors-champ*. Inwiefern dem akustischen *Off* mit dem Tonfilm Bedeutung zukommt, ist beispielsweise bei Deleuze (1997b : 322–328) nachzulesen.

gefasstes Insekt. Der Schnitt des Films hingegen ist ›weicher‹, er erlaubt fließende Übergänge, bei denen das *Off* des *cache* in den *cadre* überführt wird. Im Film ist der Raum des *Off* »... diegetisch aktiv. [...] In der Fotografie ist das *Off* immer nur das singuläre, unmittelbare und arretierte Ausgeschlossene eines sichtbar Daseienden« (Dubois 1998 : 177). Bei den *joiners* wird der harte Schnitt der Fotografie im Gesamtbild aufgeweicht, während zugleich das weiche *Off* des Films in harte Fragmente umgewandelt wird. Diegetisch aktiv werden so, neben dem, was auf den Fotos zu sehen ist, ihre Wechselbeziehungen so wie die Räume zwischen ihnen.

BEWEGUNGSBILDER

Alle *joiner photographs* sind »Bilder der Wahrnehmung«, nämlich vordergründig erst einmal Bilder von Hockneys Wahrnehmung durch die jeweilige Fotokamera und deren Rekonstruktion in der Montage. Dadurch, wie sie zusammengestellt sind, wirken die Einzelbilder auf das Ganze ein, das Ganze auf das einzelne Foto zurück. Die *joiners* besitzen sensomotorische Qualitäten, unsere Wahrnehmung sowie unsere Körpererfahrung wirken sich auf die Interpretation des Perzepts aus (vgl. Kapitel 2 und Kapitel 4). Ein sensomotorisches Band aber, das der Aktion eine Richtung zuweist oder eine Sequenz bildet, wird nur in seltenen Fällen geformt. Die Kontinuität des Raumes wird in den *joiners* lediglich angedeutet und durch unterschiedliche Kadrierungen und Perspektiven unterlaufen, es ergeben sich keine stabilen Beziehungen zwischen Raum- und Zeitfolgen. Auch eine lineare Rezeption, die auf das folgende Bild hin ausgerichtet ist, wie sie Deleuze für das Bewegungs-Bild bestimmt, ist im Medium der *joiners* nicht möglich, allein schon, da ihre Bilder simultan präsentiert werden. So können Handlungen und Narrationen nur angedeutet nicht jedoch festgeschrieben werden (vgl. Kapitel 6).

Die Form der Darstellung bringt Bewegung ins Bild bzw. lässt uns Bewegung in das Bild projizieren. In den meisten *joiner photographs* kommen Bewegungen verhalten zum Ausdruck durch die Kombination von Raum- und Zeitfragmenten. In denjenigen mit umgekehrter Perspektive wird die Bewegung des Fotografen besonders betont: Seine Bewegungen außerhalb des Bildraumes manifestieren sich im Bild. Wenn sich eine gerichtete Bewegung in der Figuration ausdrückt, sich ihr Anfang und Ende oder Zweck ausmachen lassen, rücken die *joiners* in die Nähe des Aktionsbildes. Deutlich wird dies in den *photographic collages* von 1983, wie **Gregory Walking, Fredda** oder **Photographing Annie Leibovitz**, die einem komplexeren zeitlich gerichteten Ablauf folgen.⁴⁴⁹ Anders, als das fotografische Verfahren es vermuten lässt, drängen sich auch bei einigen wenigen *composite polaroids* Bewegungen in den Fokus der Aufmerksamkeit, so beispielsweise in den Bildern, die Schwimmer in Hockneys Pool zeigen (z. B. **Gregory Swimming** oder **Jerry diving, Sunday, Feb 28th 1982**).

