

6 Ein anderes Erzählen? Die *Joiners* als narrative Bilder, die nichts erzählen

6.1 Die *Joiner Photographs* als Bilderzählungen?

›[...] It was while I was doing this piece that I saw I was using a narrative for the first time, using a new dimension of time.«* When Ann Upton saw the completed collage, she commented, ›It's better than a movie.«** (Sykes 2014 : 181)⁴⁶²

Im Verlauf meiner Untersuchung der *joiner photographs* stellte sich wiederholt die Frage, ob diese Bildform als narrativ aufgefasst werden kann und inwiefern das bei verschiedenen Bildern in unterschiedlichem Ausmaß der Fall ist. Bereits die Bildbetrachtungen in Kapitel 2 machen deutlich, dass die Bildensembles als Sequenzen, als Verdichtungen zeitlicher Abfolgen und in Ausnahmefällen sogar als Bilderzählungen wahrgenommen werden können. In Kapitel 3 zeige ich, dass die Montagen der *joiners* durch die Wiedergabe zeitlich und räumlich disparater Bildteile in unterschiedlichem Ausmaß narrationsindizierend wirken. Schon aufgrund des Verfahrens, mit dem die Einzelbilder zusammengebracht werden, ist anzunehmen, dass ihre Rezipienten versuchen, ihnen eine – wenn auch rudimentäre – Erzählung zu entnehmen. Die Fotokopplungen sind, das hat das Unterfangen gezeigt, sie in Kapitel 5 mit Deleuzes Bewegungs- und Zeit-Bild-Konzepten zu lesen, Bildensembles zwischen Beschreibung und Erzählung, Sammlungen fotografischer Momente zwischen Stasis und Narrativität.

Inwiefern die *joiner photographs* auf spezifische Weise Abläufe zeigen, warum wir Geschichten in sie hineinprojizieren und ob sie wirklich ›erzählen‹, werde ich in diesem Kapitel untersuchen. Um zu klären, was ich unter Erzählung verstehe, ziehe ich erzähltheoretische Ansätze heran und skizziere, wie sich diese im Rahmen einer transmedialen Erzähltheorie auf Bilder anwenden lassen. Auf dieser Basis betrachte ich abschließend die *joiners* und arbeite ihre Besonderheiten heraus.

6.1.1 Bild, Betrachter und Narrativierung

Mehr jedoch als die mündliche bzw. schriftliche oder auch filmische Erzählung ist ein Erzählen in Bildern auf die aktive, lesende und sehende Beteiligung des Rezipienten angewiesen. Dabei gilt es, Leerstellen sowohl im Bild als auch zwischen Szenen bzw. Bildern verbindend narrativ zu

462 Sykes zitiert *Hockney 1993 : 98 und **Hockney 1984 : 33 (allerdings die englische Ausgabe).

füllen, um zu einem kausal-logischen Verständnis des Erzählten zu gelangen [Grünewald 2000, 37–45]. (Giesa, in: Martínez 2011 : 37)

Bilder erzählen nach streng narratologischer Definition keine Geschichten, da sie keinen Erzähler haben. Bei visuellen Erzählungen wird gezeigt, nicht erzählt; die Rolle des Erzählers wird in der Regel durch den Bildautor übernommen. Zeige- und Erzählposition können identisch sein, so lässt sich z. B. sagen, dass Kamera und Montage im Zusammenspiel den filmischen (oder fotografischen) Erzähler bilden (vgl. Kuhn, in: Martínez 2011 : 41–49). Die entscheidende Funktion der *narratio* kommt der Fokalisierung beziehungsweise der Art der Inszenierung zu (vgl. Schüwer 2008 : 29, vgl. Kapitel 6.2 : 252): Um Abfolgen und Handlungen in der Vorstellung der Betrachter entstehen zu lassen, müssen Veränderungen in Raum und Zeit so veranschaulicht werden, dass sie aus dem Bild herausgelesen werden können.⁴⁶³ Wie Elemente auf der Fläche angeordnet sind und welche gestalterischen Mittel zum Einsatz kommen, trägt entscheidend dazu bei, welche (sozialen) Relationen und Konstellationen sich aus der Darstellung entnehmen lassen.⁴⁶⁴ Die Prozessualität ästhetischer Erfahrung tritt in den Vordergrund der Betrachtung. Eine interpretierende Sinnzuschreibung kann, über die reine Beschreibung hinaus, zu einer aus dem Bild herausgelesenen Erzählung führen.

Die wechselseitige Bezugnahme von Bild und Erzählung ist als Möglichkeitsform zu begreifen, die ein Feld auffächert. »Bilder können wie eingefrorene Geschichten wirken, aber es ist ebenso richtig, sie als Ausgangsflächen und Katalysatoren sich entfaltender Geschichten zu verstehen.« (Schmitz-Emans, in: Honold/Simon : 265 f.) Narrative Strukturen entfalten sich im Bildraum und übersetzen den zeitlichen Ablauf einer linearen Erzählung in einen räumlichen Zusammenhang (vgl. Blümle 2013 : 41). Inszenierung und Dramaturgie der Bilder sind entscheidend dafür, wie wir sie interpretieren. Wie die Dinge im Bild und in der Bildfolge zueinander in Beziehung treten, beeinflusst, in welche Relation wir sie setzen und uns zu ihnen.

Eine Methode, Betrachter und Bild in ein Verhältnis zu bringen, ist die Perspektive. »Sie reguliert schließlich auch die Position des Rezipienten zur inneren Kommunikation, sprich: Darstellung des Bildes.« (Kemp 2008 : 254) Wolfgang Kemp sieht bereits in dieser fundamentalen Eigenschaft des perspektivischen Bildes einen Grundstein für dessen Narrativität oder zumindest dafür, dass seine

463 Ich spreche hier von Bildern, denen keine mündliche oder schriftliche Erzählung vorgängig ist. Es geht um die Frage, ob bzw. wie Bilder – und dann darum, ob bzw. wie die *joiner photographs* – etwas erzählen (können).

464 »Zu beachten ist, dass eine Bild-Aussage sich nicht auf eine inhaltliche Mitteilung beschränkt [...], sondern dass auch und gerade die ästhetische Dimension (Form, Farbe, Hell/Dunkel, Stil, Ausdruck, Komposition und die Korrespondenz zwischen allen Elementen) zu Aussage und Wirkung gehören und im Rezeptionsprozess Ratio wie Emotion und Intuition des Betrachters gemeinsam ansprechen und fordern.« (Grünewald 2012 : 3)

Betrachter ihre Vorstellungskraft aktivieren, um seine Leerstellen zu schließen (vgl. Kapitel 3.2.2).

Neben anderen Eigenschaften bringt es die perspektivische Einrichtung der Malerei mit sich, daß dem Betrachter viele Aspekte vorenthalten werden, Sachinformationen, aber auch Momente der zeitlichen Dimension. Denn das System der Zentralperspektive ist ein raumzeitliches – auch das hat Lessing klar herausgearbeitet: Die Einheit des Raumes und die Einheit der Zeit bedingen einander in dieser malerischen Konvention. Da bleiben also notwendig »das Vorhergehende und das Folgende« und viele Aspekte des räumlichen Kontinuums unbestimmt, potentielle Leerstellen. (Kemp 1985 : 260)

Insofern wäre die Perspektive, die jeder einzelnen Fotografie der *joiner photographs* innewohnt, ein erstes Indiz für ein narratives, oder vielmehr: betrachterseitig narrativierbares Bild.

Leer- und Unbestimmtheitsstellen erlauben es Rezipienten, ein Werk aus ihrer Vorstellung heraus zu konkretisieren. Hier wird »der materielle Träger oder das materielle Objekt [...] in eine kognitive Struktur im Bewusstsein des Beobachters und später in eine soziale Struktur der Kommunikation übersetzt« (Huber 2001 : 20). Bedeutungszuschreibungen verlagern sich von einer in der Produktion intendierten Sinnsetzung in die Rezeption. Rezipienten werden zu Ergänzungen, Konkretisierungen, Kombinationen, Ästhetisierung und Interpretationen eingeladen (vgl. Kapitel 3.2.2).⁴⁶⁵ Auch Narrativität ist ein dynamischer Effekt, der im Austausch zwischen Werk und interpretierenden Rezipienten entsteht (vgl. Zeman 2016 : 9). Diese transzendieren eine intrinsisch unvollständige Darstellung und (re-)konstruieren die Erzählung (ebd. : 16 f.). Wenn Betrachter in Bilder involviert werden, sind sie aufgefordert, nicht nur den Inhalt der Bilder, sondern ebenso ihre Rolle als Rezipienten wie ihre Eigenwahrnehmung zu reflektieren.

Die Diegese erläutert die Verteilung der Handlungsträger auf der Bildfläche und/oder im perspektivischen Raum, die Position, die sie zu einander und zum Betrachter einnehmen, ihre Gesten und Blickkontakte, kurz die *deiktische* Einrichtung des Werks, die Modi des Zeigens und der Orientierung. (Kemp 2008 : 253, Herv. i. O.)

465 Anette Tietenberg weist darauf hin, »daß Rezeption weit mehr verspricht als das passive Empfangen einer vorformulierten Botschaft, als das bloße Wiedererkennen oder die Rückkehr zum längst Bekannten. Rezeption umfaßt vielmehr das gesamte Spektrum des produktiven Verstehens, schließt Revisionen, Selektionen, Wiederaneignungen, Mißverständnisse, späte Entdeckungen und Modifikationen ein. Als aktuelle Konstituierung von Sinn bei der Aufnahme des ästhetischen Objekts setzt Rezeption die chronologische Zeit außer Kraft, indem sie Vergangenheit und Gegenwart miteinander verschränkt.« (Tietenberg 2005 : 18)

Irritationen führen dazu, dass wir uns der Bedingungen visueller Erkenntnis bewusst werden. Es entsteht eine »visuelle Konkurrenz zwischen Darstellungsinhalt und -form« (Zschocke 2006 : 262, vgl. Kapitel 6.3), die in beständiger Oszillation verbleibt; eine Stabilisierung ist nicht möglich. Mit ihr entsteht eine für die Betrachter nachvollziehbare »Erkenntnis einer unüberwindbaren Differenz von Repräsentation und Realem« (Zschocke 2006 : 265), eine Spannung, die erkennbar auch den *joiner photographs* innewohnt. Durch ihre multiplen Perspektiven entsprechen sie nicht mehr vorherrschenden Sehgewohnheiten. Das führt zu einer Spannung und Instabilität, die narrativ genutzt werden kann. Damit regen sowohl die Perspektiven der Einzelaufnahmen als auch das Spiel mit Perspektiven im Bildensemble dazu an, die *joiners* zu narrativieren.c

6.1.2 Inter- und transmediale Ansätze

Narrativität beschreibt ein variables Konzept, dem zufolge unterschiedliche Erzählungen auch unterschiedliche Grade der Narrativität erreichen: Der Inhalt einer Erzählung realisiert sich immer nur in der jeweiligen Form. (Mahne 2007 : 15)

Indem wir Ereignisse in zeitliche, konditionale und kausale Zusammenhänge einbinden, erzeugen wir Kohärenz. Indem wir erzählen, verstehen wir unsere Welt und gewinnen unserem Dasein Sinn ab. Nicole Mahne sieht entsprechend im Narrativen »eine grundlegende kognitive Fähigkeit des Menschen, Ereignisse der Lebenswirklichkeit sinnvoll zu organisieren und zu vermitteln. [...] zeitliche Prozesse [werden] in eine chronologische und kausale Ordnungsstruktur [überführt]« (Mahne 2007 : 9).⁴⁶⁶ Eine Erzählung gibt den Inhalt einer Geschichte (das Was, *histoire*) auf spezifische Weise durch das darstellende Medium wieder (das Wie, *discourse*). Um bewerten zu können, ob etwas als Erzählung aufzufassen ist, müssen wir untersuchen, wie seine Elemente miteinander verknüpft sind, ob sich ihm veränderte Zustände und Situationen entnehmen lassen und welche zeitliche Struktur in ihm zum Ausdruck kommt (vgl. Saupe/Wiedemann 2015 : 5, vgl. Schmid 2003 : 2 f.). Schmid unterscheidet zwischen zwei Arten von Narration: In einer engen Definition wird die Erzählung durch eine Erzählinstanz wiedergegeben (*telling*, *Diegesis*), in einer weiten Definition wird die Geschichte ohne Vermittler präsentiert (*showing*, *Mimesis*).⁴⁶⁷ Im weiteren Sinne können damit auch Dramen, Filme, Bilder usw. narrativ sein.

466 Ein solchermaßen verstandener Erzählbegriff bezieht sich auf weit mehr als nur literarische Erzähltexte, auch wenn in der Erzählforschung lange stillschweigend davon ausgegangen wurde, dass das erzählende Werk ein Text ist. Inwieweit sich literaturwissenschaftliche geprägte Ansätze auf bildliche Erzählungen anwenden lassen, ist eine nicht abschließend beantwortete Frage.

467 Schmid baut seine Unterscheidung auf der Typologie Chatmans auf (Chatman, Seymour, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaka 1990 : 115, vgl. Schmid 2003 : 6 f.).

Wie auch Texte erzählen nicht alle Bilder in gleichem Maße und so lassen sich unterschiedliche Grade von Narrativität ermitteln.⁴⁶⁸ Die »grundsätzliche Fähigkeit des Bildes, eine Geschichte zu repräsentieren« (Bracker 2016 : 3) ist davon jedoch nicht betroffen. Welcher Grad von Narrativität dem Einzelbild zugebilligt wird, muss im Einzelfall erörtert werden. Eine jüngere Generation von Erzähltheoretikern, die sich Bildern in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen zuwendet, scheint im Regelfall großzügiger mit der Zuschreibung von Narrativität umzugehen, während »klassischere« Positionen (wie beispielsweise Werner Wolf) die Erzählfähigkeit des Einzelbildes als eingeschränkt betrachten.⁴⁶⁹ Laut Wolf stimulieren Bildelemente eine Narrativierung nur, er sagt, Bilder wirken geschichtenindizierend⁴⁷⁰.

Die Grade an Narrativität sind dabei aufgefaßt worden als qualitativ und quantitativ unterschiedliche werkseitige Einlösungen von Narremen⁴⁷¹. Komplementär dazu ist – sofern eine narrative Rezeption überhaupt ins Auge gefasst wird – der ebenfalls je nach Einzelwerk und dem Potential des verwendeten Mediums unterschiedliche Grad an rezipientenseitig nötiger Narrativierung: Diese ist, das muß betont werden, nie gleich Null. (Wolf 2002 : 95)

Damit unterscheidet Wolf zwischen *werkseitiger Narrativität*, also den im Werk enthaltenen Stimuli, und einer *Narrativierung durch Rezipienten*. Den Rezipienten wird eine zentrale Rolle eingeräumt – auch wenn sich kaum bestimmen lässt, was in welchem Ausmaß eine Narrativierung im jeweiligen Betrachter auslöst. Untersuchen können wir, welche Elemente und Phänomene im Werk dazu beitragen, dass es an Narrativität gewinnt.

Er verwendet das Begriffspaar *telling—showing* anders, als es von Percy Lubbock in *The craft of fiction* (1921) ursprünglich angelegt wurde. Bei Letzterem zeigt *showing* eine gelungene Darstellung an, die am idealen Zustand der vollständigen Illusion orientiert ist (vgl. Lahn/Meister 2016 : 33). »Aus der Unterscheidung zwischen Erzählung (*discourse*) und Geschichte (*histoire*) lässt sich ein weiter und ein enger Begriff von »Erzählen« ableiten. Im weiten Sinne wird immer dann »erzählt«, wenn eine Geschichte dargestellt wird – unabhängig von den materiellen und semiotischen Modi der Darstellung. Im engeren Sinne wird »erzählt«, wenn diese Geschichte durch die vermittelnde Rede eines Erzählers präsentiert wird.« (Martínez, in: Martínez 2011 : 2, Herv. i. O.)

468 »Die Narrativität ist somit ein Strukturmodell zur graduierbaren Festlegung des Narrativen bzw. Erzählerischen eines Werks.« (Mitterhofer 2013 : 4)

469 »Damit ist freilich bereits klar: Monophasen-Einzelbilder können selbst nicht narrativ im Sinne von geschichtsdarstellend sein, sondern bestenfalls Geschichten anhand einer Plot-Phase andeuten. Sie haben somit einen relativ geringen Grad an Narrativität. Ungeklärt ist damit jedoch, wieso trotzdem eine oft massive Tendenz besteht, Monophasen-Einzelbilder narrativ zu »lesen« [...]« (Wolf 2002 : 73, Herv. i. O.)

470 Vgl. Bernhard, Walter (Hg.), *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014)*, Leiden/Boston 2017 : 407.

471 Narreme entsprechen Phonemen oder Morphemen, den Basiseinheiten von Lauten oder Sprache. Wolf lehnt sich an den Begriff »narratem« von Gerald Prince an und zieht bei seinen »inhaltlichen Narremen« Mary-Laure Ryans »building blocks« heran (vgl. Reiche 2016 : 24, Fn. 22).

Mit der transmedialen Erzähltheorie wird Narrativität als eine Kategorie definiert, die sowohl medien- als auch gattungsübergreifend herangezogen werden kann.⁴⁷² Wechselbeziehungen zwischen Werk, Rezipienten und äußeren Faktoren liegen im Fokus des Interesses.⁴⁷³ Erzählung lässt sich in unterschiedlichen Medien verwirklichen, die ihre jeweiligen Ausdrucksformen und Spielräume bestimmen; Narratologie ist heute transgenerisch, intermedial und interdisziplinär.⁴⁷⁴ Überlegungen zu einer transmedialen Erzähltheorie setzen sich entsprechend auch mit Möglichkeiten von Bildfolgen und Bildern auseinander, narrativ zu werden beziehungsweise als narrativ aufgefasst zu werden.

Werner Wolf bietet in seinem Aufsatz »Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie« (Wolf, in: Nünning/Nünning 2002 : 23–104)⁴⁷⁵ ein überzeugendes »intermediale Anschlüsse gestattende[s] Erzählmodell« (ebd. : 27) mit dem sich erzähltheoretische Kriterien in bildlichen Erzählungen untersuchen lassen.⁴⁷⁶

Ich fasse also das Narrative [...] als kulturell erworbenes und mental gespeichertes kognitives Schema im Sinne der *frame theory* auf, d. h. also als stereotypes verstehens-, kommunikations- und erwartungssteuerndes Konzeptensemble, das als solches medienunabhängig ist und gerade deshalb in verschiedenen Medien und Einzelwerken realisiert, aber auch auf lebensweltliche Erfahrungen angewendet werden kann. (ebd.: 29, Herv. i. O.)

472 Erzähltheorie wird auf faktuale und lyrische Texte angewendet und darüber hinaus in andere Medien und Bereiche (Film, Comic, Bühnenstücke, Musik, Bild, Geschichtswissenschaft, Jurisprudenz) ausgeweitet. – »Wie Ansgar Nünning (2002b)* darlegt, hat sich die Narratologie von einer den Denkmodellen des Strukturalismus verpflichteten, dominant an textimmanenten Strukturen interessierten Wissenschaft zu einer stark kontextbezogenen und prozeßorientierten Disziplin gewandelt, die Bedeutung nicht mehr als textseitig fixiertes Faktum, sondern als eine sich in der Interaktion zwischen Werk, Rezipient und Kontext entfaltende, dynamische Größe erkennt.« (Müller-Zettelmann, in: Nünning 2002 : 131 f.) [* Nünning, Ansgar, »Von der strukturalistischen Narratologie zur ›postklassischen‹ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen«, in: Nünning 2002 : 1–33.]

473 Die kognitive Narratologie macht Wissen über Prozesse des Wahrnehmens und Erkennens für die Beschreibung, Erklärung und Interpretation struktureller und inhaltlicher Aspekte des Narrativen fruchtbar und führt dazu, dass Kategorien wie Erzählperspektive, Plot, Figur usw. überdacht werden. Ihre Leistung liegt vor allem darin, Beziehungen zwischen Erzählwerk und Bewusstsein – sowohl der fiktiven Figuren als auch der realen Leser – zu analysieren.

474 Vgl. u. a. die Texte im Buch gleichlautenden Titels: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.), *Erzähltheorie transgenetisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002. Martínez/Scheffel schreiben: »... insgesamt verdeutlicht der Einblick in erzähltheoretische Handlungsmodelle außerhalb der Literaturwissenschaft, [...] dass der Gegenstandsbereich der Erzähltheorie erst durch einen interdisziplinären Zugang angemessen erfasst werden kann.« (Martínez/Scheffel 2016 : 180)

475 Im Folgenden als »Wolf 2002« ausgewiesen, da der Text zentrale Relevanz hat und entsprechend oft genannt wird.

476 Vgl. auch Barbara Scheuermann, Ruth Reiche und Franziska Müller, die sich in ihren Dissertationen jeweils mit Erzählung in zeitgenössischen Kunstwerken auseinandersetzen.

Zentral ist bei Wolf der Begriff der Narreme, narrativer Basiseinheiten, über die sich die Narrativität eines Werkes bestimmen lässt. Als Elemente einer Erzählung und ihrer Struktur rufen sie im Rezipienten das kognitive Schema der Narrativierung auf. Sie sind »werkinterne Rahmungen und Stimuli, die innerhalb des Textes das Schema des Narrativen indizieren« (ebd. : 43). Die Verbindungen zwischen ihnen weisen auf zeitliche, kausale und intentionale Beziehungen hin.