449 Gerade diese Bilder sind es aber auch, die als Zeitbilder interpretiert werden können (vgl. folgende Seiten).

Bild und Bewegung sind, sowohl durch die Bewegungen der Bildobjekte als auch durch die des Fotografen respektive der Kamera, im Gesamtbild untrennbar miteinander verknüpft. Demnach können wir hier von Bewegungsbildern sprechen. Anders aber als beim filmischen Bild fallen Bild und Bewegung nicht durch Überblendungen der Bilder in eins, sondern Bewegung wird verräumlicht wiedergegeben. Auch Schnitte und Montagen werden nicht zeitlich präsentiert, sondern räumlich; der Schnitt zeigt sich im Kader der Fotografie, die Montage in der Zusammenstellung der Bilder. Doch wie beim Bewegungs-Bild lässt sich die in den *joiner photographs* enthaltene Zeit aus den Bildern und ihren Relationen ableiten, es wird »ein Bild von der Zeit« (Deleuze 1997a : 49, Herv. i. O., vgl. Kapitel 5.3.2 : 208, Fn. 410) freigesetzt, das sich anders als über »natürliche« Bewegungsabläufe und unabhängig von der Raumwahrnehmung erschließt. Allerdings lässt sich auch ein indirektes Bild der Zeit nicht immer deduktiv erschließen.⁴⁵⁰ Ein solches ergibt sich am ehesten bei den *joiners*, in denen Handlungen nachvollziehbar aufgezeichnet sind (also wieder bei den Aktionsbildern wie **Gregory Walking**, **Fredda** oder **Photographing Annie Leibovitz**).⁴⁵¹

Eine raumzeitliche Kontinuität in den *joiner photographs* ergibt sich nur vermeintlich. Ein Großteil der Bilder scheint einen konsistenten Raum darzustellen und, wenn keine vordergründige Bewegung erkennbar ist, eine zeitliche Einheit. Aber durch die Fragmentierung des aufgenommenen Raumes wie der Zeit zeigen alle *joiners* taktile bzw. Möglichkeitsräume. Durch Lücken, materielle wie zeitliche und räumliche, können wir uns der Anschlüsse zwischen den Bildern nie ganz sicher sein. Jedes Foto könnte durch ein anderes ersetzt werden, jedes ist in mindestens vier Richtungen an potenzielle Bilder anschlussfähig. Unser Blick tastet sich von Bild zu Bild. Je größer Lücken oder Brüche zwischen den Bildern werden, je öfter Raum- und Körperteile aufgezeichnet worden sind, desto mehr generieren sich die *joiners* als taktile Räume (vgl. Kapitel 5.3.2 : 208 ff.). Als Beispiel kann ein weiteres Mal **Fredda** dienen: Die Fotografien folgen den Bewegungen der Protagonistin, zwischen diesen bleibt das Bild leer und unbestimmt und so können wir uns nur mit **Fredda** durch den Raum des *joiners* tasten.⁴⁵² In allen *joiners* sind die fotografischen Ausschnitte zeitlich und räumlich gefasst und schließen nicht passgenau aneinander an. Und so kann die gezeigte Raum-Zeit nur diskontinuierlich sein – was gegen eine Einordnung als Bewegungsbilder und für eine als Zeitbilder sprechen würde.

450 Dass es trotz der erwähnten Diskontinuitäten überhaupt möglich ist, zumindest ein »gefühltes indirektes Bild der Zeit« zu erhalten, hängt damit zusammen, dass Zeitwahrnehmung immer relativ ist und wir uns aus Erfahrung assoziativ eine Vorstellung der Zeit des Dargestellten machen können.

451 Bei **Celia** beispielsweise ist ein Verweis auf verstreichende Zeit charmanterweise nur an einer Stelle im Bild zu finden, wo die Bewegungen ihres Armes zu sehen sind. Die Darstellung der Bewegungen gibt aber keinen Hinweis auf eine zeitliche Dauer des Vorgangs (vgl. Kapitel 2.2.1).

452 »Von der räumlichen Situation werden fast nur die Teile gezeigt, die bei dem Handlungsablauf eine Rolle spielen: Was sich zwischen Veranda und den Gartenstühlen befindet, wird weitgehend ausgespart.« (Dreher 1989 : 95)

Einiges spricht dafür, die *joiner photographs* generell als Zeitbilder aufzufassen. Der Raum, den sie zeigen, ist nicht fix, die Bewegungen in ihnen folgen keinem linearen, ungebrochenen Ablauf, entsprechend gehen Raum und Bewegungen kein festes Verhältnis ein. Obwohl in vielen Fällen der Raum kontinuierlich zu sein scheint, gibt es doch immer kleine Brüche in Form von fehlenden oder ungenauen Anschlüssen. Der Raum im Bild erschließt sich bei genauem Hinsehen über die zu sehenden Teilobjekte und die Bewegungen, die mit der Kamera vollzogen wurden. Durch die Verwendung fotografischer Bilder, die eindeutigen Zeitpunkten der Aufnahme zugeordnet werden können, findet sich immer Zeit, finden sich Zeitakkumulationen und -schichten in den Bildern. Ein zeitlichen Kontinuum aber ist nicht vorhanden. In der Montage werden Raum, Zeit und Inhalt der *joiner photographs* diskontinuierlich. Die Bewegungsaufzeichnung geschieht nicht ohne Unterbrechungen und auch im Zeigen werden die Brüche nicht verschleiert, sondern liegen offen. Das sensomotorische Band des Bewegungs-Bildes ist nicht zerrissen, sondern hat nie als ganzes existiert.

Offensichtlich werden Diskontinuitäten der sensomotorischen Qualitäten der *joiners* auch, wenn Größenverhältnisse sprunghaft wechseln und Distanzveränderungen des Fotografen zu Bildobjekten deutlich machen, z. B. bei Dons Kopf in **Don + Christopher** und bei einzelnen Polaroids in **Maurice Payne reading the New York Times in Los Angeles, Feb 28th 1982**. Ebenso werden Diskontinuitäten augenfällig, wenn Bewegungen sich nicht mehr gerichtet lesen lassen und Körperteile fragmentiert und wiederholt zu sehen sind, wie ich an anderer Stelle exemplarisch anhand von **Scrabble Game** (vgl. Kapitel 2.2.4) zeige. Und auch die bewegten, narrativen *joiners* wie **Fredda** zeigen keinen ganzheitlichen, sondern einen gestückelten Ablauf, der unser sensomotorisches Empfinden zum Stottern bringt. Die Anschlüsse, die diese *joiners* präsentieren, sind nicht ›falsch‹ im Sinne Deleuzes, da sie keine paradoxe Erzählung eröffnen, sie sind aber verschoben und führen zu Multiplikationen von Bildelementen. Das Bild öffnet sich für mögliche Erzählungen, seine Intervalle machen darauf aufmerksam, dass etwas fehlt und schließen einen Denkraum auf. Die »Perspektive in der Zeit« (Deleuze 1997a : 42), welche die *joiner photographs* geben, ist fragmentiert, ein Relief, das stärker oder schwächer ausgeprägt, in unterschiedlich viele Teile zersprungen ist.

KRISTALLBILDER

Die Fixierung des perspektivischen Wahrnehmungsraumes ist in der Multiplikation der Bilder aufgehoben, so wie sie es im Film durch die bewegliche Kamera ist. Doch auch wenn in beiden Fällen kein fester Betrachterstandpunkt mehr vorgegeben ist, ist das Ergebnis nicht vergleichbar. Die Filmprojektion zeigt (es sei denn, es handelt sich um einen *Split-Screen*) unterschiedliche Perspektiven nacheinander, während sie in den *joiners* simultan präsent sind, »der Blick auf die Wirklich-

keit wird als kontingent erfahren, das heißt, er läßt sich als Beobachtung beobachten und verändern« (Hesper, in: Stöhr 1996 : 137). Während dies im Film durch Wechsel der Erzählperspektive oder falsche Anschlüsse geschieht (vgl. Kapitel 5.3.3 : 211 f.), »verschwindet [in der Bildform der *joiners*, jw] die Sicherheit der eindeutigen Referenz in der Vielfalt kontrastierender Bilder. Das Bild als Ganzes flimmert wie die Hitze über dem Asphalt.« (Hesper, in: Stöhr 1996 : 135) Die Wahrnehmung der *joiner photographs* ist ein »unabschließbaren Prozeß« (ebd. : 136), der sich in der prismatischen Zerlegung des Bildes verliert. Eine räumliche Konstellation wird facettiert und temporal aufgefächert. Nicht nur die zersplitterte Präsentation des Bildinhaltes führt zu einer Verzeitlichung bzw. Verteilung von Zeit, diese Verteilung findet sich bereits in der Produktion, in der ungleichzeitigen Entstehung der Fotografien. Wir haben es mit in den Fotografien eingekapselten Raum-Zeit-Einheiten zu tun, die ihrerseits wiederum zu einem facettierten Gesamtgebilde zusammengefügt werden (vgl. Schaub 2003 : 127). Jedes Foto ist ein aktuelles Bild, das Gesamtbild aktuell – materiell vorhanden und sichtbar – und virtuell zugleich. Nach diesem Verständnis lassen sich die *joiners* als Kristallbilder auffassen.