Wolf unterscheidet drei Arten von Narremen (vgl. Wolf 2002 : 43–51). Inhaltliche und syntaktische Narreme bestimmen in ihrem Zusammenspiel die Qualität des Narration (vgl. Reiche 2016 : 26); sie generieren qualitative Narreme. Wolf definiert letztere als allgemeine Kennzeichen des Narrativen, eine »insbesondere die Zeitlichkeit involvierende *Sinndimension*« (Wolf 2002 : 44, Herv. i. O.), Darstellungsqualität und (zeitliche) Erlebnisqualität. Wird eine sinnvolle, kohärente Welt dargestellt? Wird ein Ereignis (re-)konstruierbar? Ist eine Erlebnisqualität für die Rezipienten gegeben?⁴⁷⁷ Letztere ist im Einzelbild schwer einzulösen, da eine zeitliche Dimension, die für ein Miterleben einer Situation notwendig ist, nur indirekt wiedergegeben werden kann. Daher »konstruiert sich die Erlebnisqualität vor allem durch die oftmals stark ausgeprägte *Darstellungsqualität*, die zum Nachvollziehen der Geschichte einlädt, ohne sie – medienbedingt – tatsächlich zum *Miterleben* konkret ausbreiten zu können« (Scheuermann 2005 : 242, Herv. i. O., vgl. Reiche 2016 : 26). Sind qualitative Narreme vorhanden, so tragen diese dazu bei, dass der *frame*⁴⁷⁸ der Narrativierung angewendet wird.

Inhaltliche Narreme bestimmt Wolf als »Hohlformen« oder *building blocks* (Marie-Laure Ryan)« (Mitterhofer 2013 : 4, vgl. Wolf 2002 : 42). Diese Einheiten werden durch syntaktische Narreme miteinander verkettet. Sie sind vor allem auf der Ebene der *histoire* angesiedelt, tangieren aber auch die Ebene des *discourse*. Inhaltliche Narreme betreffen Zeit und Ort des Geschehens sowie die Handlung und die Frage, ob anthropomorphe Wesen mit entsprechenden Eigenschaften auftreten.

Zu guter Letzt identifiziert Wolf syntaktische Narreme, Verknüpfungen von inhaltlichen Elementen. Diese liegen auf der Ebene des *discourse* und entsprechen einer Syntax. Sie betreffen die zeitliche Ordnung:

477 Für die Darstellungsqualität spielen inhaltliche Narreme eine große Rolle, bei der Erlebnisqualität stehen Handlung und zeitliche Ordnung und damit syntaktische Narreme im Vordergrund.

478 »Frames sind kognitive abstrakte Schemata (d. h. Strukturen, die ein komplexes Weltwissen repräsentieren) ...« (Lahn/Meister 2016 : 303, Herv. i. O.). Sie lenken Wahrnehmung und Verstehen, indem sie uns als uns bekannte Situationskontexte begegnen und *scripts* (typische Handlungssequenzen) aufrufen. Reiche schlägt vor »ein Werk genau dann als erzählerisch zu bezeichnen, wenn es im Rezipienten das kognitive Schema des Narrativen auszulösen vermag« (Reiche 2016 : 43). Dies wäre bereits erfüllt, wenn *ein* Stimulus vorliege – Reiches Minimalkriterium für Narrativität wäre damit *ein* Narrem (vgl. ebd.). Ob dies ein ausreichendes Kriterium zu sein vermag, wage ich zu bezweifeln, zumal diese Basiseinheiten sich meines Erachtens oft erst im Zusammenspiel mehrerer Narreme überhaupt als solche definieren lassen.

Recht eigentlich spürbar wird Chronologie aber erst durch die Kombination von (zeitlich bedingt) Neuem mit wiederholtem Alten, so daß eine begrenzte *Wiederholung* von Ähnlichem oder Identischem (v. a. rekurrente Auftritte bzw. Nennungen derselben Figuren als zentralen Subjekten des Narrativen) ein weiteres syntaktisches Narrem darstellt. (ebd. : 47 f., Herv. i. O.)⁴⁷⁹

Weiter beziehen sie sich auf die Kausalität einer Erzählung (Wodurch ist diese motiviert?) sowie Fragen der Teleologie (des Zwecks, des Ziels) (vgl. ebd. : 44 f.). Syntaktische Narreme haben inhaltliche als Voraussetzung, während inhaltliche Narreme einer Syntax bedürfen, die es möglich macht, sie zeitlich und kausal zu ordnen (vgl. Reiche 2016: 29).

Ein weiteres Kriterium für Erzählung ist, dass »intellektuelle wie emotionale *Spannung*« (Wolf 2002 : 48, Herv. i. O.) aufgebaut wird, z. B. durch Verzögerungen, die uns auf Motivationen, Ursache und Zweck in einer Geschichte neugierig machen. Dies ist erschwert, wenn alle Inhalte der Erzählung rein visuell vermittelt werden. Gerade wenn aber die Bilderzählung auf einen fruchtbaren Augenblick reduziert ist, der Vorher und Nachher als Möglichkeiten ohne Gewissheit umfasst, kann eine Spannung entstehen (vgl. Müller 2017 : 54 f.). Zentral ist weiter, dass das Werk eine thematische Einheit stiftet, dass es als kohärent empfunden und so seine Bedeutungsbildung und Erzählwürdigkeit⁴⁸⁰ gefördert wird, die »Beziehung zwischen Werk und *werkexternem* Kontext« (Wolf 2002 : 50, Herv. i. O.). »Näherhin wird diese formale Einheit durch die Existenz einer chronologischen Achse in der erzählten Welt, durch begrenzte Wiederholung des selegierten Materials, durch Teleologie und Kausalität sichergestellt.« (ebd. : 47)

Anhand dieser Kriterien lässt sich untersuchen, ob und in welchem Ausmaß Auswahl und Anordnung der Diskursfragmente die Struktur einer Erzählung aufweisen, unabhängig vom verwendeten Medium. Ich werde in Kapitel 6.2.1 die *joiner photographs* auf die angeführten Narreme untersuchen.

6.1.3 Narrativierung von Einzelbildern

Wir bauen [ein Bild, jw] über eine Zeitspanne auf und halten die einzelnen Teile in Bereitschaft, bis sie sich zu einem vorstellbaren Objekt oder Vorfall

479 Chronologie kann bereits auf einer vor-syntaktischen Ebene (z. B. durch Zeitsymbole) angezeigt werden (vgl. Reiche 2016 : 34). Wenn das Auge den Malprozess nachvollzieht, wäre nach Reiche das Narrem »Chronologie« schon erfüllt, »die Narrativität liegt dabei allerdings nicht im Werk, sondern im Betrachtungsprozess« (Reiche 2016 : 48).

480 Erzählwürdigkeit oder *tellability*, vgl. Labov, William/Waletzky, Joshua, »Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience«, in: Helm, J. (Hg.), *Essays on Verbal and Visual Arts*, Seattle 1967 : 12–44 und Labov, William, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia 1972.

zusammenschließen, und diese vorgestellte Ganzheit ist es, die wir wahrnehmen und mit dem Bild vor uns vergleichen. [...] Anders ausgedrückt, sind der Eindruck der Bewegung wie die Illusion der Räumlichkeit das Resultat eines komplexen Prozesses, den wir am besten mit dem geläufigen Ausdruck des Bilderlesens beschreiben. (Gombrich 1984 : 50)

Im kunstwissenschaftlichen Kontext der letzten Jahren sind einige Arbeiten publiziert worden, die sich im Rahmen literaturwissenschaftlicher und interdisziplinärer Zugänge mit Narration in Bildern beschäftigen und deren Untersuchungsgegenstände bis in die zeitgenössische Kunst reichen.⁴⁸¹ Es gibt für die Kunstgeschichte derzeit keine übergreifende Erzähltheorie mit allgemein anerkannten Kriterien, »der Kunstwissenschaft [steht] bis heute kein umfassendes kunstwissenschaftliches Instrumentarium zur Verfügung, das es gestattet, die Narrativität von Bildern oder Bildreihen wissenschaftlich zu untersuchen« (Müller 2017 : 16). In Einzelstudien aber sind die bestehenden Ansätze vor allem der Literaturwissenschaft für die Analyse »erzählender« Bildzyklen und Bilder fruchtbar gemacht worden. Untersuchungen wie diejenigen von Jutta Karpf und Thomas Jäger⁴⁸² reflektieren den Zusammenhang von Inhalt und Struktur mehrszeniger Darstellungen. Sie bestätigen, dass Bildfolgen unterschiedlichen Zuschnitts nicht rein additiv zu lesen sind, sondern narrativen Schemata unterliegen. Wie Form und Inhaltsstrukturen zusammenwirken und welches Verhältnis paradigmatische und syntagmatische Ebene eingehen, ist entscheidend für die Interpretation einer (auch ideellen) Bildfolge.⁴⁸³ Strukturierung erfolgt dabei nicht nur anhand des zu

481 Die Kritik ist durchaus ernstzunehmen, dass in der Kunstgeschichte der Begriff »narrativ« lange Zeit entweder nicht oder vornehmlich intuitiv gebraucht worden ist (vgl. Steiner 1988 : 2 und : 9, Wolf 2002 : 24 f., Scheuermann 2005 : 238, Blunck 2010 : 29 f., Reiche 2016 : 15 und : 18). Erst seit etwa 1980 hat sich eine auf transmedialen Methoden basierende erzähltheoretische Auseinandersetzung in der Kunstwissenschaft entwickelt.

482 Jutta Karpf greift in ihrer Dissertation *Strukturanalyse in der mittelalterlichen Bilderzählung* (1994) strukturalistische Untersuchungsmethoden auf, um Gliederungssysteme aufzudecken, die allen Erzählformen gemein sind. Sie versteht visuelle Merkmale als bedeutungskonstituierende Elemente einer Erzählung und weist nach, dass äußere Formen mit Inhaltsstrukturen zusammenwirken (vgl. Karpf 1994 : 51). Die zu erkennenden Handlungsstrukturen wiederum lassen sich medienunspezifisch beschreiben. – Vier Jahre später verknüpft Thomas Jäger in seiner Promotion *Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts* strukturalistische Ansätze, mit denen er die Gliederung von Bildzyklen und damit zusammenhängende Handlungsverläufe analysiert, mit einem rezeptionsästhetischen Ansatz. Er fragt nach »Varianten zeitlicher und struktureller Gliederung« und »bildspezifischen Erzählstrategien« (Jäger 1998 : 33). Dabei unterscheidet er zwischen einer Erzählung der Struktur und einer Erzählung der Sukzession, die in einer bildübergreifenden Organisation aufeinander abgestimmt zusammenspielen. Die »Erzählung der Struktur« betont die paradigmatische Ebene und hat entsprechend ihren Schwerpunkt auf der formalen und inhaltlichen Strukturierung. Die »Erzählung der Sukzession« hingegen betont die syntagmatische Ebene mit dem Schwerpunkt auf den Verknüpfungen, die Dynamik und Handlungsablauf der Erzählung bestimmen. – Auf die Frage nach Zusammenspiel von Paradigma und Syntagma komme ich in Kapitel 6.4.1 : 285 ff. zurück.

483 Der Begriff der »ideellen Bildfolge« stammt von Grünewald und adressiert eine bestimmte Form von Einzelbildern: »Diese Art von narrativen Bildern, die ein offenes Geschehen in prägnanter Pose zeigen, sind nach meinem Dafürhalten auch als Bildgeschichte zu verstehen, gewissermaßen als

Sehenden, sondern ebenso aufgrund dessen, was als Subtext um die Bilder und zwischen den Bildern zu finden ist:

Lesen heißt, eine Bedeutung zu konstituieren, die man eben gerade nicht sieht. Es ist das richtige Sehen, das Sehen dessen, was auf den Bildern nicht sichtbar ist [...] [Bilder] wirken genau durch das, was sie zu *sehen aufgeben*, was sie also erzählen, aber nicht zu sehen geben. (Horn, in: Honold/Simon 2010 : 156, Herv. i. O.)

Während in Bildzyklen und -folgen Abläufe durch aufeinanderfolgende Momente einer Handlung wiedergegeben werden, ist es schwerer vorstellbar, dass Einzelbilder ein temporales Programm vermitteln und Kausalitäten hervortreten lassen. Neuere Untersuchungen beleuchten, wie beides erreicht werden kann. Wendy Steiner legt 1988 mit *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature* eine erste ausführliche Untersuchung zu Narrativität in Einzelbildern vor. 2005 erarbeitet Barbara Scheuermann in ihrer Dissertation *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin* ausgehend von Forschungsansätzen aus Kunstgeschichte, Erzähltheorie der Literaturwissenschaft und intermedialer Narratologie Terminologien und Methoden, um narrative Kunstwerke untersuchen zu können. Sie schlägt in einer leichten Abwandlung von Werner Wolfs Definition⁴⁸⁴ folgende Bestimmung von ›Erzählen‹ vor und wendet diese auf Bilderzählungen an:

Erzählen ist die Darstellung wenigstens von Rudimenten einer vorstell- und miterleb-
baren Welt, in der ein Geschehen oder ein Zustand auf anthropomorphe Gestalten (Handlungsträger) zentriert und in einen potentiell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang eingebunden ist.
(Scheuermann 2005 : 240 f., Herv. i. O.)

Ihr zufolge können Einzelbilder, anders als zeitbasierte Medien wie Theater und Film, Handlung nicht wiedergeben oder wiederaufführen. Sie können eine Geschichte nicht repräsentieren, sondern nur ihren Eindruck in den Betrachtern hervorrufen (vgl. auch Blümner 1882 : 76). Sie folgert, dass monoszenische Einzelbilder nur einen geringen Grad an Narrativität haben können und Hilfsmittel in der Darstellung benötigen, um kausale und temporale Zusammenhänge zu verdeutlichen.

›ideelle Bildfolge‹: Die vor und nach der präsentierten Szene von den Betrachtern/Betrachterinnen in der Vorstellung zu ergänzenden Bilder vervollständigen das Bild zur Bildfolge.« (Grünewald, in: Hochreitner/Klingensböck 2014 : 32)

484 ›Erzählen wäre damit die Darstellung wenigstens von Rudimenten einer vorstell- und miterleb-
baren Welt, in der mindestens zwei verschiedene Handlungen oder Zustände auf dieselben
anthropomorphen Gestalten zentriert sind und durch mehr als bloße Chronologie miteinander in
einem potentiell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang stehen« (Wolf 2002 : 51). –
Wolf erweitert seinerseits die Bestimmung von Gerald Prince (Prince, *Narratology: The Form of
Functioning of Narrative*, Berlin 1982 : 4).

Scheuermann unterscheidet in ihrer Untersuchung »zwischen *Bildserien* (wozu hier auch Filme gezählt werden), *Einzelbildern* und *Collagen*« (Scheuermann 2005 : 240, Herv. i. O.)⁴⁸⁵ und erweitert so die kategoriale Unterscheidung um eine Bildform, die zwischen Serie und Einzelbild einzuordnen ist. Sie definiert Collage sehr offen als »Mischtypus« (ebd. : 114) und spricht damit auch Formen wie die *joiner photographs* an. Im Fazit ihrer Untersuchung konstatiert sie, dass kausale Verbindungen

für das Verständnis des narrativen Gesamtzusammenhangs entscheidend [sind]. Trotzdem oder wohl eher: genau deshalb gehen die Künstler der Moderne bis zur Gegenwart besonders frei und eigenwillig mit *Kausalität* um. Leerstellen und Unschärfen anstelle von kausal bedingten Hinweisen laden den Betrachter zur aktiven Mitarbeit ein – Rätsel verlangen nach einer Lösung, schwer zu entschlüsselnde Geschichten fordern zur Narrativierung auf, mehr als leicht verständliche Storys. (ebd. : 244, Herv. i. O.)

Damit spricht sie einen Aspekt an, auf den ich in Kapitel 6.4 in Hinblick auf die *joiner photographs* eingehe, wenn es darum geht, wie Erzählung gestört, unterbrochen und neu geordnet werden kann, indem mit ihren Strukturen gespielt wird.⁴⁸⁶

DOPPELTE ZEITLICHKEIT UND KAUSALITÄT

Um als Erzählmedium geeignet zu sein, muss sich in einem Bild eine doppelte Zeitstruktur finden, die sowohl die Abfolge der Ereignisse als auch die Reihenfolge ihrer Erzählung aufzeigen kann.⁴⁸⁷ Etliche Theoretiker sprechen Bildern die Möglichkeit einer solchen doppelten Zeitstruktur ab, sie argumentieren, dass unabhängig davon, wie lange wir ein Bild anschauen, der ästhetische Effekt immer so sei, als hätten wir es auf einen Blick erfasst. Auch scheint es nicht möglich zu sein, die abgebildeten Zustände in eine zwingende Ordnung zu bringen (vgl. Steiner 1988 : 14f.).⁴⁸⁸ Ob ein Bild auf einen Blick erfasst werden kann, wird

485 Wobei Scheuermann zwischen mononarrativen und polynarrativen (mehrere Erzählstränge enthaltenden) Collagen differenziert (ebd. : 235f., Fn. 576).

486 »Künstler arbeiten ganz bewusst mit Narremen; sie erreichen damit beim Betrachter die Erwartung an eine Narration, die sie jedoch durch das Weglassen wesentlicher Narreme unterlaufen.« (ebd. : 246)

487 »... narratives are governed by a dual time-scheme owing to the ontological gap between the succession of signs and the temporality of the events (in whatever expanded definition).« (Shlomit Rimmon-Kenan, »Concepts of Narrative«, in: Hyvärinen/Korhonen/Mykkänen (Hg.), *The Traveling Concept of Narrative*, Collegium 2006 : 16)
»The argument's first premise is that in order to be suitable for narrative, a medium must not only be able to somehow represent the temporal structure of a story, it must also have its own time structure (cf. Metz 1968, 27).« (Speidel 2013 : 186f.)

488 Vgl. auch Speidel: »However, unlike a moving picture or a verbal narrative, a single still picture does not seem to have a definite temporal structure. In a picture everything is presented simultaneously. While most authors admit that all elements of a picture are not perceived at the same moment in time, some argue that the aesthetic effect is as if we were taking in the whole picture

ebenso kontrovers diskutiert wie die Frage, ob es eine bestimmte Abfolge gibt, in der wir die Elemente auf ihm wahrnehmen. Es ist anzunehmen, dass Bilder wie Textinhalte ihren Rezipienten prinzipiell simultan gegenwärtig sind, ihre Wahrnehmung jedoch sukzessiv erfolgt, denn weder Text noch Bild lassen sich in einem Augenblick aufschlüsseln (vgl. Holländer, in: Hein et al. 2002 : 103f.). – »[A]uch die Malerei wird in der Zeit gelesen.« (Kibédi Varga, in: Harms 1988 : 357) Wie allerdings die zeitliche Abfolge des ›Bilderlesens‹ sich jeweils gestaltet, ist nur bis zu einem gewissen Grad vorhersehbar und hängt von unterschiedlichen Faktoren ab. In der strukturellen Gliederung der Bilder und ihrer Trägermedien liegt das Potenzial, eine Ordnung herzustellen. Darstellungskonventionen wie Blickrichtungen von Figuren, die Aufzeichnung von Ereignissen entlang eines Weges, die Verteilung von Szenen auf die Räume eines Gebäudes und additive Strukturen bei der distinguierenden Darstellung bieten ausreichende Hinweise, um eine doppelte Zeitstruktur zu evozieren (vgl. Steiner 1988 : 15).

Doch nicht nur über die Strukturierung eines Bildes lässt sich Zeitlichkeit herorrufen, ebenso trägt die Art der Darstellung dazu bei. Untersuchungen stützen die Annahme, dass es zwar in der Bildwahrnehmung keine eindeutige Abfolge der Elemente gibt⁴⁸⁹, aber eine relative Reihenfolge, in der wir auf die Bestandteile eines Bildes zugreifen, d. h. es gibt Wahrscheinlichkeiten, die sich steuern lassen (vgl. Speidel 2018a : 62f.). Diese sind ausreichend und systematisch genug, um sie für die Gestaltung einer Erzählung heranziehen zu können: Zum Beispiel können wir davon ausgehen, dass ein kleines monochromes Element im Bildhintergrund später in den Fokus der Betrachtung gerät, als ein größeres, farbkräftigeres Element im Vordergrund. So unterstützen die Darstellung der Elemente, die Inszenierung und Komposition das zeitliches Programm eines Bildes. Über dieses lassen sich gleichermaßen Ursachen und Wirkungen des zu Sehenden aufzeigen. Damit entsprechen Bilderzählungen einer Plotstruktur mit einer Ereigniskette. Speidel spricht von *iconic narrative/iconic narrativity* (vgl. ebd. : 68). Eine Abfolge kausal zusammenhängender Zustandsänderungen muss ablesbar sein, die in eine Struktur eingebettet ist, die zunächst einen Mangel oder ein Hindernis und

›at a glance‹ (Chatman 1981, 118). Others deny this as well, but try to show that a picture's perception is not consistently structured: different viewers see the picture elements at different moments of their viewing process and even the same viewer may follow a variety of different paths through the picture on different occasions.« (Speidel 2013 : 179)

489 Seit den 1960er Jahren gibt es Versuche, um zu ermitteln, ob sich allgemeingültige Muster in der Bildbetrachtung finden lassen und inwiefern unsere Blicke gelenkt werden können (vgl. Kapitel 3.2.2 : 118, Fn. 230). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich gemeinsame Grundmuster bei individueller Differenzierung ausmachen lassen, wenn es darum geht, wo besonders lang oder besonders oft hingeschaut wird, wobei Blickbewegungen nicht einheitlich zu sein scheinen. Speidel weist auf diesen Umstand hin: »As a matter of fact, most studies on eye-movement seem to contradict rather than confirm the wide-spread notion that there is a path in a picture which all spectators follow in the same order. During prolonged viewing, different spectators tend to focus on the same zones (for example, depictions of faces). However, the only element which seems relatively stable across viewings by different spectators are the zones of fixation and the paths different viewers take regularly, but not the direction or order of viewing of the elements which lie on this path (cf. Engelbrecht et al. 2010, 38).« (Speidel 2013 : 188)

dann eine Lösung erkennen lässt (vgl. Speidel 2018b : 4–7). Damit ist wie Steiner (vgl. Steiner 1988 : 13 und : 15) auch Speidel der Meinung, dass ein einzelnes Bild sehr wohl erzählen kann.

However, narratological research concerned with pictorial narrativity generally proceeds from the assumption that although single pictures may evoke or imply stories, they are unsuitable for storytelling in a strict narratological sense. Focusing on the key issue of temporality, this essay will show that a single still picture may indeed tell ›a story proper‹ (Wolf 2003 : 180) and can thus be regarded as a narrative, even according to a narrow definition. (Speidel 2013 : 173)⁴⁹⁰

Wie etwas dargestellt ist, stützt – ebenso wie Symbole, die als Hinweise auf zeitliche Zusammenhänge lesbar sind – die durch Bilder vermittelte Zeitlichkeit. In seinem Beitrag zur *Ästhetik des Comic* führt Hans Holländer aus: »Zeit-Zeichen in der Malerei folgen aus der Tatsache, dass sie ihren Gegenständen nicht unmittelbar kinetisch beikommen kann. Sie bedient sich daher bestimmter Zeichen, deren Sinn dem Betrachter bekannt sein muss.« (Holländer, in: Hein et al. 2002 : 103) Diese Zeichen können symbolisch oder gestisch sein, beispielsweise Körper in einer Haltung, die der menschlichen Wahrnehmung von Bewegung entspricht. Weixler unterscheidet zwischen »*histoire-Zeit*« (Weixler, in: ders. 2015 : 216, Herv. i. O.), Zeit, die sich in den Themen der Erzählungen manifestiert, beispielsweise über Vanitassymbole, und »*discourse-Zeit*« (ebd. : 213 ff., Herv. i. O.), die sich in der Darstellung ausmachen lässt, beispielsweise über die Relation von Elementen und Rhythmisierungen. Synthetisierende Darstellungsleistungen der Künstler ermöglichen im Zusammenspiel mit Wahrnehmungsleistungen der Betrachter, Bewegung zu fassen, einen fruchtbaren Augenblick imaginär mit mehreren Zuständen einer Bewegung oder eines Ereignisses zu verknüpfen (vgl. Kapitel 4.1.1) und ihn so zu einem ›erzählenden‹ Augenblick zu machen. »Ein einziges [Bild-]Element impliziert nun die Relation, die der Zeitsinn und die menschliche Einbildungskraft virtuell durchlaufen« (Boehm, in: Paflik 1987 : 13). Als Darstellung eines ›fruchtbaren Augenblicks‹ setzt es Vorher und Nachher in Beziehung.

Neben einer temporalen Struktur ist es notwendig, dass sich aus einer Erzählung Zusammenhänge, Ursachen und Wirkungen entnehmen lassen. Diese mögen in Bildern nicht immer eindeutig zur Darstellung kommen, ihre Interpretation ist unter anderem abhängig davon, welchen Kenntnisstand die Betrachter einbringen. Dennoch ist kaum abzustreiten, dass wir mehr als bereit sind, Kausalzusam-

490 Speidel nutzt *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* (Pieter Brueghel d. Ä., nach 1560) und *Das Floß der Medusa* (Théodore Géricault, 1818/19) zur Verdeutlichung seiner Ausführungen. Er sieht hier seine Minimaldefinition für Narrativität – eine temporale Struktur sowie erkennbare Kausalverbindungen – erfüllt (vgl. Speidel 2018a : 68).

menhänge auch aus Bildern herauszulesen.⁴⁹¹ Denn in der Regel sind Rezipienten eines Werkes bestrebt, Ganzheit herzustellen, indem sie die einmal erkannte Information sinnstiftend mit neu erkannter verbinden (vgl. Steiner 1998 : 8). Wenn beispielsweise eine Person wiederholt vorkommt und Abläufe und Handlungen dem Bild zu entnehmen sind, sehen wir in der Person den Protagonisten einer Erzählung.⁴⁹² Oft reichen schon minimale Hinweise, damit wir bereit sind, auch wenig geordnete, assoziative Erzählungen zuzulassen.

DAS MONOCHRONE ERZÄHLENDE EINZELBILD

Klaus Speidel bemängelt, dass Einzelbilder oft kategorisch aus dem Bereich der Erzählungen ausgeschlossen würden. Er plädiert dafür, sie als Randphänomene ernst zu nehmen und sorgfältig zu kategorisieren, »*because categorizations influence definitions and definitions ultimately guide interpretations*« (Speidel 2018b : 76). Es lohnt sich, mit ihm dieser Problematik nachzugehen, da er einerseits auf bestehenden Untersuchungen und Theorien zu Erzählung in unterschiedlichen Medien aufbaut und andererseits die (auch intuitive) Bewertung von Bildern durch Nicht-Experten heranzieht. Speidel untersucht Bilderzählung in Einzelbildern, indem er diese von Laien beurteilen lässt und testet, welche Kriterien dabei greifen (vgl. ebd.).⁴⁹³ Die leitende Frage lautet dabei nicht, ob Bilder erzählen können, sondern vielmehr, inwieweit sie *erzähltheoretische Kriterien* erfüllen.⁴⁹⁴ Speidel geht es darum, zu beschreiben, wie wir Erzählung begreifen, nicht darum,

491 »*The fact is that we quite automatically perceive causal relationships in pictures and that it would be quite strange to say that these are added on top of the ›real‹ perception of the picture.*« (Speidel 2018b : 44)

492 Das wiederholte Auftreten eines Subjekts kann, wenn es unverändert bleibt, ebenso wie der Verzicht auf eine realistische Darstellungsweise zur Folge haben, dass ein Bild dekorativ, als ›Design‹, aufgefasst wird. »... *one needs a repeated subject in order to have narrativity, but if the repetitions are identical, one has not story but design.*« (Steiner 1988 : 51) Steiner führt dies anhand der Lithografie **Encounter** (1944) von Maurits Cornelis Escher aus (vgl. Steiner 1988 : 2 und : 20, vgl. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365239> [21.01.2019]). Diese zeigt den Übergang vom Dekorativen, von Mustern zu Erzählung, er wird bestimmt durch unveränderte bzw. veränderte Wiederholung sowie eine sukzessiv realistischere Darstellung durch Volumen, Schatten, Untergrund, Vorder- und Hintergrund usw. »... *this lithograph might even be thought of as an encounter between a narrative sequence and the ›pregnant moment!‹*« (Steiner 1988 : 20) – Wenn bildliche Ereignisse weder realistisch noch geordnet gezeigt werden, neigen wir dazu, sie symbolisch zu deuten und nicht als Erzählung. »*Gombrich concludes, ›In the whole history of Western art we have this constant interaction between narrative intent and pictorial realism.‹*« (Steiner 1988 : 23, sie verweist auf Gombrich, Ernst H., *Art and Illusion*, Princeton 1960 : 131)

493 »*As the chosen pictures correspond to different criteria of narrative to varying degrees, the experiment also serves as an implicit test of these criteria.*« (ebd. : 76)

494 »*As far as I can see, Wendy Steiner (1988, 2004), Aron Kibédi Varga (1989, 1990), Jean-Marie Schaeffer (2001) and Werner Wolf (2002, 2003, 2011) came closest to formulating and – in some cases – answering the major problems anyone who wants to establish the possibility of pictorial narrative within a narratological framework has to solve. They do not presuppose that pictures can be narratives, but seek to establish whether pictures can comply with canonical lists of criteria for defining narrative.*« (Speidel 2018a : 33)

was Theorien sagen, wie wir sie begreifen sollten (vgl. ebd. : 77). Er überprüft, ob bzw. wann sich von einer bildlichen Erzählung unabhängig von bildexternen Referenzen sprechen lässt. Dabei unterscheidet er zunächst zwischen mono- und polychronen⁴⁹⁵ (zeiteinheitlichen und mehrere Zeiten umfassenden) Bildern und fragt nach deren jeweiligen temporalen Programm (Speidel 2013, 2018a, 2018b).

Can some single pictures be said to autonomously convey stories – and thus be classified as narratives (Wolf 2003: 180) – and if yes, which kind of pictures? Wendy Steiner (1988, 2004), Aron Kibédi Varga (1989, 1990), Jean-Marie Schaeffer (2001), Werner Wolf (2002, 2003, 2011), Michael Ranta (2013), Klaus Speidel (2013a, 2013 b, 2018a), Peter Hühn (2015) and Tobias Schöttler (2016) have addressed this problem within a narratological framework. (Speidel 2018b : 81)

Speidel betrachtet zunächst die Argumente der genannten Autorinnen und Autoren daraufhin, welche Vereinbarkeiten (und Unvereinbarkeiten) zwischen Bildern und Erzählungen sie sehen. »*Monochrony compatibilists*« (Ranta, Speidel, Hühn) meinen, dass auch Bilder, die nur einen zeitlichen Moment zeigen, eigenständig Erzählungen vermitteln können. »*Monochrony incompatibilists*« (Steiner, Wolf, Kibédi Varga, Schöttler) hingegen sagen, dass mehrere zeitliche Momente dargestellt werden müssen, damit Geschichten wiedergegeben werden können, schließen also monoszenische Einzelbilder als Erzählungen aus. Wieder andere Autoren fordern eine Bildsequenz (»*weak compatibilism*«: Chatman, Revaz, Rimmon-Kenan, Schaeffer).⁴⁹⁶ Zuletzt gibt es solche Theoretiker, die Erzählungen ausschließlich in Textform akzeptieren (»*full incompatibilism*«). Diese sind mittlerweile selten zu finden, der bekannteste Vertreter dieser Richtung ist Genette.

In einem weiteren Schritt testet Speidel in einer Studie mit Laien seine theoriegeleiteten Annahmen. Die meisten der Kriterien, die in der Narratologie angewendet werden, greifen Laien intuitiv auf, wenn es darum geht, Erzählungen zu bestimmen. Damit sind die bestehenden Definitionen im Großen und Ganzen akzeptabel (vgl. ebd. : 96). Die als hochgradig narrativ erkannten Bilder korrespondieren mit den traditionellen Kriterien für Narrativität, selbst wenn sie von der klassischen Narratologie aus dieser ausgeschlossen werden. Damit gewinnen in Speidels Auswertung die Positionen, die für »*monochrony compatibilism*« plädieren (also auch er selbst). Er kommt zu dem Schluss, dass Polychronie (Mehrzeitlichkeit) keine Voraussetzung dafür ist, dass ein Einzelbild als Erzählung aufgefasst werden kann und dass monochrome (einzeitliche) Bilder, die nur einen Moment darstellen, durchaus Erzählung vermitteln können. Dabei ist zu beachten, dass

495 Vgl. Aron Kibédi Vargas Unterscheidung zwischen mono- und polyszenischen Bildern (vgl. Kapitel 6.2.3 : 265).

496 Wenn wir auf die Einteilung schauen, fällt ins Auge, dass die *joiner photographs* aufgrund ihrer Form nur schwer in diese Kategorien einzuordnen sind, da sie mehrere zeitliche Momente und auch Bildsequenzen umfassen (vgl. Kapitel 6.2.1).

das theoretische Modell eines chronologischen Zeitstrahls, das der sprachlichen Erzählung zugrunde liegt, sich nicht eins zu eins auf visuelle Erzählungen übertragen lässt. Zeitlichkeiten können im Einzelbild nicht als Zeitachse dargestellt, sondern müssen aus dem Bild herausgelesen werden; Zeit im Bild ist ein Geflecht aus formalen und kausalen Verknüpfungen. Die wahrnehmungsbasierte Interpretation von Erzählkriterien aber erlaubt einen hohen Grad an Narrativität: Bilder vermitteln Ereigniszeitlinien und Kausalzusammenhänge, ohne dass diese explizit werden müssten.

Kriterien dafür, ob ein Bild erzählt, lassen also Interpretationsspielräume zu und müssen im Einzelfall untersucht werden. Dennoch gibt es ausreichend Anhaltspunkte, um annehmen zu dürfen, dass auch ein Einzelbild durch die Art der Darstellung seiner Inhalte, seine Strukturierung und seine Inszenierung einen hohen Grad an Narrativität aufweisen kann. Die Gestaltung eines Bildes kann eine Erzählstimme ebenso ersetzen wie ein ausbuchstabiertes zeitliches Programm. Alles weitere liegt im Interesse der Betrachter und in ihrer Bereitschaft, sich auf das einzulassen, was sie sehen, wissen und deuten.⁴⁹⁷ So werden wir, in Ermangelung einer einfachen, eindeutigen Definition, weiterhin im Einzelfall untersuchen müssen, ob ein Bild erzähltheoretischen Kriterien folgt und wie es dies tut. Dabei sollten wir uns eine gewisse Offenheit bewahren und im Blick behalten, dass sich Bilder nur bis zu einem bestimmten Grad versprachlichen lassen; sie sind darauf angewiesen, visuell wahrgenommen zu werden und zu wirken.

6.2 Narrativität und Perspektivierungen der *Joiner Photographs*

Zur Erzählung fügt sich das in zeitförmigen Zustand versetzte Material erst, wenn Zeit zur Erzählzeit transformiert wird, wenn ein werkeigenes Zeitsystem entsteht, das ›den gesamten Stoff der Erzählung als etwas Neugestaltetes aus der Monotonie der bloßen Sukzession heraustreten‹ lässt [Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955 : 24]. Die Erzählung als gegliedertes und rhythmisiertes Ganzes, als strukturierte Einheit, das ist eine Norm, die seit Aristoteles zur Grundausrüstung der Kunstlehre gehört, die jedoch in der

497 Wenn wir bedenken, dass Erzählung immer abhängig von ihrer Inszenierung sowie von der Bereitschaft der Leser, Zuhörer oder Betrachter ist, sich in das Angebot hineinzudenken, es weiterzudenken und mit ihrem Erfahrungshorizont zu verknüpfen, müssen wir uns eingestehen, dass nahezu alles als Erzählung aufgefasst werden kann. Was nicht heißen soll, dass alles eine Erzählung ist, auch wenn ein »hyperaktives Publikum« es dazu machen kann: »*The beholders discussed by Dieterle go far beyond anything that could be called the activation of stories contained in pictures. As Leitch (1986 : 40) has pointed out, a ›hyperactive audience‹ can turn any utterance into a tellable story.*« (Speidel 2013 : 174) Eine Diskussion kann nur am konkreten Beispiel im konkreten Kontext Erfolg versprechend sein.

Geschichte der erzählenden Künste (und nicht nur dort) immer wieder neu formuliert und erarbeitet werden mußte. (Kemp 1987 : 270)

Die *joiner photographs* enthalten, da sie aus Momentaufnahmen zusammengestellt sind, rudimentäre Erzählungen, die sich im Laufe der Betrachtung offenbaren. Wir können sie dekodieren, indem wir aus der Konstellation ihrer Elemente einen Sinn erschließen, welcher der einzelnen Fotografie nicht zu entnehmen ist, über das Sichtbare hinausweist und sich erst im Zusammenspiel der Fotos enthüllt. Nachdem es Hockney in seinen frühen Kompositfotografien erkennbar vor allem um eine Vermittlung seiner Wahrnehmung von Personen und Situationen gegangen ist, rücken in den späteren *photographic collages* Bewegungen, Abläufe und damit auch potenzielle Handlungen in den Vordergrund. Hockney befreit die aufgenommenen Personen zunehmend aus dem Raum, dessen Teil sie zunächst noch waren: Indem er ihre Bewegungen aufzeichnet, werden sie als lebendige Subjekte erkennbar. Die Darstellungen zielen nun weniger auf die Wiedergabe eines Erfahrungsraumes, vielmehr reflektieren sie soziale Zusammenhänge und Momente der Interaktion. Es lassen sich Sequenzen aus ihnen herauslesen, mit denen eine narrative Logik vor diejenige der Raumwahrnehmung tritt (vgl. Kapitel 2.3 : 85). Die *joiners*, bei denen die einzelnen Fotografien möglichst passgenau aneinander anschließen, erzeugen einen eher statischen und in sich geschlossenen Eindruck. Bei den fragmentierteren Bildern beginnen die Bruchstücke zu arbeiten, durch Reibung entstehen Bewegungen und laden zur Narrativierung ein (vgl. Kapitel 1.3 und 2.2.4). Durch optische Brüche, die zumindest bei den *composite polaroids* durch die Unterbrechungen des Rasters formal ebenmäßig und deutlich wahrnehmbar sind, scheinen die im Bild enthaltenen Bewegungen ruckhaft und teilweise beschleunigt. Gleichzeitig sind sie unveränderlich und in unendlicher Wiederholung gefangen, da die Zeit in den Fotografien aufgehoben und die Betrachtungsdauer sowohl der Einzelbilder als auch des Gesamtbildes unbestimmt bleibt.

Damit wir eine narrative Struktur identifizieren können,⁴⁹⁸ braucht es »eine *Temporalisierung der dargestellten Welt*: Es muss in ihr verschiedene Zeitpunkte/-räume geben« (Titzmann 2010 : 5). Dies ist bei den *joiners* der Fall, da jede Fotografie zu einem anderen Zeitpunkt aufgenommen wurde. Das einzelne Foto aber weist keine Zeitstruktur auf, es zeigt alles auf einmal. Auch das Gesamtbild legt keine Abfolge dessen, was es zeigt, fest. Der Forderung, dass die »Aussagen über die unterschiedenen Zeitpunkte/-räume sich auf dieselbe Größe beziehen müssen« (ebd.), kommen die *joiners* dennoch nach, da die Fotografien jeweils innerhalb einer Situation und eines Raumes aufgenommen wurden. Raum- und Zeitfragmente sind nicht willkürlich gewählt, sondern Teile eines Geschehens.

498 »Was muss gegeben sein, damit wir sagen können, eine Äußerung habe – total oder partiell – eine narrative Struktur? In anderen Worten: Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit eine Äußerung eine ›Geschichte‹ ›erzählt‹ bzw. von einer Äußerung eine ›Geschichte‹ abstrahiert werden kann?« (Titzmann 2010 : 5)

Die Handlung wird im Einzelbild arretiert und fragmentiert und so aus dem Erzählfluss herausgerissen, in der Zusammenschau der Fotos aber wieder zusammengeführt. Die Erzählung des Bildes ist bruchstückhaft, wir rezipieren sie als räumliche Situation und zeitlichen Ablauf, ohne die Leerstellen zwischen den Aufnahmen verleugnen zu können. Es braucht den Willen und die Vorstellungskraft der Rezipienten, um das Bild zu vervollständigen und in eine Erzählung zu verwandeln (vgl. Steiner 1988 : 102 f.).

PERSPEKTIVIERUNGEN

Die Aufnahmen sind Stücke einer Szene, einer Situation, und als solche immer mit einem Defizit verbunden: Betrachten wir die fragmentierte Szene als statisch, fehlt der Raum zwischen den Einzelbildern. Begreifen wir sie als Wiedergabe eines Ereignisses oder Ablaufs, fehlt die Zeit zwischen den Fotos. Beide Lesarten lassen sich nicht voneinander trennen, und so werden die *joiner photographs* durch einen doppelten Mangel definiert, der unseren Blick immer wieder suchend durch die Fotografien streifen lässt. Die Wiederholung des Blicks wird gespiegelt in der Wiederholung des gleichmäßigen Formats der Fotografien. Indem wir Foto um Foto betrachten, verhindert das Immer-wieder-neu-Schauen, dass wir Zukünftiges projizieren oder uns in Erinnerungen verlieren. Zukunft und Vergangenheit sind aufgehoben, die Gegenwart des Bildes wird zu unserer Gegenwart.