Die im Kristall eingeschlossenen Fragmente gewinnen dort an Sichtbarkeit, wo multiplizierte Teilsituationen und -objekte darauf hinweisen, dass Raum und Zeit zersplittert sind. Ich denke hier an die fast erzählerischen *photographic collages* von 1983, die darauf ausgerichtet sind, Situationen zu fassen, wie **Luncheon at the British Embassy, Tokyo, Feb. 16, 1983, Scrabble Game** und **Crossword Puzzle**.⁴⁵³ Auch in einem *composite polaroid* wie **Gregory Swimming** kommt das Konzept des Kristalls zum Ausdruck. Hier wird die Figur des Schwimmers in Einheiten aufgebrochen, welche auf die Figuration von Bewegung im Bild zielen, obwohl und gerade weil diese uneindeutig und fragmentiert bleibt.⁴⁵⁴

453 Eine Sonderrolle nimmt in meinen Augen **Walking In The Zen Garden** ein: Obwohl in jedem Foto ein Stück eigene Raumzeit gefangen ist, verliert sich dieser Fakt in der gleichmäßigen Fläche des Steingartens, die suggeriert, dass es sich um ein zeiteinheitliches Bild handelt – worauf Hockney anspielt, wenn er es als »Erinnerungsbild« bezeichnet. Wie kontinuierlich der dargestellte Raum tatsächlich ist, lässt sich nicht sagen, es sei denn, wir sind in der Lage, tausende von fotografierten Steinen auseinanderzuhalten und herauszufinden, wie passgenau ihre Anschlüsse sind.

454 Die Metapher des Kristallbildes wird in dieser Arbeit nur in Hinblick auf Deleuzes Konzept herangezogen. »Wir wissen wohl, daß es riskant ist, naturwissenschaftliche Bestimmungen außerhalb ihres Bereichs anzuführen. Es ist dies die Gefahr der willkürlichen Metapher oder einer problematischen Anwendung.« (Deleuze 1997b : 172) Dennoch: Viele Eigenschaften von Kristallen lassen sich auf das Kristallbild übertragen, »sie sind homogen, aber diskontinuierlich, oftmals symmetrisch, aber auch asinotrop; sie sind scheinbar fest und abgeschlossen, schließen aber vor allem »leeren Raum« ein; sie sind solide, aber (oft) durchsichtig und klar. Ihre Oberfläche kann glatt und glänzend sein, ihr Inneres bleibt fraktal und kantenreich.« (Schaub 2003 : 129) Das Kristalline wird als Ordnungsprinzip und Symbol seit der Romantik eingesetzt, um Natur und Kunst in der »reinen Form« des Kristalls zu vermitteln und das Fragment mit der Totalität zu versöhnen (vgl. Prange 2013). Der Kristall birgt in sich die simultane Präsenz von Einzelnem und Ganzem, er »dient [...] als Verbildlichung der unmöglichen, auf metaphysische Größen zurückverweisenden Einheit von empirischem Detail und ideeller Ganzheit« (ebd. : 84). Die »kristalline Gesamtkunstidee« (vgl. Prange 1994: 79) wird in Philosophie, Architektur, Literatur, Kunstgewerbe und Kunst bis hin zu einem »Kristallenthusiasmus« (ebd. : 70) Anfang des 20. Jahrhunderts verfolgt. »Der Kristall bot Kompensation an für den Verlust an darstellerischen Möglich-