Wir schlüpfen in die Rolle desjenigen, der in der Situation ist, der die Situation sieht. Währenddessen machen uns die zeitlichen und räumlichen Verschiebungen der Fotografien zueinander immer wieder bewusst, dass wir keinen Blick auf eine aktuelle Szenerie werfen, sondern Fragmente eines fremden Sehens sehen. Perspektivierung umschreibt ein umfassendes Konzept, bei dem es darum geht, wie Erzählung präsentiert wird, darum, ob ihre Vermittlung Färbungen und Wertungen enthält.⁴⁹⁹ Eine Erzählinstanz oder Inszenierung fungiert als Vermittlerin, die Inhalte im Diskurs (*discourse*) anordnet, sie in ein Verhältnis setzt oder auch Verweise offen lässt. »Die Auswahl der Geschehensmomente und ihrer Eigenschaften ist immer von einem Komplex von objektiven und subjektiven Bedingungen geleitet, den man traditionell *Perspektive* nennt.« (Schmid, in: Weixler 2015 : 343, Herv. i. O.) Dabei geht es nicht nur um Fokalisierung und die Fragen »Wer sieht?« und »Wer spricht?«⁵⁰⁰, sondern um eine perspektivische Konstruktion, in der sich,

499 »Perspektivierung ist ein basales Verfahren, das nicht erst auf eine schon bestehende Geschichte angewendet wird, wie zahlreiche Modelle postulieren, sondern sich bereits in der Konstitution der Geschichte durch die Auswahl von Geschehensmomenten bildet. Ohne Perspektive gibt es keine Geschichte.« (Schmid 2005 : 277) Die Definition von Perspektivierung scheint nicht eindeutig, ebenso wie hier ungeklärt bleiben muss, ob sie einer Erzählung vorgängig ist oder erst anhand der Geschichte und der Umstände ihrer Wiedergabe erfahren werden kann.

500 Genette hat das Konzept der Fokalisierung in die Erzähltheorie eingeführt, um das Verhältnis zwischen dem Wissen der Figur in einer Erzählung (»Wer sieht?«) und dem des Erzählers (»Wer spricht?«) zu bestimmen (vgl. Jahn 2007 : o. A., vgl. Lahn/Meister 2016 : 19 und : 118).

auch als optische Perspektivierung, Aspekte der Wahrnehmung und Erkenntnis, ideologische Orientierung und Urteilsbildung treffen.⁵⁰¹ Bei einer rein visuellen Erzählung fallen Erzähler (Bildautor) und Fokalisierungsinstanz in eins; es gibt keine Differenz zwischen demjenigen, der die Geschichte wiedergibt und der Perspektive, aus der sie erzählt wird. Die Informationsregulierung geschieht nicht durch eine intradiegetische Vermittlung, sondern durch den Urheber des Bildes. Fokalisierung im Sinne der Subjektivierung einer Erzählung, könnte man sagen, findet erst in der Zuschreibung und Interpretation durch die Rezipienten statt.⁵⁰² Im Folgenden greife ich daher in Hinblick auf die *joiner photographs* auf den umfassenderen Begriff der Perspektivierung zurück und meine damit die Art, wie Aufnahme, Weitergabe und Vermittlung dieser Bilder erfolgt.

Gerade visuelle Erzählungen lassen sich mit Gewinn daraufhin untersuchen, inwiefern sich Perspektivierungen der Perspektive der Rezipienten annähern. Nachvollziehbarerweise spielt hier die optische Perspektive eine hervorgehobene Rolle (vgl. Lahn/Meister 2016 : 277). Wir haben es bei Bildautoren mit externen ›Erzählern‹ zu tun, die das Bildmaterial produzieren und/oder anordnen und so eine Mitteilung strukturieren.⁵⁰³ Zugleich ist die Fokalisierung in der Geschichte verortet und präsentiert das zu Sehende als Gegenwärtiges.⁵⁰⁴ In fotografischen Erzäh-

501 Im Gegensatz dazu trennen Horstkotte/Pedri Fokalisierung und Perspektive: »... *focalization, a narratological concept whose main relevance lies in its potential to distinguish between the processing activities of an agent and the voice of the narrator articulating that filtering, and visual perspective, a technical concept without an explicitly narrative function.*« (Horstkotte/Pedri 2011 : 331 f.) – Eine Unterscheidung zwischen Fokalisierung und visueller Perspektive, wie sie Horstkotte/Pedri treffen, lässt sich m. E. nicht aufrechterhalten. Perspektive ist immer ein Konzept und eine Konstruktion, aber eben auch eine »symbolische« (Panofsky) und »rhetorische« (Büttner) Form. Sie trägt maßgeblich dazu bei, wie wir auf etwas blicken und es interpretieren.

502 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hielten Subjektivität und individuelle Wahrnehmung Einzug in Erzählungen (*stream of consciousness*), vor allem in Form einer Konzentration auf das Bewusstsein einer ›Reflektor-Figur‹. Das hat zur Folge, dass einige Theoretiker *narrator (voice)* und *reflector (mood)* gleichsetzen. Heute ist es Konsens, dass diese getrennt gehalten werden sollten.

503 Maler und Erzähler nehmen auktoriale Positionen ein, deren Funktionen im Film verteilt wird (vgl. Meder, in: Liptay/Wolf 2005 : 177). Der filmische Erzähler ist »in mindestens zwei Positionen aufgespalten: in die der erzählenden Figur, ob sie nun im Bild erscheint oder nicht, und in die der Kamera« (Koebner, in: Liptay/Wolf 2005 : 9). – Die Position der Kamera im Film stimmt in der Regel nicht mit der Position des Erzählers überein. Hier zeigt sich deutlich die Differenz zwischen ›natürlichem‹ und ›filmischen‹ Sehen. Sie tritt besonders dann hervor, wenn wir Filme betrachten, die den Blick ihres Protagonisten zu imitieren versuchen. Eins der bekannteren Beispiele ist *The Lady of the Lake* (Montgomery, USA 1947). Montgomery verwendet eine subjektive Kamera und verzichtet weitgehend auf filmische Mittel, um die Zuschauer in die Rolle seines Protagonisten zu versetzen. Doch der wiederergebene Blick widerspricht unseren Sehgewohnheiten und wird in der 1:1-Anordnung von Blickwinkel und Bewegungen unglauwbüdig. Die ›Andersartigkeit‹ der Kamerabilder wird deutlich, der Film bleibt ohne extradiegetische Vermittlung spannungsarm und verkommt zu einer Parodie des *film noir* (vgl. Griem/Voigts-Virchow, in: Nünning 2002 : 173).

504 »Die eigenwillige Kombination aus heterodiegetischem sowie extern fokalisiertem Erzähler und interner visueller Fokalisierung ist der Entwurf eines doppelten Blicks auf das Leben, der jedes Ereignis als aktuell wahrnimmt und es zugleich de-aktualisiert und als Bestandteil eines umfassenden Systems auffasst.« (Schüwer 2008 : 423) – Auch wenn es bei diesem »doppelten Blick«, wie Schüwer in der zu dem Zitat gehörigen Fußnote suggeriert, um eine »Darstellung von umfas-

lungen ist die Position des Erzählers in die Kamera übergegangen, statt einer intradiegetischen Fokalisierung haben wir es mit einem *point of view* im filmischen Sinne zu tun, der Wiedergabe eines personalisierten Blicks.

Auch bei den *joiner photographs* sehen wir mit der Kamera respektive dem Fotografen, es ist keine Erzählinstanz zwischen Blick und Erzählung geschaltet. Wir können uns die Positionen von Bildurheber und Erzähler auf Fotografen und Monteur der Bilder verteilt vorstellen – beide fallen in diesem Fall in der Person David Hockneys zusammen. Während der Fotograf die Fokalisierung vorgibt, gestaltet der Künstler in der Montage der Bilder die Narration. Dieses Verfahren lässt sich analog zur Analyse einer Erzählung auf den Ebenen der Makro- und Mikrostruktur auffassen: Einzelbilder und Gesamtbild können unterschiedliche Perspektivierungen aufweisen, jede Ebene kann in Bezug auf ihre Narrativität untersucht werden. Das Ganze kann als Erzählung anerkannt werden, auch wenn die Einheiten auf Ebene der Mikrostruktur dies nicht zwingend hergeben: Auch, wenn die einzelne Fotografie nichts oder wenig erzählt, kann das Gesamtbild als Erzählung aufgefasst werden.

Anhand unterschiedlicher Ausformungen der *joiners* können wir Fragen der Perspektivierung genauer in den Blick nehmen. So deuten diejenigen Bilder, die Körperteile Hockneys einschließen (Hände, Füße) auf eine interne Fokalisierung,⁵⁰⁵ sie liefern eine ›Mitsicht‹ mit dem Protagonisten. Nach Genette, Chatman, Nünning u. a. gibt es fixierte, variable und multiple interne Fokalisierungen (vgl. Lahn/Meister 2016 : 119). Die Fotografien der *joiner photographs* sind insofern als fixierte Fokalisierungen anzusehen, als dass sie auf den Fotografen als ›Erzählinstanz‹ zurückzuführen sind; dieser wechselt nicht. Dabei erscheinen sie uns aufgrund dessen, dass dieser unterschiedliche Positionen und damit unterschiedliche Blickwinkel auf die abgebildeten Gegenstände einnimmt, multipel. Auch ›freie Fokalisation‹ lässt sich auf die *joiners* beziehen. Jahn meint damit eine Nullfokalisierung, bei der ein allwissender Erzähler am Werk ist. Er setzt diese mit dem panoramatischen Blick gleich (vgl. Jahn 1996 : 250), wie er sich in den Landschaftsensemblen Hockneys findet (vgl. u. a. Kapitel 2.2.2). Jedoch bleibt das Bild der Kamera immer beschränkt und führt einen internen Fokus mit. Jeder einzelne *joiner* lässt sich nicht, ebenso wenig wie die *joiners* als Gruppe, einem Fokalisierungstyp zuordnen, der Schwerpunkt wechselt je nach Bild und bleibt schlussendlich uneindeutig.

senden Strukturen, in die das einzelne Ereignis eingebettet ist« (ebd.) gehen mag, korrespondiert jener, anders als Schüwers Fußnote vermuten lässt, meines Erachtens nicht mit Deleuzes Konzept des Zeit-Bildes, bei dem es vielmehr um Entkopplung von Strukturen geht, um Brüche, darum, dass ein doppelter Blick Elemente in einem System in ihren Differenzen erkennbar werden lässt.

505 Ich danke Thomas Becker für diesen Hinweis.

Manfred Jahn schlägt vor, mit der Fenster-Metapher von Henry James⁵⁰⁶ zu arbeiten (vgl. Jahn 1996 : 252). Er macht James' Fenster zu »*windows of focalization*« (Jahn 1996 : 254), Fokalisationsfenstern, die den Einzelfotografien der *joiners* entsprechen könnten. Wir werfen sozusagen einen Blick durch die Fenster des Erzählers in seine Welt. Dadurch, wie diese Einblicke in die imaginäre Welt ausgewählt und dargeboten werden, wird die rezipientenseitige Wahrnehmung und Imagination gesteuert (vgl. Jahn 1999 : 95 ff.). Jahn arbeitet heraus, warum es sinnvoll ist, unterschiedliche »Fokalisierungsgrade« (»*scale of focalization*«, Jahn 1999 : 97) zu differenzieren, um die Stärke der jeweiligen Perspektivierung aufzuzeigen.⁵⁰⁷

Seine Unterscheidungen lassen sich an die *joiner photographs* anlegen und helfen, diese differenziert zu betrachten. Jahns Vorschlag entsprechend wären sie zwischen einer »atmosphärischen« (»*ambient*«) und einer »strengen« (»*strict*«) Fokalisierung anzusiedeln. Bei der atmosphärischen Fokalisierung wird etwas von mehreren Punkten aus wahrgenommen und so auch von mehr als einem Standpunkt aus dargestellt. Zeitlichkeit wie Positionierung der Fokalisierungsinstanz sind gelockert, eine mobile und zusammenfassende Sicht wird möglich (vgl. ebd. : 98). Dies ist in der Regel bei den *polaroid composites* der Fall, bei denen sich der Fotograf während der Aufnahmen aufgrund der Beschaffenheit der Kamera im Raum bewegen muss, und auch bei einigen *photographic collages*. Ein eindrückliches Beispiel ist **Walking in the Zen Garden**, das einerseits über die Füße des Fotografen deutlich auf die multiplen Standpunkte des »Erzählers« hinweist, andererseits diese Multifokalität durch die anscheinend raum- und zeiteinheitliche Wiedergabe des Steingartens unterläuft. Bei der strengen Fokalisierung gibt es nur eine einzige Wahrnehmungsquelle, deren räumliche Koordinaten fix sind.⁵⁰⁸ Diese Perspektivierung findet dort statt, wo Hockney sich über Fußspitzen oder Hände an einem Ort in den Aufnahmen verortet, in den Landschaftsbildern wie den **Grand Canyon**-Aufnahmen, aber auch in *joiners* wie **Fredda** und **Sitting in the Zen Garden**.

506 James, Henry, »The house of fiction«, in: *The Portrait of a Lady*, New York 1908 (London 1881 : ix), <https://marcel-proust.com/texto/en/222> [20.04.2022].

507 »... *strict focalization*, [...] *its focus-1 has been indicated by a +c representing a point of origin. In strict focalization, F2 is perceived from (or by) F1 under conditions of precise and restricted spatio-temporal coordinates. In ambient focalization, the field of subjectivity is shown as an ellipse: like a geometrical ellipse, which has two foci, ambient focalization is based on two (or more) F1's, depicting a thing summarily, from more than one side, possibly from all sides, considerably relaxing the condition of specific time-place anchoring, and allowing a mobile, summary, or communal point of view.*« (Jahn 1999 : 98, Herv. i. O.)

508 Auch die zeitlichen Koordinaten sind insofern fix, als dass die Arbeit an den *joiner photographs* nicht unterbrochen und wieder aufgenommen wird. Daher handelt es sich bei der Zeit, in der alle Aufnahmen gemacht werden, um eine zusammenhängende Zeitspanne, auch wenn deren Dauer nicht genau festgelegt werden kann.

6.2.1 Narreme in den Joiners

The way we process visual information is a lot like experiencing a scene in a movie or graphic novel. Essentially, we're editing the painting in our mind to construct a narrative. What if we looked at art as a dynamic sequence of images rather than as static images? How would that change our interpretation of a piece? (Neault 2013: o. S.)

Die in den Bildern enthaltenen narrativen Impulse vervielfachen sich mit der Anzahl der Fotografien der *joiner photographs*. Während anzunehmen ist, dass wir Konventionen des Fotografischen zunehmend und oft, ohne darüber nachzudenken, auf nicht-fotografische Bilder anwenden (vgl. Kapitel 5.2.2 : 194),⁵⁰⁹ drehen die *joiners* dieses Spiel um. Anstatt die Darstellungsmöglichkeiten des Bildes darauf zu beschränken, nur einen Moment in der Zeit zu zeigen, präsentieren sie viele Augenblicke in einem Bild. Das kann es schwieriger machen, die Bilder zu entziffern und sie zu interpretieren. Oft erfordert ihre Entschlüsselung einen längeren Prozess sowie die Übersetzung in ein anderes Zeichensystem, beispielsweise Sprache, das es erlaubt, unterschiedliche zeitliche Momente wiederzugeben, um so ihren Inhalt ausdrücken zu können.

Wolfs Kriterien (vgl. Kapitel 6.1.2 : 240 ff.) bieten einen Ansatz, die Narrativität der *joiner photographs* zu bestimmen. Aufgrund des Einsatzes bestimmter Stimuli haben einige Fotokopplungen ein größeres Narrativierungspotenzial als andere. Beginnen wir mit den allgemeinen Kennzeichen des Narrativen (qualitative Narreme), Sinndimension, Darstellungs- und Erlebnisqualität. Da es sich bei den *joiners* immer um die Repräsentation einer die verschiedenen Einzelfotografien umfassenden Situation handelt, können wir von einer sinnvollen und zumindest in groben Zügen kohärenten Bildwelt sprechen. Auch eine Darstellungsqualität, d. h. eine inhaltliche Qualität ist anzunehmen, sie ist schon durch das Aufzeichnungsmedium vorhanden. In jeder Fotografie wird »menschliches Erleben konserviert« (Müller 2017 : 116) – und dadurch, wie die Fotografien zusammengestellt werden,

509 »If we accept that pictures always necessarily represent one moment only, this implies that a picture that depicts the same person at several moments is not merely incorrect or strange, but rather does not exist. While few modern scholars would have explicitly endorsed this kind of idea, many of them have done so implicitly. When an author explicitly accepts that one can interpret (cf. Goodman 1981, 333) a picture that really depicts identical twins in different spatial locations as if it showed the same person at different moments, that it can represent (cf. Schaeffer 2001, 19) or evoke temporal developments but not show them, it means that he applies the photographic convention to pictures which operate with another convention. All these terms downgrade the representational range of pictures and presuppose that the semantics of pictures we are most familiar with must necessarily govern every picture. It then becomes seemingly impossible for a beholder to immediately understand the work of creators who adhere to different conventions. To understand such a picture, we need to go through a process of interpretations, deductions, and transpositions until we have attained a transcript in a sign system which conceptually allows for the representation of several moments: a verbal description, for instance.« (Speidel 2013 : 185)

immer neu erlebbar gemacht. Die Montage gibt uns zudem die Möglichkeit, den Bildinhalt der *joiners* als zeitlichen Verlauf zu interpretieren. Die *joiner photographs* sind zudem Kunstwerke, die in Ausstellungen und Publikationen gezeigt werden. Ihre Rezipienten sollen emotional wie intellektuell involviert werden und ihren Vorstellungshorizont erweitern, und so muss ihnen Erlebnisqualität zugeschrieben werden. Eine wichtige Rolle spielt auch hier die Form der Bilder, die eine spezifische Art des Nachvollzugs möglich und notwendig macht. Sie erfordert, dass sich die Rezipienten in besonderer Weise auf das Werk einlassen und schafft so eine besondere Erfahrung beziehungsweise Erlebnisqualität. Das gilt für alle *joiners*, wenngleich in unterschiedlichem Ausmaß.

Auf der Ebene der Geschichte angesiedelte inhaltliche Narreme, die Fragen, wo und wann etwas passiert, was geschieht und wer beteiligt ist, lassen sich den *joiner photographs* recht einfach entnehmen. Zeit und Ort des jeweiligen Geschehens sind definiert und werden meist im Titel benannt. Der Ort der fotografischen Aufnahmen ist jeweils eindeutig, lediglich die Position des Fotografen zu der bzw. in der Situation ändert sich während des Aufnahmezeitraumes, ohne dass er jedoch die Situation verlassen würde. Da es sich um Fotografien handelt, ist das Narrem der Definition von Zeit und Ort mit detailgetreuen Angaben erfüllt, ja, überfüllt (vgl. Siegel 2009 : 93). Um so bemerkenswerter sind die Momente, in denen die Einheit von Raum und Zeit aufgebrochen wird. Sie finden sich in den Überlappungen der Fotografien wie in den Lücken zwischen ihnen und destabilisieren die Wahrnehmung eines ganzheitlichen (Zeit-)Raumes. Sie erinnern daran, dass dieser bis zu einem gewissen Grad immer konstruiert ist, wie sich oft erst im genauen Hinsehen offenbart (vgl. beispielsweise **Patrick Procktor**, Kapitel 2.1.2). Die Brüche lassen sich ebenso als Störung der räumlichen Ordnung interpretieren wie als Brüche und Verdeutlichung der zeitlichen Dimension des gesamten Vorgangs.

Wie in Wolfs Definition (vgl. Wolf 2002 : 51, vgl. Kapitel 6.1.3 : 244, Fn. 484) gefordert, bevölkern anthropomorphe Wesen viele der *joiners*. Obwohl ihre Darstellung fragmentiert und auf unterschiedliche Instanzen im Bild verteilt ist – auch wenn sie als in Raum und Zeit verstreute ›Subjektfragmente‹ präsentiert werden –, sind sie ausreichend ganzheitlich dargestellt, um als Personen identifiziert werden zu können. Einige Bilder, Aufnahmen von Gegenständen (**Still Life Blue Guitar, 4th April 1982, Yellow Guitar Still Life, Los Angeles, April 3, 1982**) und Landschaften bleiben ohne Protagonisten, wobei Hockney die Menschenleere in den Fällen unterläuft, meist bei den *photographic collages*, in denen er seine Füße oder seinen Schatten sichtbar ins Bild bringt und so das für dieses Narrem notwendige Element einbringt.

Eine Handlung, das heißt eine erkennbare Veränderung der im Bild abgebildeten Situation, findet sich in unterschiedlichem Ausmaß je nach Bild. Sie kann von einem angedeuteten Vorgang bei einigen der Porträts (**Don + Christopher** im Gespräch, **Celia**, die Tee zubereitet) über einen kurzen Handlungsablauf (**Billy Wilder Lighting his Cigar, Dec 1982**) bis hin zu einer längeren Interaktion (**Scrabble**

Game) oder einem nahezu zweckgerichteten Ablauf (**Hawaiian Wedding, Fredda**) reichen. Werden Interaktionen der Protagonisten im Bild betont, entsteht der Eindruck, dass diese kommunizieren oder gemeinsam agieren. Das erlaubt uns, auch bildübergreifende Handlungen zu imaginieren. Inhaltliche Narreme finden sich also, mehr oder weniger ausgeprägt, in allen *joiner photographs*.