ZEITBILDER

Die jeweilige Bildform sowie das ihr zugrundeliegende Untersuchungsinteresse Hockneys beeinflussen das Zeitgefüge, das in den *joiner photographs* eingekapselt ist. Wie Raum und Bewegungen in Bilder umgesetzt, gezeigt oder einem Zeigen entzogen werden, beeinflusst, wie wir die jeweiligen Zeitlichkeiten von Handlungen und Situationen deuten. Auch wenn es nahezu unmöglich ist, Wahrnehmung und Zeit in verlässliche Relation zueinander zu setzen – unser Zeitgefühl ist von diversen Faktoren abhängig, eine halbe Stunde auf etwas zu warten fühlt sich viel länger an als eine halbe Stunde mit einem guten Buch – beeinflussen gestalterische Entscheidungen, wie emotionale Erfahrungen, die auf der diegetische Ebene oder auch außerhalb dieser stattfinden, vermittelt werden. Es geht um eine Annäherung von Bild- und »Denkbewegungen«, eine Annäherung »zwischen materiellen und mentalen Bildern« (Wittmann 2010 : 49).⁴⁵⁵ Was für den Film gilt, gilt auch für die *joiners*: »Aus den einzelnen Erregungselementen wird ein summarischer Einwirkungseffekt. Die Überblendung – als dynamischer Kulminationspunkt dieser Subsequenz – findet nicht auf der Leinwand statt, sondern in den Köpfen der Zuschauer.« (ebd. : 44)

Montage realisiert sich bei den *joiners* nicht in einer zeitlichen Abfolge, sondern in der Fläche, aber ebenso »als Übereinanderschichtung zu einem imaginären Palimpsest« (ebd. : 45). Die Abstände zwischen den Bildern, der Riss im Materiellen, wird in der Vorstellung geschlossen, es entsteht ein virtuelles Bild, das im Spannungsfeld zwischen den Bildern liegt (vgl. ebd. : 46, vgl. Deleuze 1997b : 96). Wahrnehmung, Erinnerung und Vorstellung werden enggeführt, die Bedeutung des Bildes entsteht rückwirkend, aus der Verknüpfung von aktuellem und erinnertem bzw. virtuellem Bild – bei den *joiners* bedeutet das: im Zusammenspiel von Bildern, Bildgeschehen und synthetisiertem Bild. Die Verflechtung der Bilder miteinander, mit dem und im Akt der Wahrnehmung, ist bei den *joiner photographs* sowohl eine »Vernährungsarbeit als Voraussetzung für die Orientierung im Handlungsraum«

keiten, die sich in der Malerei durch das Verschwinden des Sujets, in der Architektur durch den Verzicht auf das Ornament bemerkbar machten.« (ebd. : 79) In zeitgenössischen Werken findet sich der Kristall sowohl als Objekt als auch als Strukturprinzip der ästhetischen Darstellung im Rahmen sowohl »alchimistisch-esoterische Praktiken« als auch »wissenschaftlich-ästhetische Analysen« (Matzner 2015 : o. S.). – Um den *joiner photographs* als Kristallbildern gerecht zu werden, wäre es geboten, sie in diese größeren Zusammenhänge einzuordnen. Dafür hätte es allerdings eines weiteren Kapitels bedurft, sodass ich diese Thematik in einem anderen Rahmen weiterverfolgen muss. (Jutta Penndorf danke ich für den Hinweis auf den Facettenreichtum des kristallinen Prinzips.)

455 »Es geht um die prinzipielle Konvergenz von Film und Denkbewegung, um die Schocks als Quasi-umschaltstellen zwischen materiellen und mentalen Bildern und das Wechselspiel von (mit)reißerischer Inklusion und (ver)störender Exklusion von Subjektivität. Das Eisenstein'sche Kinosubjekt konstituiert sich im Wechselspiel von Verwundung und Vernähung, (Para)Traumatisierung und (Deck)Erinnerung.« (ebd.)

als auch eine »das Bewegungsbild – und seine Intensitäten, Rhythmen und Ober-
töne – zuallererst konstituierende Rahmenbedingung« (Wittmann 2010 : 49).⁴⁵⁶

In den formalen und inhaltliche Verbindungen der *joiner photographs* drückt sich Bewegung durch figurale Anschlüsse und Differenzen aus. Doch anders als beim Film, bei dem Wechsel nur als »Wandlungen und Modulationen« begreifbar werden, da es keine Lücken im Sichtbaren gibt,⁴⁵⁷ sind hier Abstände und Intervalle sowie der Versatz zwischen den Bildern offensichtlich. Die Präsenz der Brüche in den *joiners*, die materiell zwischen den Fotografien sowie zwischen den Einstellungen und Aufnahmezeiten vorhanden sind, tritt in Widerstreit mit dem sichtbaren Bild. Was Deleuze für das filmische Zeit-Bild konstatiert, wird in den Bildensembles der *joiners* verräumlicht übersetzt. Die Räume zwischen den Bildern, reale wie virtuelle, lassen die einzelnen Bilder pulsierend in den Vordergrund kommen und wieder zurücktreten.⁴⁵⁸ Fotografien und »Dazwischen« erlauben im Zusammenspiel, oszillierend zwischen Stillstand und Bewegung, zwischen aufgehobener und erlebter Zeit, zwischen Repräsentation und Präsenz, ihre Leerstellen zu füllen und auch, über diese hinauszugehen. Die Oszillation des Dazwischen irritiert in der Betrachtung und schafft zugleich eine Möglichkeit, gedanklich in die Bilder einzusteigen, sie lässt die Vorstellungskraft aktiv werden. Materielle wie virtuelle Zwischenräume erweisen sich »als Quasiumschaltstellen zwischen materiellen und mentalen Bildern« (Wittmann 2010 : 49), ziehen die Rezipienten ins Bild und halten sie zugleich auf Abstand. So entstehen Momente des Innehaltens, eines Stillstands in Bewegung beziehungsweise einer Bewegung des Stillstandes, die uns als Betrachter dazu auffordern, sie mit Erfahrungen, mit Empfindungen und Denken – folglich mit virtuellen Bewegungen – zu füllen. Wir

finden [...] uns jetzt in einer Situation, in der das aktuelle *und* sein eigenes virtuelles Bild vorliegt, dergestalt, dass es keine Verkettung des Realen mit dem Imaginären mehr gibt, sondern – in einem fortdauernden Austausch –

456 Wittmann bezieht sich auf die *suture* im Film, ein von Lacan übernommener Begriff, der in der Filmtheorie eine »Nahtstelle« bezeichnet, »an der die filmische Struktur und die komplementär darauf bezogene Aktivität des Rezipienten »aneinandergenäht« werden«, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=356> [08.02.2020].

»Das unsichtbare Ganze des Films [...] präsentiert sich als offenes, unabschließbares Gewebe aus materiellen Bildern, zwischenbildlichen Zäsuren (Blackouts) und mentalen Bildinvestitionen vonseiten des Zuschauers.« (Wittman 201 : 50)

457 »Daß wir den Wechsel von Bildern als *Wandlung und Modulationen im Sichtbaren* begreifen, und nicht als Vollzug, hat damit zu tun, daß wir *nicht sehen, daß da etwas aufeinanderfolgt*, aus dem schlichten Grund, weil es keine *Lücken, Leerstellen* innerhalb des Kontinuums des Sichtbaren gibt, weil die Bilder nahtlos ineinander übergehen. Es gibt innerhalb der Wahrnehmung, selbst wenn sie auf etwas Schnittähnlichem beruht, als *sichtbarem Ausdruck* ihres eigenen Vollzugs nur *Modulationen zu sehen*, Bilder, die sich in andere Bilder verwandeln, ohne daß das *Fehlen* bestimmter Bilder auffallen würde. Will man auf diese Modulationen aufmerksam machen, muß man das *Fehlen* von Bildern künstlich in Szene setzen.« (Schaub 2003 : 233, Herv. i. O.)

458 »Was nun zählt, ist der *Zwischenraum* zwischen den Bildern, zwischen zwei Bildern: eine Ver-
räumlichung, die bewirkt, daß sich jedes Bild von der Leere losreißt und in sie zurückfällt.« (Deleuze 1997b : 233, Herv. i. O.)

eine *Ununterscheidbarkeit beider*. [...] Die Zeit selbst entsteht im Kristall, unablässig beginnt sie von neuem mit ihrer Verdoppelung und kommt zu keinem Ende, da der ununterscheidbare Austausch stets weitergeführt und erneuert wird. (Deleuze 1997b : 350, Herv. i. O.)

Die *joiner photographs* erlauben eine »Simultaneität divergenter Zeitverhältnisse in ein und demselben Medium« (Schaub 2003 : 226, vgl. Kapitel 5.3.3 : 218).

5.4.3 Bewegte Zeitbilder

Die Kunst vermählt eine aktualisierte Wahrnehmung mit ihrem Unendlich-Werden, mit ihrer Virtualität. Nicht indem sie Zeit aufhebt, stillstellt, aus der Zeit heraus in die Zukunft oder Vergangenheit zu gehen scheint, sondern indem sie auf die Vielfältigkeit der Zeit in der Zeit stößt. Sie macht den Moment ›dauerhaft‹ (Deleuze), sie konserviert ihn in seiner prismatischen Simultaneität, ohne ihn zeitlos zu machen. (Hesper, in: Stöhr 1996 : 143 f.)