Syntaktische Narreme auf der Ebene der Erzählung hingegen sind seltener und schwieriger auszumachen. Fragen nach Wiederholungen, einer zeitlichen Ordnung und dem Zweck des zu Sehenden lassen sich aus der Bildbetrachtung heraus meist nicht beantworten. Das liegt vor allem daran, dass die aufgenommene Situation stark fragmentiert wiedergegeben wird, und wird verstärkt durch die Art, wie die Fotografien zusammengestellt sind. Die dargestellten Situationen sind, im Ganzen betrachtet, zeiteinheitlich, auch wenn sie eine gewisse Zeitspanne umfassen. Hier tritt eine Spannung zwischen Gesamtbild und Einzelaufnahmen zutage, wenn Gesamtdauer und fotografische Augenblicke so wie die undefinierbaren zeitlichen Abstände zwischen ihnen sich kreuzen. Zeitlichkeit(en) ist (sind) in jedem der Bilder vorhanden, zeitliche Veränderungen sind je nach Bild unterschiedlich ausgeprägt. Einigen der *joiners*, *composite polaroids* wie *photographic collages*, ist nachvollziehbar zu entnehmen, dass sich Positionen von Personen oder ihrer Körperteile verändert haben. Mag die Abfolge des Dargestellten uneindeutig bleiben, so belegen die Aufnahmen doch, dass es sich um wiederholte Darstellungen von Identischem handelt. Die einzelne Fotografie ist in der Regel zu sehr auf einen Ausschnitt des Geschehens reduziert, um als fruchtbarer Augenblick definiert werden zu können. Die Zusammenstellungen aber können als ein solcher aufgefasst werden, Vorher und Nachher lassen sich antizipieren. Allerdings weist kaum etwas über die jeweilige Situation hinaus, fruchtbar ist der Augenblick nur in einem sehr begrenzten Rahmen.

Syntaktische Narreme, Verknüpfungen von inhaltlichen Elementen, fallen gestalterischen Grundentscheidungen zum Opfer: ⁵¹⁰ Protagonisten tauchen, ebenso wie Gegenstände, zwar in mehreren Instanzen auf, werden aber höchstens in Teilen wiederholt. Die Bruchstücke lassen sich, werden sie jeweils als Platzhalter für eine ganze Figur oder einen ganzen Gegenstand gelesen, als Wiederholungen begreifen, die nicht linear zu dekodieren sind. Ihre zeitliche Abfolge bleibt in den meisten Fällen unbestimmt. Chronologische oder zweckgerichtete Abläufe lassen sich nur in einigen der späteren *photographic collages* ausmachen, bei denen die Einzelfotografien als Teile eines Ablaufs aufgefasst werden können (**Fredda, Hawaiian Wedding**) – manchmal nur unter Einbezug ihres Titels (**Photographing Annie Leibovitz**).

510 Da es Lücken in der Darstellung gibt, ist das Erzählen »elliptisch [...] Die formale Integration dieser Zeitaspekte in abstrakt-kubistische Grundformen geht auf Kosten von detaillierter Darstellung von Physiognomie, Bewegung und anderer *histoire*-Elemente.« (Weixler, in: ders. 2015 : 222, Herv. i. O.)

Zeitlichkeit ist in den *joiner photographs* also aufgrund ihrer formalen Struktur zu finden, jedoch nicht oder nur wenig ausgeprägt als chronologischer Ablauf auf der inhaltlichen Ebene. Damit sind Teleologie und Kausalität den rudimentären Bilderzählungen der *joiners* selbst meist nicht zu entnehmen, können aber durch den jeweiligen Titel gestützt und, wenn dem Bild ein Ablauf zu entnehmen ist, aus diesem hergeleitet und imaginiert werden.

Abschließend nehmen wir zwei Kriterien für Narrativität in den Blick, die grundlegend dafür sind, ob ein Bild als Erzählung wahrgenommen wird. Es handelt sich um die thematische Einheitsstiftung, die Kohärenz einer Bilderzählung, und um die Frage nach der Erzählwürdigkeit (*tellability*) einer Geschichte (vgl. Schmid 2014: 19f.), betrifft also die Frage, warum eine Geschichte und die Art ihrer Darbietung es wert sind, wahrgenommen zu werden. Kohärenz ist in Hockneys *joiner photographs* gegeben, da wir jedem von ihnen ein bildübergreifendes Thema entnehmen können, sei es über den Titel, durch die Einheitlichkeit des verwendeten Materials, aufgrund der dem Bild zu entnehmenden Situationen und Handlungen und auch, indem wir es als in einen übergeordneten Kontext wie den der Bewegungsaufzeichnung oder menschlichen Wahrnehmung eingebunden verstehen. Die Welt der Erzählung ist in sich schlüssig, sie erlaubt uns, in sie einzusteigen.

Damit das kognitive Schema der Narrativierung überhaupt aufgerufen wird, muss außerdem Erzählwürdigkeit gegeben sein. Sie entsteht durch Spannungen, durch erkennbare Konflikte, Brüche mit Erwartungshaltungen und offene Handlungsfäden. Diese finden sich bei den *joiners* nur bedingt auf der Ebene des Inhalts, da er oft rudimentär bleibt, sodass z. B. kaum Spannung aufgebaut wird. Sie treten vor allem auf der formalen Ebene der Ordnung und Struktur hervor, in den räumlichen und zeitlichen Lücken und Überlappungen in den Bildern. Die Art, wie sie zusammengestellt sind, ist das Außergewöhnliche an den *joiners*. Sie lässt Spannungen, Brüche und Verweise entstehen, sowohl innerhalb des Bildes, inhaltlich wie materiell, als auch, indem sie für eine Reflexion auf der Metaebene sensibilisiert.

Die Verwirklichung dieser beiden Kriterien, thematische Einheit und Erzählwürdigkeit, ist bei Einzelbildern generell in hohem Maße von der rezipientenseitigen Sinnstiftung abhängig. Der jeweilige Kontext sowie das Interesse und Vermögen der Betrachter entscheiden darüber, ob die *joiner photographs* als in sich schlüssige Bilder wahrgenommen werden, die ausreichend viel zu bieten haben, sodass wir bereit sind, sie zu narrativieren.

Alle *joiner photographs* rekurren auf unsere Alltagswelten und -erfahrungen. Den Prämissen für Erzählung, wie sie in den Minimaldefinitionen von Schmid gefasst sind (»Die Minimalbedingung der Narrativität ist, dass mindestens *eine* Veränderung *eines* Zustandes in einem gegebenen zeitlichen Moment darge-

stellt wird« Schmid, in: Huber/Schmid 2018 : 312, Herv. i. O.)⁵¹¹ und Wolf (vgl. Wolf 2002 : 51, vgl. Kapitel 6.1.3 : 244, Fn. 484), entsprechen die *joiners*, auf denen Personen zu sehen sind, oder deren Aufnahmen deutlich machen, dass sich der Fotograf als handelnder im Raum befunden hat (**Luncheon at the British Embassy, Tokyo, Feb. 16, 1983, Walking In The Zen Garden**) insofern, als dass die Fotografien eine Entwicklung aufzeichnen, auch wenn diese unter Umständen nur minimal ist: Zustände, die ein Vorher und Nachher fassen, eine Positionsveränderung von Gliedmaßen oder des Blicks. Damit ist das Narrem der erkennbaren (im Fall der *joiners* oft: ange deuteten) Handlung erfüllt.

Inhaltliche und syntaktische Narreme bestimmen, wie ausgeprägt qualitative Narreme eines Werkes sind. Es ist auffällig, dass die grundlegenden Narreme, qualitative wie inhaltliche, sich in den *joiners* ausmachen lassen und ihre Narrativität bestätigen, sich aber auf der dritten Ebene der syntaktischen Narreme ein Abbruch beobachten lässt. Syntaktische Narreme, die eine zeitliche Entwicklung im Bild erfahrbar machen, sind nur aus ausgewählten *photographic collages* deutlich herauszulesen. Meist entstehen Leerräume, in denen Kausalität und Teleologie nur angedeutet werden. Die *joiners* als Kunstwerke können sich von ›üblichen‹ Erzählungen lösen, da »prototypische Narrativität gebrochen werden kann, indem bestimmte Narreme nicht eingelöst werden, und so erst die Vielfalt an Erzählstrategien entsteht, die man in der künstlerischen Praxis beobachten kann.« (Reiche 2016 : 21) So rücken die *joiner photographs* in die Nähe unzuverlässiger oder gebrochener Narrationen (vgl. Kapitel 6.4).

6.2.2 Bewegungen und Grade der Narrativität

Wie ist es überhaupt möglich, daß wir erkennen können, was ein Bild darstellt? Weil wir in der Szene der Darstellung (dem Bild) eine Anordnung figurativer Elemente erkennen können: nicht, weil sie etwas bedeuten, sondern sie bedeuten etwas, weil sie untereinander in einer ›differenz‹ierten Beziehung angeordnet sind. Eine dekonstruktive Lektüre eines Bildes würde sich also für die konstitutiven ›Zwischenräume der Idee‹ interessieren, die Orte, an denen die figurative An/Ordnung Sinn produziert, an denen die dispositive Struktur operiert. (Paech 1997 : 412)

Narrativität ist nicht als etwas Absolutes zu begreifen, sondern ein graduierbares Phänomen (vgl. Kapitel 6.1.2 : 239–240).⁵¹² Wenn wir auf die *joiner photographs*

511 Vgl. auch – etwas ausführlicher, aber mit den gleichen Schlussfolgerungen – Prince (1973), zitiert bei Titzmann 2010 : 6.

512 Die Kriterien für Narrativität ändern sich und auch Erzählmuster können sich ändern: »Die heutige – kulturwissenschaftlich bzw. kulturhistorisch orientierte – Narratologie ist von der Vorstellung universaler, zeit- und kulturübergreifender Erzählstrukturen jedoch abgekommen. Vielmehr wird hier davon ausgegangen, dass Erzählmuster historisch wandelbare Phänomene kollektiver Wirk-

schauen, lassen sich je nach Bild entsprechend unterschiedliche Grade der Narrativität und der Narrativierung entdecken. In der erneuten Betrachtung der bereits in Kapitel 2 untersuchten Werke lassen sich vier unterscheidbare Arten von Bildzusammenstellungen ausmachen, denen ich unterschiedliche Stufen der Narrativität zuordnen möchte.

In Hockneys fotografischen Bildensembles sind Bewegungen der Dreh- und Angelpunkt; seine eigenen Bewegungen, Bewegungen der Kamera und Bewegungen der fotografierten Objekte. Aus ihnen heraus generiert Hockney den Bildraum; im Bild sichtbare Bewegungen und formale Dynamiken geben narrative Impulse. Das nachvollziehende Sehen wird verstärkt, unsere Reaktion ist eine fast physische, körperliche Resonanz. Bei Hockneys Motivwahl kommt Zeit im Sinne von Geschwindigkeit und linearen Abläufen meist keine Rolle zu. Er stellt hauptsächlich Vorgänge dar, bei denen die Beteiligten in einer Situation längerfristig ausharren und im Rahmen des Gesamtbildes bleiben, auch wenn sie sich bewegen (vgl. Woods, in: Melia 1995 : 124). Hockney fokussiert selten auf Bewegung als solche⁵¹³, sie bleibt Mittel zur Darstellung eines Inhaltes und zur Reflexion. Ebenso ist es um die Zeitlichkeit in den *joiners* bestellt. Sie wird von David Hockney, sagt er, vor allem genutzt, um Lebensechtheit und Ähnlichkeit mit der menschlichen Wahrnehmung herzustellen: Die Ähnlichkeit eines Porträts sei durch den in einer Fotografie festgehaltenen Augenblickszustand nicht wiederzugeben, nur in der Vielzahl der Augen-Blicke, aus denen sich ein Gesicht zusammensetze und die der menschlichen Wahrnehmung und auch den Aufnahmen der *joiners* entspreche, sei Ähnlichkeit einzufangen (vgl. Kapitel 2.3 : 86, vgl. Hockney 1984 : 16). Bewegung ist, bis auf wenige Ausnahmen, nie Bildthema und trotzdem immer wichtigste Bildzutat. Über die Art der Aufnahmen und ihre Anordnung steuert Hockney, welche Geschwindigkeit und Dauer wir in die Bildhandlungen interpretieren, welche Bewegungen des Fotografen und des Bildinhaltes wir aus ihnen herauslesen (vgl. *Merced River*, vgl. Kapitel 2.2.5 : 84, Fn. 166) und damit auch, welche emotionalen Bewegungen sie in uns auslösen – ohne das analytische, (de)konstruierende, denkende Moment, das für Dekonstruktion und Synthese notwendig ist, zu unterdrücken.

Zunächst sind da die *joiner photographs*, die zwar durch betrachterseitige Narrativierung etwas erzählen können, in denen aber nur schwache Stimuli zu erkennen sind. Hierzu zählen die meisten von Hockneys Polaroid-Porträts, aus denen sich das Verhältnis der Abgebildeten zueinander und zum Fotografen erahnen lässt –

lichkeitserzeugung und intersubjektiver Verständigung sind, die grundsätzlich von kulturellen und gesellschaftlichen Kontexten abhängen: Sie sind also immer Brüchen und Wandlungen unterworfen.« (Saupe/Wiedemann 2015 : o. S.)

513 Eine der wenigen Ausnahmen ist das Bild des *Skater*, in dem es explizit um die Geschwindigkeit der Drehbewegung geht, sowie darum, diese anderes als fotografisch üblich darzustellen (vgl. Kapitel 2.3.1 : 90 f.).

was Anlass für weiterführende Spekulationen bieten mag, wie ich anhand von **Myself & Peter Schlesinger** zeige (vgl. Kapitel 2.1.1 : 58, Fn. 99). Ebenso gehören in diese Kategorie Bilder, in denen eine räumliche Situation wiedergegeben oder konstruiert wird (**My House, Blue Terrace Los Angeles March 8th 1982**) – oft auch in Form des Porträts (**Patrick Procktor, Stephen Spender**, vgl. Kapitel 1.1 : 24, Fn. 26) –, wie auch diejenigen Bilder, die einen Gegenstand dokumentieren (**Yellow Guitar Still Life, Los Angeles, April 3, 1982**).⁵¹⁴ Die meisten von Hockneys *composite polaroids* fallen in diese Kategorie, auch wenn sie über sie hinausgehen, da wir bei näherer Betrachtung immer auch Rückschlüsse auf die Bewegungen des Fotografen ziehen können und somit eine imaginierbare Erzählung seines Weges oder der Entstehung des *joiner* vorliegt. Nachvollziehen können wir dies, wenn wir beispielsweise **My house** betrachten, bei dem wir uns mit Hockney durch die Räume seines Hauses zu bewegen scheinen: Wir sind zu Besuch bei David Hockney.

Um eine andere Form der Bewegung geht es bei den Aufnahmen, bei denen der Fotograf einen fixen Standpunkt einnimmt. Hier lassen sich den Bildern die Bewegungen des Objektivs entnehmen. Hockney taste mit der Kamera den Raum oder die Landschaft ab, das Gesamtbild lässt eine Vorstellung des aufgenommenen Raumes entstehen (vgl. Kapitel 2.2.2 und 2.2.3). Alle diese *joiner photographs* weisen nur sehr geringe Narrativität auf.

Mit den späteren *photographic collages* entstehen Bilder, in denen vermehrt bewegte Situationen aufgezeichnet sind und Rückschlüsse auf Handlungen und Verhältnisse zulassen. Bewegungen einzelner Körperteile werden festgehalten (**Celia, Billy Wilder Lighting his Cigar, Dec. 1982**), durch das Gesamtbild wird ein Fokus auf die sparsamen Veränderungen der gezeigten Situation gelegt. »Hockney has managed to fictionalise the photographic moment.« (Woods, in: Melia 1995 : 123) Die eingefangenen Bewegungen lassen sich den Bildern entnehmen, lassen aber kaum Rückschlüsse auf Abläufe oder Interaktionen zu. Eine Sonderrolle nimmt **Walking In The Zen Garden** ein. Hier werden nicht Bewegungen des Motivs aufgezeichnet, sondern die des Fotografen zum und im Motiv. Die »Erzählung der Bildentstehung« lässt sich aus diesem *joiner* herauslesen, ähnlich wie bei den *polaroid collages* (vgl. u. a. Kapitel 1.1 : 24, Fn. 26). Damit handelt es sich bei diesen *joiners* immer noch um eine Art »bewegter Porträts«, die zwar das Gefühl von Bewegung intensivieren und den Betrachtern teilweise suggerieren, sie könnten sich in das Bild hinein bewegen (vgl. u. a. Kapitel 2.2.1 : 72), jenseits von Bewegungen ist aber keine oder kaum Erzählung aus ihnen zu entnehmen; ihre Narrativität ist bestenfalls schwach ausgeprägt.

Eine verhaltene Narration kommt zustande bei Bildzusammenstellungen, die eine Situation und die in ihr vonstattengehenden (geringen) Bewegungen und

514 Wobei Bilder wie **Yellow Guitar** vor allem dann Interpretationen in den Rezipienten auslösen dürften, wenn uns die kunstgeschichtlichen Vorbilder bekannt sind (vgl. Kapitel 4.1.5 : 157 f.).

Aktionen wiedergeben und so zyklische Abläufe sowie einzelne (Inter-)Aktionen erkennbar werden lassen. Dabei handelt es sich in der Regel um Gruppenbilder wie **Scrabble Game** oder **Crossword Puzzle**. Sie rufen eine Zeitlichkeit auf, die keinem linearen Ablauf unterworfen ist, sondern sich aus sich wiederholenden Handlungssegmenten zusammensetzt und so vor allem Konstellationen im Bild verdeutlicht (vgl. Kapitel 2.2.4 : 81 f.). Hier spricht Hockney selbst das erste Mal von »Erzählung« (»... *I saw I was using a narrative for the first time ...*«, Hockney 1993 : 98). Wobei die Erzählungen, die diesen Bildern zu entnehmen sind, wenig Spannungen enthalten, da das, was stattfindet, nur im Ansatz räumlich oder zeitlich gerichtet ist. Kausalzusammenhänge innerhalb der gezeigten Situation lassen sich nur selten ausmachen; die gezeigten Situationen lassen allerdings Rückschlüsse auf den Gesamtzusammenhang zu. Zeitlichkeiten können nur aufgrund einzelner Bildinhalte erschlossen werden, beispielsweise wenn beim **Scrabble Game** aus den Fotos ersichtlich wird, dass Buchstaben auf einer Stelle des Scrabble-Bretts hinzugekommen sind (vgl. Kapitel 2.2.4). Diese *joiners* zeigen keine gerichteten Abläufe oder Handlungen, sondern kompilieren vielmehr Zeitschichten.

Unter den letzten *joiner photographs* aus dem Zeitraumes der intensiven Auseinandersetzung mit dieser Bildform bis 1983 finden sich mehrere, die eine gerichtete Bewegung festhalten und bei denen sich derart Anfang, Mitte und Ende einer Handlung benennen lassen. Sie werden als Sequenzen lesbar, die unterschiedliche Teile eines Handlungsablaufes in einem Bild zusammenfassen (vgl. Kapitel 2.3.1). Diese *photographic collages* weisen einen hohen Grad an Narrativität auf, wobei wir weiter differenzieren können: Die Wiedergabe gerichteter Abläufe allein, wie in **Gregory Walking**, lässt das Bild noch nicht im eigentlichen Sinne narrativ werden; Bewegung ist hier lediglich ausgeprägter sichtbar als bei den Situationen mit sich wiederholenden Abläufen. Sie weist außerdem in eine Richtung, d. h. Vorher und Nachher im Sinne von »von hier nach da« sind antizipierbar. Ursache und Ziel der Handlung hingegen bleiben im Dunkeln.

Deutlich erzählerischer sind Werke, aus denen neben einer gerichteten Bewegung die Ursache dieser Bewegung sowie deren Zweck hervorgeht, oft gestützt durch den Bildtitel (z. B. **Fredda Bringing Ann and Me a Cup of Tea**, vgl. auch Reiche 2016 : 31). Die Bewegung der aufgenommenen Personen zieht sich durch die Bilder, da Teile einer Figur über mehrere Fotografien so angeordnet sind, dass ihre Bewegung nachvollziehbar wird. So erhält das Bildgeschehen, anders als bei zyklischen Handlungsabläufen, eine Richtung und wird dynamisiert. Deutlich zeigt sich das bei **Hawaiian Wedding**. Dort sind die entscheidenden Personen (in Fragmenten und Wiederholungen) an klar voneinander zu unterscheidenden Stationen während einer Hochzeitszeremonie aufgenommen worden. Die im Bild festgehaltene, erzählte Zeit streckt sich über die Dauer dieser Zeremonie. Damit zeigt dieses Bild, wie auch **Fredda** (bei dem die aus dem Bild herauszulesende Dauer eine viel geringere ist) verschiedene Zustände von Personen und Personenkonstellationen innerhalb eines (mehr oder weniger) einheitlichen Bildraumes und rückt

so erkennbar in die Nähe eines Simultanbildes.⁵¹⁵ Besonders eindrücklich und mit einem gewissen Charme gelingt es Hockney bei **Photographing Annie Leibovitz**, auch den Zweck der festgehaltenen Bewegung im Bild zu zeigen. Er manifestiert sich in dem Porträt, das Leibovitz von Hockney gemacht hat, und das sich nun als Endpunkt der Bewegung, wie der Punkt am Ende eines Satzes, ganz rechts im *joiner* wiederfindet.

Abläufe sind vor allem dann aus den Bildern herauszulesen, wenn sie einer Richtung folgen. Das funktioniert je nach Bild unterschiedlich gut. Recht problemlos gelingt es bei **Annie Leibovitz**, da dort zeitlicher Verlauf des Abgebildeten und unsere (westliche) Leserichtung parallel laufen; das Gleiche gilt für **Hawaiian Wedding**. Bei **Fredda** erschließt sich die Bewegungsrichtung schon etwas schwieriger. Die Protagonistin bewegt sich aus dem Bildhinter- in den Vordergrund. Ihr Weg verläuft dabei leicht von rechts nach links, also entgegen der Leserichtung. Das verstärkt den Eindruck, sie käme auf uns zu. Ein zeitlicher Ablauf lässt sich in diesen Bildern mit dem im Bild zu Sehenden verknüpfen – dem gegenüber stehen die vielen *joiner photographs*, bei denen Chronologie und Kausalitäten unbestimmt bleiben.

Das Potenzial der *joiners*, Erzählung zu evozieren beziehungsweise zu indizieren, ist dann am größten, wenn die in ihnen aufgezeichneten Bewegungen weder auf die Bewegungen einzelner Körperteile reduziert sind noch auf den schweifenden Blick des Fotografen, sondern einen Ablauf fassen, der in eine erkennbare Situation eingebettet ist und eine gerichtete Bewegung enthält. Hier treten die fotografischen Momente eindrücklich mit den Leerstellen, den räumlichen zwischen den Fotos und den zeitlichen zwischen den Aufnahmen, in einen konstruktiven Austausch und erlauben eine erzählerische Interpretation der Bilder.

Mit der Zusammenschau vieler Fotografien »auf einen Blick« wird mit den *joiner photographs* ein panoramatisches Sehen adressiert. Da aber meist keine erkennbaren Sequenzen in den Bildern auszumachen sind, entstehen auch keine Erzählungen, aus denen ein gerichteter Ablauf oder Kausalzusammenhänge herauslesbar wären. Die Anordnung der Bilder folgt im Regelfall keiner Chronologie und ist von keiner narrativen Logik geleitet, sie suggeriert diese nur. Das Bild bleibt potenziell unfixiert und unabgeschlossen, sodass der vermeintliche Überblick im Versuch einer Interpretation unterlaufen wird und sich Details *ad infinitum* immer wieder neu zuordnen lassen. Bryson spricht von Bildern allgemein als »non

515 Die Form der *joiner photographs* führt dazu, dass sie generell als Simultanbilder begriffen werden können, da sie sowohl zeitlich verschiedene Zustände als auch nichtgleichzeitige Ansichten auf einem Bildgrund vereinen (vgl. Hockney 1984 : 34 f.). Dass es mir dennoch zielführend erscheint, es nicht dabei zu belassen, sondern sie vor der Folie von medien-, film- und erzähltheoretischen Ansätzen zu durchleuchten und dabei auf ihren Status als Bilder aus fragmentierten Räumen und Zeiten zu fokussieren, liegt daran, dass sie eine hybride Form zwischen Einzelbild und Sequenz darstellen, die mit dem technischen Medium der Fotografie erstellt und auf ganz spezifische Weise zusammengefügt werden, die einem (post-)modernen Umgang mit Raum und Zeit entspricht.

finito«, als Werke, bei denen die Imagination ergänzend hinzukommen kann und muss, und zwar auf allen Sinnesebenen (vgl. Bryson 1981 : 102 f.). Es geht um eine Verlebendigung des Werkes, das nicht in sich selbst vollständig sein darf, sondern durch den Rezipienten vervollständigt werden muss (vgl. ebd. : 104 f.). Besonders macht die *joiner photographs*, dass sie ihr Unvollendet-Sein auf ihre spezifische Art zur Schau stellen.

6.2.3 *Joiner Photographs*: Bildfolgen in Fotoensembles?

Die zeitliche Dimension, die den pluralen Bildpositiven eingeschrieben ist, unterscheidet sich prägnant von dem, was man die Bildzeit des klassischen Einzelbildfeldes nennen könnte: eben nicht Zeit im Bild, sondern Zeit zwischen den Bildern. [...] Denn bereits die Rahmenleisten und andere Grenzmarkierungen sorgen für eine Verzahnung von Bildraum und Betrachter->Milieu«, die die erste und die zweite Ebene der Bildhandlung eng miteinander verschränkt. (Ganz/Thürlemann 2010 : 55)

Aron Kibédi Varga (in: Harms 1988 : 356–367) arbeitet vier Möglichkeiten heraus, wie Zeit und Zeitlichkeit im Bild zum Ausdruck gebracht werden können. Er unterscheidet zwischen pluriszenischen und monoszenischen Bildern und Bilderreihen.⁵¹⁶ Damit legt er eine Systematik fest, auf die viele Untersuchungen zu bildlicher Narration zurückgreifen – so auch Speidel, wenn er zwischen monochronen und polychronen Bildern unterscheidet (vgl. auch Kapitel 6.1.3 : 248). Anders als Kibédi Varga zieht Speidel nicht die Anzahl der abgebildeten Szenen heran, sondern fokussiert auf deren zeitliche Zusammenhänge, um Mehrdeutigkeiten zu vermeiden (vgl. Speidel 2018b : 81, Fn. 4). Versuchen wir, die *joiner photographs* in diese Systematiken einzuordnen, müssen wir feststellen, dass wir es mit monoszenischen Bildern zu tun haben, die zugleich polychron sind. Während die Fotografien gemeinsam eine Szene respektive eine Situation fassen und ihr einen zeitlichen Rahmen geben, fluktuieren innerhalb dieser Szene Teile des Sichtbaren und Zeitfragmente. Zeitlichkeit zeigt sich in den *joiners* in sehr spezifischer Weise – Schüwer stellt für ein formal ähnliches Medium, den Comic, fest, seine doppelte Zeitlichkeit liege darin, dass seine Panels linear, die Gesamtkomposition der Seite aber simultan rezipiert würden (vgl. Schüwer, in: Nünning 2002 : 202, vgl. Schüwer 2008 : 210).⁵¹⁷ Entsprechendes lässt sich für die *joiner photographs* vermuten, die eine vergleichbare Struktur aufweisen. Einzelelemente und Gesamtstruk-

516 Kibédi Varga stellt bei Bilderreihen eine stark ausgeprägte Narrativität fest, während monoszenische Einzelbilder, beispielsweise Historien Gemälde, einen fruchtbaren Augenblick, den »Umschlagspunkt« zeigen (vgl. Kibédi Varga, in: Harms 1988 : 363).

517 So wie das Zusammenspiel von Sequenz und Tableau im Comic eine doppelte Zeitlichkeit ermöglicht, ist auch für die *joiner photographs* ein ähnliches Verhältnis von Teil- und Gesamtbild anzunehmen (vgl. Schüwer 2008 : 210).

tur treten in ein komplexes Wechselverhältnis, »Handlungsdarstellung und Meta-reflexion« (Schüwer 2008 : 40) durchdringen sich permanent und führen zu einem Erzählen, das durch seine sichtbare Form eine »narrative Imagination« (ebd.) zulässt, die eine aktive Auseinandersetzung mit dem Sichtbaren sowie mit den Lücken dazwischen fordert. Zeit des Einzelbildes und Zeitlichkeit des Bildensembles verschränken sich. Bei den *joiner photographs* trifft uns die Gleichzeitigkeit von Fehlstellen und Brüchen, von Überfülle und Verdichtung, die auch Redundanzen umfasst, mit voller Wucht. Was wir sehen, ist einerseits ein Überschuss des Visuellen, zu viele Informationen, Handlungen, die nicht gleichzeitig hätten stattfinden oder aufgenommen werden können, aber gleichzeitig präsentiert werden. Andererseits gibt es sichtbare Lücken, Zeitabstände zwischen den Bildern und überlappende Handlungsphasen. Informationscluster und -lücken regen unsere Vorstellungskraft an, genau wie sie es in einer Geschichte tun.

Paech unterscheidet zwischen »szenischer Handlung (Aktion) innerhalb der Handlung (Narration) des Films« (Paech, in: Boehm et al. 2007 : 275), eine Unterscheidung, die sich für die *joiners* übernehmen lässt, indem wir zwischen der Handlung der Einzelbilder und Erzählhaltung (eher als -handlung) des Gesamtbildes differenzieren. Weiter weist Paech auf »[d]ie Unterscheidung zwischen dargestellter Bewegung (Aktion, Narration) und Bewegung der Darstellung (Veränderung des Ausschnitts des Sichtbaren)« (ebd.) hin, eine Differenz, die auch und gerade in Hinblick auf Unterschiede zwischen einzelnen *joiner photographs* zu beachten ist. Bei ihnen fällt die doppelte Bewegung der Filmbilder weg, die sowohl im Projektor durch den Filmtransport als auch auf der Leinwand durch die Projektion entsteht.⁵¹⁸ Die Fotografien an sich bleiben statisch, die Frequenz der Aufzeichnung ist unregelmäßig. Die Zeitpunkte der fotografischen Aufnahmen spiegeln sich in ihren Differenzen, ihre Abstände aber bleiben so unbestimmt wie diejenigen zwischen den Fotografien flexibel. Dargestellte Bewegungen finden sich in unterschiedlichem Ausmaß – vom Stillleben bis zur Sequenz –, Bewegungen der Darstellung entstehen durch die Bewegungen der Kamera und die Lücken zwischen den Aufnahmen.

Auch das Material der *joiners* spielt eine Rolle bei der Frage, ob und wie sie erzählen können. Dass es sich bei ihnen um fotografische Bilder handelt, lässt die Vermutung zu, dass sie nur in sehr geringem Grad Narrativität aufweisen, gelten Fotografien doch als festgehaltene Augenblicke, die Erzählung nur in der Dynamik des aufgenommenen Geschehens enthalten können oder in der nachvollziehbaren Inszenierung der aufgenommenen Situation, »[i]hre Sichtbarkeit ist die des Tableaus: ein begrenztes und erstarrtes Feld« (Gass 1993 : 74 f.).

518 Paech sieht gerade diese Momente des Zusammenspielens von doppelten Bewegungen als konstitutiv für das Bewegungsbild an (vgl. Paech, in: Boehm et al. 2007 : 276), was sich darauf zurückführen lässt, dass es ihm um dessen mediale Form geht (Paech, in: Grabbe et al. 2015 : 80).

Fotografien können natürlich, ebenso wie andere Einzelbilder, transitorische Momente einfangen und repräsentieren und betrachterseitig narrativiert werden. Schmid's Minimalkriterium für Narrativität greift, dass wenigstens eine Veränderung eines Zustandes dargestellt sein muss (vgl. Schmid, in: Huber/Schmid 2018 : 312). Er geht aber noch weiter:

Die Veränderung des Zustands und ihre Bedingungen brauchen nicht explizit dargestellt zu werden. Für die Narrativität ist hinreichend, wenn die Veränderung impliziert ist, etwa durch die Darstellung von zwei miteinander kontrastierenden Zuständen oder – in der piktorialen Narration – durch die Darstellung eines Zustands, der eine bestimmte vorausgehende Änderung impliziert oder eine folgende nach aller Erfahrung nach sich zieht. (ebd.)⁵¹⁹

Dass es ausreichend sein soll, Veränderung lediglich zu implizieren, um Narrativität zu erreichen, ist ein sehr offenes Kriterium. Und so fragt Blunck, ob dann »nicht jedes Foto immer schon eine Zustandsänderung implizieren« würde, weil es »offenkundig einen ›Schnitt‹ durch einen (zugeben: je unterschiedlich dramatischen) Geschehensverlauf darstellt und somit immer ein ›Vorher‹ und ›Nachher‹ impliziert?« (Blunck, in: ders. 2010 : 33) Er stellt die Frage, »ob die Implikation einer Zustandsveränderung überhaupt jenes Kriterium ist, das die Praxis der Erzählbehauptung dominiert und die entsprechenden Zuschreibungen motiviert« (ebd. : 34). Wir fassen Fotos als Ausschnitte einer Wirklichkeit auf, die sowohl zeitlich als auch räumlich über den Augenblick ihrer Aufnahme hinausreicht. Im Bewusstsein um diese ›Rahmung‹ jeglicher Fotografie spekulieren wir darüber, was im raumzeitlichen *Off* des Bildes stattgefunden haben könnte (vgl. ebd.). Blunck liest dieses *Off* als große Leerstelle und die Fotografie als fruchtbaren Augenblick im Sinne Lessings.⁵²⁰ Die Betrachter geben den Fotos eine Geschichte, es ist ihre Vorstellungskraft, die an der Bildung einer Erzählung beteiligt ist.⁵²¹ Imagina-

519 Schmid fährt fort, es müsse allerdings Erzählwürdigkeit vorliegen, diese wird durch Ereignishaftigkeit erreicht.

520 »Unser Blick auf Fotografien ist es also, der den Aufnahmen [...] nach wie vor einen besonderen, nämlich durch das historisch verbürgte Prinzip fotografischer Indexikalität geprägten Bildstatus sichert. Anders formuliert: Diese Bilder wollen wahrgenommen werden, *als ob* sie Ausschnitte der Wirklichkeit wiedergeben würden (ohne uns allerdings über das *Als-ob* zu täuschen). Und dies lässt uns spekulieren, was es denn für eine Wirklichkeit ist, der diese Ausschnitte jeweils zugehören. Die gesuchte Referenz aber auf einen (schlichtweg nicht zu greifenden) bildvorgängigen Geschehensverlauf ist nichts anderes als eine große Leerstelle – eine Leerstelle, an der die Imagination partizipierend einspringen und das Bild um etwas ergänzen kann, was es gar nicht zeigt, ja, bisweilen nur sehr bedingt impliziert. Insofern sind die in derartigen Fotos fotografisch zur Darstellung kommenden Augenblicke ›fruchtbar‹ im Sinne Lessings ...« (ebd. : 34, Herv. i. O.)

521 Blunck versucht zu Kriterien zu kommen, die uns ›Erzählung‹ in inszenierten Fotografien erblicken lassen. Nur diesen billigt er – anders als dokumentarischen Aufnahmen – zu, einen fruchtbaren Augenblick (re-)präsentieren zu können. Da Blunck Narrativierung allein im Rezipienten verortet (»Er legt seine Erzählstimme gewissermaßen bloß in das Bild hinein, wie ein Bauchredner seine Stimme einer Puppe leiht, und lässt sich dann von der Puppe die tollsten Geschichten erzählen.« [ebd. : 36]) erschließt sich mir nicht, wie er die Unterscheidung der Kategorien aufrecht erhalten

tionsleistung der Rezipienten und Sichtbares greifen ineinander. Erst der Wahrnehmungsvorgang als Gemengelage aus Sehen, (Vor-)Wissen und Verstehen lässt etwas entstehen, das in der Beziehung von Bild und Betrachtung mitschwingt und die Möglichkeit einer Erzählung eröffnet.

Die *joiner photographs* umfassen, folgen wir Blunck, nicht nur den fruchtbaren Augenblick einer Fotografie, sondern bestehen aus vielen dieser Momente. Während sich einerseits die fotografischen Augenblicke ergänzen und das *Off* der Bilder so teilweise entzaubern, multiplizieren sie ebendieses *Off* zugleich. Paradoxaerweise verstärkt diese Vervielfachung von Augenblicken und Außerhalb nicht nur das Vermögen der *joiners*, Zeit und Handlung ins Bild zu bringen, sondern arbeitet dem zugleich entgegen, da sich die Momente gegeneinander zu behaupten versuchen. Sie greifen nicht reibungslos ineinander, sondern verhaken sich, lassen Bewegungen und Gedanken ständig die Richtung wechseln.

6.3 Unzuverlässiges Erzählen, Broken Narratives und Cut-Up-Strategien

Wenn Unzuverlässigkeit in Texten und Filmen sich aus der prekären Relation von fiktiven Figuren zur narrativen Realität ergibt und so vom Rezipienten wahrgenommen wird, von einem Rezipienten, dem ›Unzuverlässigkeit‹ selbst zur Denk- und Lebensform wurde, warum erscheint sie dann überhaupt noch als unzuverlässig? (Kiefer, in: Liptay/Wolf 2005 : 76 f.)

Wie ich in Kapitel 5 zeige, lassen sich die *joiner photographs* mit Deleuzes Konzept des Zeit-Bildes betrachten. Damit kommt eine andere Ordnung als die gewohnt narrative, oder besser: eine anders narrative Ordnung in diese Bilder. Indem Zeiten und Räumlichkeiten in ihnen multipliziert in Erscheinung treten, brechen sie mit der Idee von kohärenten Beschreibungen und linearen Erzählungen und eröffnen Möglichkeitsräume.

›Erzählen‹ umfasst ein implizites Regelwerk, das uns etliche Konstante in Erzählungen annehmen lässt (vgl. Koebner, in: Liptay/Wolf 2005 : 19–38). So gehen wir davon aus, dass es Kontinuität(en) gibt, dass sich die Elemente in der (und in die) Geschichte zu- und einordnen lassen und nicht zuletzt, dass die Erzählung einer gewissen unhintergehbaren Logik folgt. Zufall und Willkür haben nur bedingt Raum und führen dazu, dass wir die Zuverlässigkeit einer Erzählung in Frage stellen. Wir müssen dann entscheiden: Handelt es sich um eine Regelergänzung oder -verletzung? Bei Hockney beispielsweise sind die beiden Fotografien eines Entschuldigungsschreibens des Labors, die sich in **Fredda** finden lassen, so eine

will, und auch er selbst nimmt in einer abschließenden Fußnote Abstand von dieser Differenzierung: »Natürlich ist nicht nur jenen Fotos, die ich als fiktional bezeichne, die Fähigkeit eigen, die Imagination ihrer Rezipienten anzuregen. Gleiches gilt für ›dokumentarische‹ Fotos ...« (ebd.)

Regelausweitung.⁵²² Die abfotografierten handschriftlichen Notizen fallen visuell aus dem Rahmen, sie zeigen einen Kommentar auf einer Metaebene, werden aber auf derselben physischen Ebene bzw. Fläche wie die Fotografien als Fotografien verhandelt und ergänzen als Elemente wie Kommentar die vorhandenen Elemente. Das Bildgefüge wird aufgebrochen, ohne gesprengt zu werden. Die Bilderzählung erfährt eine Erweiterung, die aus dem Bild hinausführt, nämlich in den Prozess seiner Entstehung, und die zugleich beeinflusst, wie das Werk letztlich aussieht. Ob eine solche Regelausweitung als Teil der Erzählung oder als Bruch in ihr aufgefasst wird, lässt sich nur abhängig vom jeweiligen Kontext beurteilen. Bei **Fredda** scheint sie beides zugleich: Der formale Rahmen wird eingehalten, da es sich um Fotografien handelt, während ein Bruch innerhalb der Bilderzählung erfolgt und ihr zugleich eine Metaebene hinzufügt.

Seit Ende des letzten Jahrhunderts ist Unzuverlässigkeit verstärkt zu einem »Schlüsselkonzept« (Nüning, in: Schröder 2013 : 136) des Erzählens geworden. Unzuverlässiges Erzählen wurde erstmals 1961 durch Wayne C. Booth beschrieben⁵²³ und ist damit eine noch recht junge Kategorie der Erzählforschung.⁵²⁴ Ob ein derartiges Erzählen vorliegt und welche Funktion es erfüllt, lässt sich oft erst im Zuge einer Werkinterpretation ermitteln. Lahn und Meister konstatieren zwei Tendenzen, zum einen eine »aufklärerische Absicht: [...] Der Leser soll zu einer selbständigen, kritisch hinterfragenden Lektüre provoziert werden« (Lahner/Meister 2016 : 193). Dies ermöglicht es ihm, sich von Interpretationsvorgaben und vermittelten Sichtweisen zu lösen und zu einer eigenen Wertung zu kommen. Hinzu tritt zum anderen das Vorhaben, auf eine allgemeine »Verunsicherung in der Moderne« hinzuweisen, es wird die »transzendente Obdachlosigkeit« [Lukács 1974 : 32] des Menschen in der modernen Welt [...] thematisiert, in der es keine Sicherheit gibt« (ebd.). Die Gewichtung von Geschichten und erzählenden Instanzen verschiebt sich und wechselt. Achronologische, diskontinuierliche Erzählungen begegnen uns in allen Medien und Bereichen, ein vielperspektivisches Erzählen, das sich nicht mehr auf eine Erzählinstanz allein verlässt, manchmal auf gar keine. Besonders eindrücklich zeigen dies Verlinkungen im Internet: Der Faden der Erzählung wird an eine polyperspektivische Verstrickung in der unendlich verwobenen Fläche geknüpft (vgl. Ries, in: Kracke/Ries 2013 : 43).

522 Das Entwicklungslabor hat sich in einem zweiseitigen Schreiben dafür entschuldigt, dass zwei Filmrollen zu lange behandelt worden waren und die entsprechenden Fotografien daher einen Rotstich haben. Hockney hat Fotografien dieses Schreibens neben die verpuschten Fotos in die rechte obere Ecke des Bildes geklebt (vgl. Hockney 1984 : 34).

523 Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London 1961 : 158f.

524 Unzuverlässiges Erzählen an sich ist nicht neu, neu ist lediglich, dass es unter erzähltheoretischen Gesichtspunkten betrachtet wird. Beispiele für unzuverlässige Erzählungen vor 1960 gibt es zuhauf: Lügengeschichten wie die des Barons von Münchhausen, Geschichten von Träumen oder Visionen, auch Comics wie *Little Nemo in Slumberland* (1905–26) von Winsor McKay – und überhaupt jede Erzählung, bei der sich, z. B. aufgrund von Gedächtnisverlust des Erzählers oder des Protagonisten, Lücken ergeben ...