Die *joiner photographs* werden zunächst als Bewegungsbilder erfahren, da sich aus ihnen, durch Montage hervorgerufen und gestützt, Bewegungen und Handlungen herauslesen lassen.⁴⁵⁹ Ihre Einzelbilder und Zwischenräume oszillieren, verschränken sich und überschreiten einander in der Wahrnehmung. In den Bewegungsbildern der *joiners* wird durch diese Phänomene eine sensomotorische Wahrnehmung ausgelöst; die ›nicht natürliche‹ Art der Anschlüsse von räumlichen und zeitlichen Fragmenten aneinander – es gibt keine fließenden Übergänge – führt zugleich dazu, dass Zeit nicht mehr als Bewegung im Raum repräsentiert wird. Sie löst sich vom Raum und wird eigenständig. Hockney findet mit den *joiner photographs* eine Möglichkeit, mehr als eine Perspektive sowie eine multiple Zeitlichkeit in einem Bild einzufangen. In ihnen verdichten sich die aktuellen Bilder der Einzelfotografien in der Interpretation zu einem virtuellen Gesamtbild, durch ihre und in ihren Intervallen entstehen virtuelle Bilder.⁴⁶⁰ Aktuelle und virtuelle Bilder fallen auseinander und zugleich in eins, divergente Zeitlichkeiten sind simultan vorhanden und formen ein Zeit-Bild. »[D]ie Sinnsimultaneität des Sichtbaren wird zum erkenntnisleitenden Vorbild des Nachdenkens über Zeit.« (Schaub 2003 : 20)

459 »Erst die Montage, d. h. der bewegliche, fortlaufende Schnitt einzelner Momentbilder und ihre anschließende Rekombination führt eine virtuelle (d. h. inaktuelle) Bewegung in die Herstellung des Bewegungs-Bildes ein.« (Schaub 2003 : 92) – Dies geschieht bei den *joiner photographs* nicht in der Zeit, sondern im Raum.

460 »Im Kinofilm verschleiern die aktuellen Bilder die Anwesenheit der Kamera, während sich die virtuell genannten – zumindest im nachhinein – als Bilder (etwa: Spiegelbilder) zu erkennen geben. Virtuell im engeren Sinne sind damit Bilder, die nicht nur in Abhängigkeit von bildgebenden Medien erzeugt werden, sondern die sich auch als Erzeugnisse zu erkennen geben, indem sie das, was sie bedingt, selbst in das auf dem Bild Sichtbare rücken.« (Schaub 2003 : 231 f.)

Wenn Mirjam Schaub konstatiert, »[d]aß Bilder die einzige Möglichkeit sind, Virtuelles als Präsenzes vorzuführen« und dies »zu den schillerndsten Entdeckungen des Zeit-Bildes« (ebd.: 231) zählt, so lässt sich diese Entdeckung mit den *joiner photographs* wiederholen. Immer wieder werden wir auf die Eigenheit zurückgeworfen, dass die *joiners* Bilder aus Bildern sind, Bildensembles, deren Teile notwendig, aber nicht zwingend sind, und deren Zeitlichkeiten sich in unserer Wahrnehmung schichten. Die Gegenwart des Bildes wird aufgehoben und »in eine simultane Koexistenzordnung« (ebd. : 125) umgewandelt. Unsere Zeitwahrnehmung steht nicht mehr im Einklang mit unserer Raumwahrnehmung: Zeit wird nicht länger dadurch bestimmt, wie sich Bewegung im Raum niederschlägt, das Bild erhält aufgrund seiner Struktur eine spezifische Eigenzeitlichkeit. Wie Deleuze schreibt, unterscheidet sich das Zeit-Bild von dem, was in der Zeit abläuft und lässt Formen nebeneinander bestehen, die Serialisierung und Transformation bedeuten (vgl. ebd. : 229). Die *joiners* geben wie das Zeit-Bild »kein Bild der Zeit mehr« (ebd. : 212, Herv. i. O.), sondern zeigen sich als Instanzen, die Zeitlichkeit umfassen und entfalten. Es geht weder um Stillstand, noch darum, die Bewegung im Raum, den nächsten Augenblick (das nächste Bild) zu antizipieren, sondern darum, dass sich diese *im Bild realisieren* (vgl. Deleuze 1997b : 348).