Wir finden uns in einer Phase der »moderne[n] Konjunktur des unzuverlässigen Erzählens« (Bauer, in: Liptay/Wolf 2005 : 118). Seit Mitte der 1990er arbeiten vor allem Filme zunehmend mit Hinweisen auf die potenzielle Unzuverlässigkeit konventioneller Erzählweisen.⁵²⁵ Sind Filme bisher als Geschichten aufgefasst worden, werden sie nun zunehmend zu Diskursen. Die Erzählinstanzen werden multipel, der Anteil der Betrachter an der Sinnzuschreibung nimmt zu. Gleichzeitig ist der Vertrag, der zwischen Erzähler und Rezipienten geschlossen wird, so bestimmend, dass »[d]er *Modus der zuverlässigen Erzählung*« (Koebner, in: Liptay/Wolf 2005 : 11, Herv. i. O.) alle Störungen verdrängt oder überschreibt. »Das ›unzuverlässige Erzählen‹ im Film erhält kaum eine Chance, auf Dauer als unzuverlässig registriert zu werden.« (ebd. : 38) Deutlich wird der Wunsch der Rezipienten nach Kohärenz, der sie dazu veranlasst, diese herzustellen, auch in neusten Untersuchungen, die sich mit Gefahren des Narrativen auseinandersetzen. Die narrative Wende⁵²⁶ hat einen Hunger nach Geschichten mit sich gebracht, welcher – gerade in sozialen Medien – kaum kritisch hinterfragt wird, und dessen Risiken bisher wenig beachtet werden (vgl. Mäkelä 2018 : 175). »*Radical storification*« bringt nach Mäkeläs Beobachtung mit sich, dass wir uns zunehmend auf die Wiedergabe von Erfahrungen einer einzelnen Person verlassen oder zumindest auf diese einlassen. Wir verknüpfen sie mit eigenen Erfahrungen und halten eine Erzählung für glaubhaft, sobald eine zeitlich wie kausal geordnete Abfolge von Ereignissen vermittelt, eine detaillierte Welt entworfen und diese durch ein Ereignis erschüttert wird (vgl. ebd. : 178f.). Dazu passt es, dass Fludernik Narrativität (re-)definiert als eine vermittelte Erfahrung (vgl. ebd.), eine Erfahrung, die sich im Rezipienten spiegelt bzw. durch diesen projiziert wird, und so eine Form ›gefühlter‹ Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit gewinnt. Diese Entwicklungen machen deutlich, dass unser Umgang mit Erzählungen, möglicherweise derzeit besonders ausgeprägt und durch neue Formen der Vermittlung verstärkt, Verschiebungen erfährt: Wir sind sehr oft sehr schnell bereit, etwas als Erzählung aufzufassen – und ihm Glauben zu schenken.

Der Sammelband *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film* (Liptay/Wolf 2005) nähert sich aus verschiedenen Blickwinkeln der Frage, wer oder was als ›unzuverlässig‹ aufgefasst werden kann, wie sich Unzuverlässigkeit in Texten und Filmen darstellt und wer entscheidet, was ›unzuverlässig‹ bedeutet. Unzuverlässigkeit wird nicht länger Personen, sondern Erzählprozessen zugeschrieben (vgl. ebd. : 16). Unzuverlässiges Erzählen erweist sich als »homoge-

525 Es fällt auf, dass in der Zeit von etwa 1995 bis 2001 viele bekannte Filme Formen unzuverlässigen Erzählens bemühen, so u. a. *The Usual Suspects* (Singer, USA 1995), *The Game* (Fincher, USA 1997), *Lost Highway* (Lynch, USA 1997), *Wild Things* (McNaughton, USA 1998), *Fight Club* (Palahniuk, USA 1999), *The Sixth Sense* (Shyamalan, USA 1999), *Memento* (Nolan, USA 2000), *Mulholland Drive* (Lynch, USA 2001).

526 Der *narrative turn* wird wiederholt und in den unterschiedlichen Disziplinen ausgerufen, an dieser Stelle beziehe ich mich auf das Interesse der Sozialwissenschaften an Erzählungen, das um das Jahr 2000 herum zunimmt.

nisierender Sammelbegriff für höchst unterschiedliche narrative Strategien: Das Spektrum reicht von Ironie über Ambivalenz und Ambiguität, unangemessene Darstellungen bis zu Lügen durch homo- wie heterodiegetische Erzählinstanzen.« (Hartmann, in: Liptay/Wolf 2005 : 170, Fn. 2) Formen unzuverlässigen Erzählens umfassen unterschiedliche Arten von Lücken und Brüchen. Das reicht von multiperspektivisch erzählten Geschichten (*Rashomon*, Kurosawa, Japan 1950) über Erzählungen, die dem Betrachter bestimmte Informationen vorenthalten (*Fight Club*, Palahniuk, USA 1999) bis zu Narrationen, die uns nichtchronologisch oder nichtlogisch dargeboten werden (*Memento*, Nolan, USA 2000). Unzuverlässigkeit ist ebenso wie Narrativität graduell. Wir können versuchen, sie gegen Lügen, Wahnsinn usw. abzugrenzen, sie wird rezeptionsseitig je nach (kulturellem, historischem, persönlichen) Kontext unterschiedlich definiert. Unzuverlässigkeit ist eine »Funktion der Interpretation« (Fludernik, in: Liptay/Wolf 2005 : 52, vgl. Solbach, ebd. : 67, vgl. Bläß, ebd.: 188–203) – unzuverlässiges Erzählen kann nur in Abgrenzung zu Normen und Ansichten des Lesers als nicht zuverlässig gewertet werden.

Auf eine Art aber ist alle Erzählung unzuverlässig – sie ist »immer nur eine Täuschung: die Täuschung im Leser, die ihm suggeriert, dabei zu sein« (Solbach, in: Liptay/Wolf 2005 : 70). Hinzu kommt, dass jede Erzählung ein Konstrukt ist, voller kleiner Ereignisse, die sich nicht unbedingt erklären lassen oder einen Zweck verfolgen (vgl. Steiner 1988 : 102). Diese Form der Unzuverlässigkeit,⁵²⁷ die Unmöglichkeit einer totalen Transparenz, wohnt allen Erzählungen inne. Ausgeweitet werden die Möglichkeiten unzuverlässigen Erzählens in Medien, die Blickwinkel jenseits der menschlichen Möglichkeiten erfahrbar machen, wie z. B. eine Kamerafahrt durch Wände. Bei den *joiner photographs* geschieht das nicht, die Perspektive bleibt auf die menschliche Augenhöhe, sitzend oder stehend, auf die Perspektive des Fotografen beschränkt. Das Spiel mit Zuverlässigkeit und Erwartung aber lässt sich übertragen: Ihre Zuverlässigkeit liegt im Augenzeugen, im Fotografen, er ist die in der Fotografie implizite Kraft, die in einem zweiten Schritt als Bilderarrangeur die Erzählung organisiert. »Die Kamera [...] vollzieht [...] die Komposition der Bilder in der Einheit von Abbild und Blick. Gleichzeitig konstituiert sie – als strategische Instanz – die Form des filmischen Blicks: die Art und Weise, wie die Welt zu sehen ist.« (Grob, in: Liptay/Wolf 2005 : 281) Der Blick durch die Kamera wird, in der Fotografie stärker als im Film, zu unserem eigenen.⁵²⁸

Das fotografische Bild kann nicht eigentlich unzuverlässig sein, denn es bildet zunächst einmal ab. Erst in der Verknüpfung mit außerbildlichen Referenzen oder von verschiedenen fotografischen Momente können wir eine Erzählung imagi-

527 Fludernik unterscheidet zwischen Unzuverlässigkeit, Unglaubwürdigkeit und Nichtübereinstimmung. Weiter differenziert sie zwischen Fehldarstellung und unvollständiger Darstellung (vgl. Fludernik, in: Liptay/Wolf 2005 : 39–59).

528 Bei auffälligen Kamerapositionen und -bewegungen setzen wir diese nicht mehr mit unserem Blick gleich: Eine Kamera, die einem Protagonisten folgt, wird bei entsprechender akustischer Untermauerung zu einem intradiegetischen Verfolger, einer Bedrohung; eine Kamera in der Vogelperspektive wird meist als »neutraler« Blick, als Überblick aufgefasst.

nieren, die Lücken, unlogische Assoziationen oder multiple Ansichten erfahrbar macht. »Interpretation geschieht aus dem Gedächtnis: aus der Vorstellung eines Ganzen, wie sie das Gedächtnis bereitstellt und doch nie einhält. Interpretation folgt einem ›Anschauungsbegehren‹ des Ganzen, das es nicht gibt.« (Kiefer, in: Liptay/Wolf 2005 : 80) Matthias Bauer schlägt vor, mit Eco und Iser sowohl das Werk als Strategie zu begreifen als auch dessen »Lektüre [...] als eine Strategie zur Konstruktion von Bedeutung« (Bauer, in: Liptay/Wolf 2005 : 120). Wenn nun der Aufzeichnungsapparat, die Kamera, ins Bewusstsein der Rezipienten geholt wird, werden diese zu einer kritischen Lektüre herausgefordert; eine Änderung ihrer Sehgewohnheiten kann herbeigeführt werden (vgl. ebd. : 123). Unzuverlässigkeit führt zu »einer Emanzipation von der Passivität der [dem Leser] zgedachten Rolle und [zwingt ihn zu] einer eigenen Deutung« (Jäger, in: Liptay/Wolf 2005 : 230). Modernistische und postmoderne Erzählungen postulieren möglicherweise »keine konsistente Handlungswelt und keine darin herrschende Wahrheit mehr« (Schweinitz, in: Liptay/Wolf 2005 : 93).

FRAGMENT UND MONTAGE ALS WELTERFAHRUNG

Der allwissende Erzähler tritt zurück hinter einzelne Ansichten, Fragmente⁵²⁹, Verschiebungen – oft hilft erst eine wiederholte Rezeption, die angebotene Erzählung (möglicherweise nicht endgültig) zu entschlüsseln (vgl. Kiefer, in: Liptay/Wolf 2005 : 86 f.). So erlauben auch die *joiner photographs* erst in der wiederholten Betrachtung sowohl der Einzelfotografien wie auch ihrer Anschlüsse und Ausschlüsse einen (nicht abzuschließenden) Blick auf das Zusammenspiel der Teile im Ganzen. Die Aufkündigung einer zeit- und ortseinheitlichen Darstellung im Bild führt zu neuen Formen des Aufbrechens, die einer Fragmentierung und Facettierung bis in die Gegenstände hinein Raum gibt. Offenkundig wird dieses Verfahren in Impressionismus, Kubismus und Futurismus:

However, with modernism came the very fragmentation of pictorial unity necessary for the separate scenes and repeated subjects of the narrative. One of the most distinctive traits of post-impressionism was this breaking up of the picture plane. (Steiner 1988 : 145)

Derart zerfallen Bilder nun in ikonische (Steiner nennt sie *parts*) und symbolische (*portions*) Teile, die entweder Darstellung eines Gegenstandes sind oder als

529 »Die eigentliche orientierende Größe innerhalb der Kunst der Fiktionen [...] ist das Fragment. [...] Erst in dieser Re-Organisation der technischen Bilder als Bildmontage wird die naive Objektreferenz überwunden. An die Stelle der gegenständlichen Eigenschaft tritt die komparatistische Einsicht in die Funktionslogik der künstlerischen wie der wissenschaftlichen ›Stile‹ oder nun eben: ›Fiktionen‹. Und diese müssen erzählt werden, damit sie wirklich werden können.« (Reck, in: Kracke/Ries 2013 : 54)

Bestandteil eines Abstraktums auf dieses verweisen.⁵³⁰ So ist es möglich, zwei kategorial unterschiedliche Ebenen in einem Bild zu vereinen (vgl. ebd. : 145–152). »Are these parts of a represented narrative or merely components of a pictorial composition? The oscillation between the two is an essential feature of the narrativity available to art through the modernist fragmentation of the picture plane.« (ebd. : 153) Dieser Zerfall spiegelt sich in den mehr oder weniger abstrakten Farbflächen der einzelnen Fotografien der *joiner photographs*. Sie bilden eine symbolische Einheit, beispielsweise als nicht namentlich zu fassender Teil einer Landschaft, deren Einsatz als ikonisches Element notwendig ist, um zu einem Abbild und damit potenziell zu einer Erzählung zu gelangen. Ohne die Einzelfotos gäbe es keine Unterbrechungen und Verschiebungen im Gesamtbild, ohne diese keine strukturellen Leerstellen, die Rezipienten zu füllen sich aufgefordert fühlen. Auch die klare Trennung der einzelnen Fotografien voneinander und ihr inhaltliches Ineinandergreifen führt zu einer Oszillation zwischen ikonischem Teil und symbolischem Ganzen.

Wir verstehen Montage nicht nur »als äquivalente Artikulation einer fragmentierten Welterfahrung«, sondern »genauso gut als *kompensatorische* Re-Synthese des zuvor Isolierten« (Kirchmann 2004 : 277f., Herv. i. O.). Das Verfahren verlangt, das etwas zunächst zerlegt werden muss, um dann in anderer Form wiedervereinigt werden zu können. Diese Spannung zwischen Ordnung und Transitorischem führt auch dazu, dass wir die *joiner photographs* als Erzählungen begreifen. Sie ist die Grundspannung alles Narrativen, dessen Pole Heterogenität und Homogenität heißen, und das die Verletzung einer Ordnung erleben lässt, deren Wiederherstellung mithilfe fragmentarischer Verbindungen möglich wird (vgl. Kemp 1987 : 264). Inkonsistenzen, Unterschiede, Widerstreitendes und Spaltungen, auch als Erfahrungen im Gesellschaftlichen, werden erzählt, sie werden zueinander in Beziehung gesetzt; so können Widersprüche nivelliert werden, ohne dass sie aufgehoben würden. Die Erfahrung von Zersplitterung und Bruchstückhaftigkeit in der beziehungsweise seit der Moderne wird durch Montage in ein ästhetisches, sinnstiftendes Bedeutungssystem reintegriert (vgl. Kirchmann 2004 : 279). Bildaufbau und -komposition sind bei aus Fragmenten bestehenden Komposita wie den *joiners*, die dennoch realistischen Darstellungskonventionen verpflichtet sind, eng mit den wiedergegebenen Inhalten verzahnt. Sie erhöhen die potenzielle Narrativität des Bildes und erlauben eine nicht-lineare, multiple Erzählung.

530 Steiner verdeutlicht dies an einem Bild von Seurat, bei dem sie die Punkte, die laut ihrer Aussage für Steinchen an einem Strand stehen, als ikonische, die Punkte des Wassers und des Himmels aber als symbolische Zeichen benennt. »The pebble-dots are iconic signs; the sky- or water-dots are semiotic symbols.« (Steiner 1988 : 145) Dies entspräche einem Spiel mit den Beziehungen zwischen visueller und verbaler Kunst (vgl. ebd. : 147).

6.3.1 Broken Narratives

The interpreter, without actually erasing or rewriting the text, is altering it.
(Sontag 2001 : 6)

Eine spezifische Form der unzuverlässigen Erzählung ist die gebrochene, zerbrochene, bruchstückhafte. Wir finden die Auseinandersetzung mit *broken narratives* verstärkt seit dem neuen Millennium in unterschiedlichen Bereichen von Kultur und Gesellschaft.⁵³¹ Meist werden mit diesem Begriff disruptive⁵³² Ereignisse benannt, die dazu führen, dass Erzählung diskontinuierlich, abgebrochen und aufgespalten wird (vgl. Nünning/Nünning, in: Babka et al. 2016 : 49f.). Eine genauere Untersuchung, was unter *broken narratives* zu verstehen ist, steht in der Erzähltheorie ebenso aus wie in anderen Bereichen, in denen der Begriff verwendet wird, beispielsweise im Gesundheitsbereich (Geschichten von Gesundheit und Krankheit, in der Traumatheorie) oder den Sozialwissenschaften (Migrationsgeschichten). Es bleibt zu fragen: Handelt es sich um Brüche in der realen Welt? Um Geschichten mit zerrissenem Inhalt? Mit aufgebrochener Form? Oder um Narrative, die eine notwendige Beziehung zwischen Bruch, *histoire* und *discourse* aufweisen? (vgl. Nielsen, in: Babka et al. 2016 : 95)

Die 2016 erschienene Publikation *Narrative im Bruch* (Babka et al.) adressiert aus transdisziplinärer Perspektive Fragestellungen, die sich aus der Beziehung von Narration und Bruch ergeben. Bereits in der Einleitung stellen die Herausgeber den »Bruch als genuines Distinktionsmerkmal der Moderne« fest und fahren fort:

Seit der Postmoderne sind Bruch und Anknüpfung keine Gegensätze mehr, vielmehr handelt es sich um eine ganz bestimmte Form der Verbindung [...] eine intertextuelle Intervention.⁵³³ [...] Und gerade deshalb erschien uns

531 »The articles [in diesem Sammelband, jw] also demonstrate that the concept of broken narratives is particularly pertinent for certain periods, movements and experiences, e. g. modernism, the avantgarde, and migration.« (Müller-Funk, in: Babka et al. 2016 : 46)

532 ›Disruptiv‹ ist derzeit ein oft in wirtschaftlichen Zusammenhängen verwendetes Wort. Der Terminus der ›disruptiven Innovation‹ oder ›disruptiven Technologie‹ geht auf Clayton M. Christensen zurück, der ihn in seinem Buch *The Innovator's Dilemma* (1995) beziehungsweise dem Fachartikel »Disruptive Technologies: Catching the Wave« (Bower/Christensen, *Harvard Business Review* 73, no. 1, January–February 1995 : 43–53) verwendet. Disruption steht in Abgrenzung zur inkrementellen Innovation und bezeichnet eine Neuerung, meist als Teil eines neuen Marktes, die eine etablierte Technologie, ein bestehendes Produkt oder eine Dienstleistung verdrängt. – Ich verwende den Begriff hier im ursprünglichen Sinne: Disruptiv ist etwas, das ein Gewebe zerstört, das Narration auseinanderreißt oder unterbricht.

533 Ob Bruch und Anknüpfung als ›Gegensätze‹ bezeichnet werden können, muss an dieser Stelle offen bleiben. M. E. sind Anknüpfen oft erst aufgrund eines Bruches möglich. Und ein Bruch, anders als ein Abbruch, weist darauf hin, dass es zumindest zwei Teile gibt, die getrennt worden sind und entsprechend auch wieder verbunden werden können. Wichtiger scheint mir der Hinweis auf die »intertextuelle Intervention«, welche die Frage nach dem Kontext des Bruches und der Verknüpfungsleistung, die notwendig oder möglich gemacht wird, in sich trägt.

die Thematisierung des Offenen, des Unbewältigten und Gewaltvollen, das dem Terminus Bruch innewohnt, spannend, da sie eine der Kulturtechnik des Erzählens gegenläufige Perspektive erlaubt und unseren Denkstil, der auf Kohärenz und Bedeutung zielt, verunsichern hilft. (Babka/Bidwell-Steiner/Müller-Funk, in: Babka et al. 2016 : 16 f.)

Das Phänomen der *broken narratives* unterläuft wesentliche narratologische Konzepte, wie Logik, geordnete narrative Strukturen, Kohärenz und Kausalität, und auch ein Einbezug strukturalistischer Linguistik wird nahezu unmöglich (vgl. Nünning/Nünnig, in: Babka et al. 2016 : 52 f.). Inhalt und Form einer Erzählung werden kontingent, zeitliche Strukturen sind gestört, Verbindungen und Abläufe nicht offensichtlich, sondern müssen aus dem Material geschlussfolgert und (re-)konstruiert werden. *Broken narratives* handeln von einer Krise dessen, was wir zu erfahren aushalten, und rekurren auf Erfahrungen, welche die Grenze narrativen Verständnisses überschreiten (ebd. : 54). So entsteht eine »hegemoniale Kultur der Kontingenz« (ebd. : 60). Der Bruch betrifft in der Regel nicht nur den Inhalt einer Erzählung, sondern ebenso – manchmal vor allem – ihre Form. *Histoire* wie *discourse* sind gestört, »... *they lack closure and the sense of an ending*« (ebd. : 66). Es entstehen Brüche in *histoire*, *discourse* sowie im performativen Akt (vgl. Müller-Funk, in: Babka et al. 2016 : 27). Diese Art von Erzählung ist zugleich Dialog und Dekonstruktion, welche die allgemeine Polyphonie sinnfällig machen.⁵³⁴

Eine Erzählung benötigt eine doppelte Zeitstruktur (vgl. Kapitel 6.1.3 : 245 f.), damit ist eine Trennung der Reihenfolge der Ereignisse und ihrer Erzählung sowie eine zeitliche Kontingenz immer schon in sie eingeschrieben. Hinzu tritt nun eine Erzählinstanz, welche die einzelnen Elemente nicht mehr zwingend zuverlässig verknüpft. Stellen wir uns *broken narratives* als Erzählungen einer traumatischen Erfahrung vor, wird deutlich, dass die Perspektive des Protagonisten im Regelfall eingeschränkt und durch Erschütterungen geprägt ist – während der Erzähler eine privilegierte Position einnehmen kann, die in der Reflexion des Geschehenen über die Einschränkungen des erlebenden Ich hinausgeht.⁵³⁵ Das Bewusstsein des Erzählers eines Ereignisses ist von dem des Protagonisten unterschieden, die Erzählung (selbst-)bewusster als die Beschreibung des Geschehenen. Die Lücken zwischen dem Bewusstsein des Protagonisten und der Erzählung des

534 »Vielmehr geht es darum, die Brüche, das heißt die inkonsistenten Momente, in dem vorliegenden Text selbst zu finden. Das ist auch die wahre Ursache dafür, dass die Dekonstruktion brüchige Narrative generiert; sie operiert mit dem Argument, dass letztendlich alle Erzählungen brüchig sind, zumindest in ihrer zeitlichen Dimension.« (Müller-Funk, in: Babka et al. 2016 : 33)

535 »In narratological terms, this means that both the concept of the turning point and the notion of broken narrative have ›reference to two points in time, not one‹ (Abbot 1997, 89), and that they both imply the co-existence of two temporally detached points of view, viz. the limited perspective of the character who is the experiencing I and the narrator's (or narrating I's) privileged point of view: ...« (Nünning/Nünnig, in: Babka et al. 2016 : 69)

Erzählers zu schließen ist ein Prozess der Narrativierung (vgl. Nünning/Nünnig, in: Babka et al. 2016 : 69).