Die Konzepte von Bewegungs-Bild und Zeit-Bild lassen sich auf die *joiner photographs* beziehen, ohne in ihnen aufzugehen. Wie das Zeit-Bild bei Deleuze das Bewegungs-Bild nicht aufhebt, so schließt die Tatsache, dass die *joiners* »das Vorher und Nachher in einem Werden zusammenführ[en]« (ebd. : 204) nicht aus, dass sie auch Bewegungsbilder sind. Eine Vermischung von Bewegungs- und Zeit-Bild-Elementen zeigt sich ebenfalls, wenn wir versuchen, die *joiners* in Worte zu fassen. Die Idee von Aktion und Erzählung im Bewegungs-Bild und einem eher der Beschreibung verhafteten Zeit-Bild lässt sich für sie nicht halten. Je handlungsorientierter das Dargestellte ist, desto mehr der von Deleuze angeführten Faktoren für beide Bild-Konzepte lassen sich finden. Das (meist verhaltene, da nur in der Kamerabewegung zum Ausdruck kommende) Bewegungsbild der *joiners* ist oft arm an Aktion und lässt sich, wollten wir es subsummieren, unter dem Begriff des »Wahrnehmungsbildes« ablegen. Lesbare Bewegungen und Narrativität scheinen zuzunehmen, je mehr Aspekte des Zeit-Bildes sich in den *joiners* zeigen. Als Kristallbilder geben sie keine kaleidoskopische Auffächerung einer Situation, sondern verknüpfen ihre Facetten zu einer (rudimentären) Erzählung in der Zeit. Was wir sehen, lässt sich sprachlich nicht abschließend fassen, aktuelle und virtuelle Wahrnehmung verkreuzen sich unaufhörlich.

Ein Bild – mit Deleuze – als aktuell oder als virtuell anzusprechen, betrifft also nur die Frage, ob sich ein Bild selbst als Bild inszeniert oder nicht. [...] Die Doppelung *aktuell-virtuell* ist für das ›Sein‹ des Bildes *als Bild* konstitutiv.« (Schaub 2003 : 232, Herv. i. O.)

Die Erfahrbarkeit der *joiner photographs* liegt jenseits dessen, was sich einfach sprachlich fassen lässt, sie sind Bilder und müssen als solche erfahren werden.⁴⁶¹ Trotz Hockneys wiederkehrender Behauptung, er wolle mit ihnen menschliches Sehen reinszenieren, tut er genau das nicht: Sie stellen die Bedingungen ihrer Produktion wie ihrer Rezeption aus, sie sind nicht als ganzheitliche Wahrnehmung, nicht als Beschreibung, nicht als Kamerafahrt zu lesen, sondern eben: *als Bild*.

Die *joiner photographs* zeigen in Vollendung, was Bilder können:

Verschiedene Zeitlichkeiten im Medium des Bildes löschen sich nicht gegenseitig aus, so wie sie innerhalb der Sprache unsinnig würden; sondern variieren, überlagern sich, konkurrieren miteinander. Stets ist es die Koexistenz verschiedener Modulationen in ein und demselben Bild, die das konventionelle, logische Denken herausfordert. (Schaub 2003 : 231)

Unsere mehr oder weniger simultane Wahrnehmung dieser Bilder erlaubt es unserer Vorstellungskraft, die *joiners* mit Bewegung wie Handlungsabläufen und damit mit einer diffusen Zeitlichkeit zu füllen, welche die Frage nach Narration (Haben uns diese Bilder etwas zu erzählen? Und wenn ja, wie machen sie das?) als letzte offen lässt.

461 »Ein Bild spricht nicht. Wohl aber gibt es Anlaß zum Sprechen, Anlaß zu Interpretationen, die zurück bleiben hinter Bedeutungsüberschüssigkeit von Bildern. Diese Bedeutungsüberschüssigkeit ist der zeitlichen Struktur von Bildern geschuldet: der Simultaneität verschiedener Zeitlichkeiten in ein- und demselben Bild, die wir nicht zugleich erfassen können.« (Schaub 2003 : 11)