Es lassen sich auf mehreren Ebenen Parallelen zwischen *broken narratives* und *joiner photographs* ziehen. Beide weisen sowohl in Inhalt als auch Form Unterbrechungen auf, sind fragmentiert und nicht zwingend chronologisch geordnet. Im formal-gestalterischen Aufbau der *joiner photographs* spiegelt sich eine gebrochene Erzählweise. Ihre (visuelle) Perspektive ist die ausschnittshafte der Fotografien. Zwischen den Fotos sind Lücken, zeitliche und räumliche Unterbrechungen zu finden, mit denen formale wie inhaltliche Leerstellen entstehen. Das, was wir sehen, bleibt fragmentarisch. Es verweist auf ein potenzielles Vorher wie Nachher und zeigt kein definiertes Ende. In einem performativen Akt des Montierens wie Betrachtens setzen Bildautor und Rezipienten die Bruchstücke zusammen, wobei Hockney als Erzähler dieser Geschichten Elemente und die Art ihrer Verknüpfung so auswählt, dass das Ganze vermeintlich homogen scheint, letztlich aber kontingent bleibt.⁵³⁶

Weiter lässt sich die Perspektive der Kamera mit der eingeschränkten Perspektive des Protagonisten – in diesem Fall des Fotografen – in Verbindung bringen, der immer nur Bruchstücke einer Wirklichkeit sieht und festhält, während der fertige *joiner* die distanziertere und bewusste Erzählung des Bildautors wiedergibt. Hier wie dort aber werden zeitliche Strukturen unterbrochen; Verbindungen und Abläufe sind nicht offensichtlich, sondern müssen aus dem Material geschlossen werden. Die Brüche der – wie auch immer gearteten – Erzählung werden in den *joiner photographs* sichtbar, gleichzeitig versuchen die Bilder, etwas Umfassenderes wiederzugeben, und beginnen so, was den Rezipienten zu beenden überlassen bleibt.

ANTI-NARRATION ALS ZEITGENÖSSISCHE KÜNSTLERISCHE AUSDRUCKSFORM

Die Rolle der Rezipienten hat sich, auch vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Dynamiken und neuer technischer Möglichkeiten, gewandelt und erweitert.⁵³⁷ Mediale Beschleunigung bei Aufnahme- und Wiedergabetechniken erleichtert simultane und synchrone Darstellungen vielschichtiger Bewegungen und der damit einhergehenden Zeitlichkeiten und Zeitebenen. Diese Verfahren haben sich auf das Vermögen der Rezipienten ausgewirkt, Bilder wahrzunehmen und auch über Brüche, nicht-logische und nicht-sukzessive Zusammenstellungen hinweg

536 Bei den *composite polaroids* wählt Hockney die Aufnahmen aus, die wir zu sehen bekommen. Bei den *photographic collages* entscheidet er darüber, wie die Aufnahmen zusammengefügt werden, über Abstände und Überlappungen, und beeinflusst über die Präsentation die Interpretation.

537 Vgl. u. a. Cary 1996, 2002, vgl. Kapitel 4.1. Zur allgemeinen Entwicklung vgl. auch Giedion, Siegfried, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, Frankfurt a. M. 1982; Rosa, Hartmut, *Beschleunigung: Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2005.

Ganzheitlichkeiten und Narrationen zu rekonstruieren beziehungsweise zu konstruieren. Veränderungen in Analyse und Synthese von Bewegungen und Abläufen haben im Zusammenspiel mit anderen Entwicklungen zu einer Veränderung der Rollen geführt, die Wahrnehmung und Erzählung in unserer Gesellschaft zugeschrieben bekommen.⁵³⁸ »Diskontinuität ist, ironisch gesprochen, zu einem verlässlichen Phänomen unseres politischen und kulturellen Lebens geworden« (Müller-Funk, in: Babka et al. 2016 : 26, vgl. Nünning/Nünnig, ebd. : 51).

In allen künstlerischen Ausdrucksformen finden sich assoziative und disruptive Erzählungen. Störungen von oder ein Spiel mit Erzähl- und Betrachtungsgewohnheiten werden produktiv für die Bildwahrnehmung und -interpretation gemacht und erlauben neue und andere Zugänge zu Inhalten.⁵³⁹ Reiche gibt in ihrer Dissertation einen Überblick über die »erzählerische Vielfalt durch Nicht-Einlösung von Narremem« (Reiche 2016 : 37–41), die sich seit 1900 entwickelt hat. Fehlende Ursache-Wirkung-Ketten führen zu einer »Entfabelung«, die Pointe einer Erzählung kann in ihrer Pointenlosigkeit bestehen, Grotesken fehlt Kausalität, simultane Erzählungen verabschieden sich von einer Chronologie. Anstelle einer Perspektivierung tritt ein *stream of consciousness* (bekannte Beispiele sind James Joyces *Ulysses*, 1922, und Virginia Woolfs *Miss Dalloway*, 1925), der Inkohärenz zur Folge hat, denn anstelle Handlungsdarstellungen zu folgen, verlieren wir uns in einem Bewusstseinsstrom. Eine Fülle von Details führt zu Realitätseffekten jenseits einer Ökonomie der Darstellung, unmotivierte Detailnennungen ziehen eine fehlenden Teleologie nach sich.

Wie bei den meisten Themen in der Kunst gibt es auch hier seine Negation: die Anti-Narration, wenn nur noch die Illusion einer Geschichte geschaffen wird. Künstler erreichen dies, indem sie narrative Elemente verwenden, ein Erzählen jedoch nur scheinbar erzeugen ... (Rosenthal, in: dies. 2002 : 12)⁵⁴⁰

538 Vgl. u. a. Steiner 1988, vgl. Babka et al. 2016. – Zu erörtern, inwiefern Möglichkeiten einer fragmentierte Darstellung der Wirklichkeit eine veränderte Rezeption bewirkt haben oder ob nicht vielmehr die Möglichkeit einer erweiterten Rezeption zu anderen Darstellungen von Wirklichkeit geführt hat, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

539 Ein populäres Beispiel, das ich exemplarisch schon herangezogen habe, ist der Film *Memento* (Christopher Nolan, 2000). Er hat den Verlust des Erinnerungsvermögens zum Thema: Zwei parallele, sich unterbrechende Erzählstränge stellen die Handlung gleichzeitig entlang und entgegen der chronologischen Reihenfolge dar, sodass sich die Geschichte erst am Ende des Films rückblickend erschließen lässt. Bezeichnenderweise arbeitet der Protagonist unter anderem mit Polaroidfotografien als Erinnerungsstützen. Sie stehen für die Authentizität des Moments der Aufnahme, sind aber nur durch hinzugefügte Beschriftungen kontextualisierbar.

540 Als anti-narrativ bezeichnet man die Ablehnung illusionistischer Techniken (vgl. Reiche 2016 : 40). Mit Bordwell/Thomson lassen sich unterschiedliche Strategien des Nicht-Narrativen unterscheiden (vgl. ebd. : 51–55). Eine additive Zusammenstellung, beispielsweise in motivischen Gruppen, bezeichnen sie als *categorical*. Werke, die durch die Verwendung rhetorischer Figuren überzeugen wollen und sich in Argumentationen ergehen als *rethorical*. Liegt der Schwerpunkt auf der formalen Gestaltung, auf Wiederholungen, Farben, Umrissen, Rhythmen und Bewegungsrichtungen, so ist die Erzählung *abstract* und Verknüpfungen eigentlich unzusammenhängenden Materials (wie Eisensteins intellektuelle Montage) nennen sie *associational*.

Wie bei den Fragen, wo Narrativität oder unzuverlässiges Erzählen beginnen, lassen sich auch hier keine klaren Grenzen ziehen. Anti-Narration benötigt narrative, narrativierende Elemente, damit wir sie als Erzählung überhaupt identifizieren können, um dann wiederum zu entdecken, dass es sich um eine Erzählung handelt, die nicht erzählt oder nicht erzählen will. Folgen wir Hans Ulrich Reck, so stellen zeitgenössische Kunstwerke sowieso eine »ständige Überforderung des Rezipienten« (Reck 2010 : 9) dar. Mit ihnen lassen sich ästhetische Erfahrungen machen, die das Feld der Kunst erweitern und neue Verbindungen knüpfen.

Das Werk kann nicht länger als Anschauungsgegenstand oder Medium von Repräsentation gelten. Es wird zu einem Ausdruck problematisierender Erfahrungen, die im Hin und Her zwischen Betrachter und Werk sich abspielen und nicht mit dessen stofflichem Äquivalent, dem Kunstwerk als Text oder Bild, zusammenfallen. [...] Das Scheitern der Darstellung des Absoluten wird nicht allein zur anstoßenden Bewegung des Betrachters in Hinblick auf das Werk, sondern zu dessen immanenter Dynamik, die dem Werk einen Betrachter sucht, der seine Aussage vollendet (vgl. Eco 1973). Diese Erzeugung der Aussage aus dem Blick des Betrachters ist das Organisationsprinzip der modernen Erzählung. (Reck, in: Kracke/Ries 2013 : 50)

An dieser Stelle soll es nicht darum gehen, Differenzen von unzuverlässig, *broken* und anti zu diskutieren. Wir sollten uns aber vor Augen führen, dass Erzählungen – unabhängig von ihrem Umfang – zunehmend komplex werden und Formen annehmen können, die auch ihr Gegenteil umfassen. Wir können zwischen Narrationen und narrationsindizierenden Werken unterscheiden (vgl. Wolf 2002 : 95 f.), auch abhängig davon, inwiefern unterschiedliche Narreme in ihnen realisiert werden. Weiter lässt sich zwischen der Narrativität eines Werkes und einer Narrativierung durch die Rezipienten differenzieren. Gerade Störungen und Brüche im Werk, die Narreme unterbinden, können dafür sorgen, dass die betrachterseitige Narrativierung verstärkt wird. Das rezipierende Subjekt ist, darauf läuft es hinaus, ein relevanter, wenn nicht der ausschlaggebende Faktor für die Wahrnehmung und Interpretation eines Werkes. Die Betrachter sind im Bild, immersiv, sie sind im Bilde, wenn der Bildautor auf ihre Kenntnisse rekurriert, sie sind diejenigen, die Konstellationen und temporales Programm aus dem Bild herauslesen, sie narrativieren Bildinhalte.

6.3.2 Cut-Up revisited

I was working the hole with the Sailor and we did not bad fifteen cents on average night boosting the afternoons and short timing the dawn we made out from the land of the free but I was running out of veins. I went over to

the counter for another cup of coffee ... (William S. Burroughs, The Soft Machine, New York 1992 [1961]: 5)

Eine Extremversion unzuverlässiger und gebrochener Erzählung entsteht durch die Technik des *Cut-Up*, bei der bestehendes Material zerschnitten und neu zusammengesetzt wird. Bei dieser Form der Montage spielt der Zufall eine ausschlaggebende Rolle. Nachweisen lässt sich ein derartiger Umgang mit Texten zuerst bei den Dadaisten, popularisiert wurde er durch Brion Gysin und vor allem William S. Burroughs in den 1950er und 1960er Jahren.⁵⁴¹ Seither findet sich eine Reihe von Werken, vor allem in der Literatur, aber auch in Film und Musik, bei denen mit dieser Technik experimentiert wird. In Prosa werden *Cut-Ups* verwendet, um einerseits Erzählung zu generieren und sie andererseits zu unterbrechen. Leser werden irritiert und so auf Lesarten jenseits eines ›linearen‹, rationalen Lesens gelenkt. *Cut-Up* ist gleichzeitig Prozess und Ergebnis, die sich wechselseitig beeinflussen.

Daria Baryshnikova analysiert, wie experimentelle Texte psychische Funktionsfähigkeit nicht auf einer thematischen Ebene, sondern auf der des Diskurses darstellen können (vgl. Baryshnikova 2018: 128 f.). Als entscheidend hierfür begreift sie die Wiedergabe von Erfahrung, die sich emotional und wertend niederschlägt und als Prozess des menschlichen Bewusstseins vorgeführt werden kann.⁵⁴²

It turns out that the goal of cut-ups may be to represent a non-representational way of grasping reality – perceiving reality, the process of perception of an object rather than specific objects or subjects. This method of cultural production attempts to produce the concept, the image, the narration of something without representational content. (ebd.: 131)

Nicht nur über einen konkreten, abgebildeten Inhalt können wir zu Erkenntnis gelangen, sondern ebenfalls über eine Inhaltlichkeit, die sich auch und vor allem in der Form zeigt. Wenn es keine durchgängige und in sich schlüssige Geschichte gibt, müssen Leser/Betrachter Werke anders aufnehmen, um zu einer

541 Gysin und Burroughs waren eng befreundet. Gysin wird (u. a. von Burroughs) zugeschrieben, 1959 die Cut-Up-Technik (wieder-)entdeckt zu haben. »While cutting a mount for a drawing [...] I sliced through a pile of newspapers with my Stanley blade and thought of what I had said to Burroughs some six months earlier about the necessity for turning painters' techniques directly into writing.« (Gysin, Brion, *Cut-Ups: A Project for Disastrous Success*, Evergreen Review; später in *Let the Mice In*, West Clover 1973 und Calder, John (Hg.), *A Williams Burroughs Reader*, London 1982: 272) Gysin berichtet seinem Freund Burroughs von dem neuen Verfahren. Dieser setzt es in der Folge vielfach ein und macht es populär.

542 »The key-concept in narrative's definition of cut-ups is not event, but experience as represented there. This opportunity is given within the framework of Monika Fludernik's conception of experientiality that presents text's functions rather than its features: ›Narrativity can emerge from the experiential portrayal of dynamic event sequences which are already configured emotively and evaluatively, but it can also consist in the experiential depiction of human consciousness tout court.« (Fludernik 1996: 30).« (ebd.: 129, Herv. i. O.)

Vorstellung dessen zu gelangen, was in ihnen geschieht.⁵⁴³ »*A reading of such text is not a passive consumption of a given, it is an interaction of a reader with suggested fragments and their possible (and impossible) connections.*« (ebd. : 137) Bei *Cut-Ups* geht es nicht darum, Realität wiederzugeben. Sie zeigen vielmehr prozesshaft auf, wie wir wahrnehmen und erlauben uns, aus anderen Perspektiven auf die Wahrnehmung von Wirklichkeiten zu schauen.⁵⁴⁴ Die *joiner photographs* sind, schon weil es sich bei ihnen um fotografische Bilder handelt, nicht unabhängig von der Realität, sondern auf diese angewiesen. Sie lösen sich aber aus genau dieser Abhängigkeit, wenn sie montiert und als multiples Bildwerk präsentiert werden. So gewinnen sie eine gewisse Autonomie, ihre Montage verweist auf ein Jenseits von Fotografie und Wirklichkeit. Sie fungieren als auch abstrakte Formen, deren Strukturen und Codes nur temporär bestehen, eine Syntax oder Semantik ergibt sich nur bedingt in Form der Anschlüsse der Bilder aneinander oder des Rasters der Polaroidaufnahmen und ist für jedes Werk einzeln auszuhandeln. Die Bildensembles veranschaulichen kognitive Vorgänge, sie führen vor, wie Wahrnehmung und Imagination zusammengehen.

Auch wenn Wahrnehmung nie wirklich passiv ist, so fordert die Form des *Cut-Up* doch eine (pro-)aktive Wahrnehmung, ohne die sich das Werk nicht erschließt. Es erfordert Aufmerksamkeit und mag mühsam sein, diese Werke zu lesen oder zu rezipieren, wenn man meint, sie kognitiv erfassen zu müssen. Wenn die Technik des *Cut-Up* dazu dienen soll, menschliche Wahrnehmung sowie mentale Prozesse zu vergegenwärtigen (vgl. Baryshnikova 2018 : 132)⁵⁴⁵, erinnert das an Hockneys Aussage, er wolle mit den *joiner photographs* die menschliche Wahrnehmung in Bilder übersetzen (vgl. Hockney, in: Joyce 1999 : 24). Zwar gibt es bei ihm einen gegenständlichen Inhalt der Bilder, der auch für ihre Formfindung eine Rolle spielt, doch im Vordergrund steht immer der Prozess der Aufzeichnung und Wiedergabe von Wahrnehmung.

Obschon die *joiners* sich nicht guten Gewissens als *Cut-Ups* bezeichnen lassen, teilen sie doch mit diesen einige grundsätzliche Gesichtspunkte. Bei *Cut-Ups* handelt es sich um Fragmente, die zusammenmontiert werden, um etwas Größeres zu ergeben. Damit sind sie zunächst formal mit den *joiners* verwandt. Aller-

543 »*The paper brings into correlation the enactivist idea of cognition without content, [...] with the idea that cut-up narratives in a sense also have no content. As there are no consistent and coherent story [sic] in cut-ups, there [sic] could be difficult for the reader to produce a clear mental representation of what is happening in the text. My paper proposes a new reading of texts that initially seem to be uncommunicative.*« (ebd. : 126).

544 »*Cut-ups do not illustrate or represent any observable reality. Instead, they artistically represent the processes of perceiving or imagining such a reality in new cultural conditions. The idea is that our attention should be directed toward the world as we experience (perceive, recall, or imagine) it. We should attend to the modes, or ways in which things appear to us. Gysin with his experiments is interested not in what things are, but rather in exactly how they are experienced.*« (ebd. : 142).

545 »... *cut-up technique can be regarded as a means of representing human perception and other mental processes*« (ebd. : 126).

dings ist spezifisch für *Cut-Ups*, dass ihre Teile nach dem Zufallsprinzip ausgewählt und zusammengestellt werden.⁵⁴⁶ Das ist bei den Fotografien der *joiners* nicht der Fall, auch wenn David Hockney den Zufall mitentscheiden lässt bzw. mit ihm umgeht, was die Passgenauigkeit der Bildausschnitte und auch die Entwicklung der Kleinbildfotografien angeht. Anders als bei *Cut-Up*-Verfahren, bei denen existierendes Material zerschnitten und neu kombiniert wird, werden bei den *joiner photographs* die Versatzstücke, mit denen Hockney arbeitet, die Fotografien, produziert. Es ist hier nicht Material, das zerschnitten wird, sondern die Aufzeichnung der Wirklichkeit führt zu ausschnitthaftem Material. Entsprechend sind die Anschlüsse zwischen den Teilen nicht willkürlich: Die Kombinatorik ist nicht freigestellt, sie folgt gewissen Regeln und Absichten. Wie *Cut-Ups* präsentieren auch *joiners* aber Bilder und Erzählungen ohne abgeschlossenen Inhalt, der sich nicht kohärent versprachlichen lässt. *Cut-Ups* sind eine ästhetische Strategie, um Konventionen des Romans sowie der Bilderzählung zu umgehen, die einem narrativen, logisch nachvollziehbaren Ablauf von Ereignissen fordern. Sie zielen statt dessen auf assoziative Zugänge. Sie erlauben, Wahrnehmung auf eine andere Art darzustellen; anstelle des »Was« einer Geschichte rückt das »Wie« derselben in den Fokus (vgl. Baryshnikova 2018 : 134).⁵⁴⁷ Neue, nichtlineare Beziehungen zeigen sich, die Kriterien der klassischen Narratologie, wie die Notwendigkeit einer Zustandsänderung, greifen nicht mehr – darin ähneln ihnen die *joiner photographs*.

Baryshnikova überträgt die Erkenntnisse ihrer Untersuchung auf Formen der bildenden Kunst. Sie liest Brion Gysin's Gemälde im Kontext von Barthes Auseinandersetzung mit den Bildern Cy Twombly's (Barthes 1990).⁵⁴⁸ Beider Werke zeigen Gesten – während Nachrichten Informationen wiedergeben, produzieren Gesten den Rest, ohne dass sie zwingend überhaupt etwas produzieren wollen (vgl. Nagel, in: Honold/Simon 2010 : 38–53). Statt dessen ziehen sie Aufmerksamkeit auf die künstlerische Handlung und darauf, wie diese in Erscheinung tritt. Auch die *joiners* sind Gesten, die unsere Aufmerksamkeit darauf lenken, wie ihr Entstehungsprozesses verlaufen sein mag und wie unsere (Bild-)Wahrnehmung funktioniert.

Für Merleau-Ponty sind Kunstwerke im allgemeinen »Schnittstellen, entlang derer sich [...] Erfahrung ausgestalten kann« (Laner 2010 : 68). Diese Form ästhetischer Erfahrung führt zu einem »Anders-Sehen und zugleich zu einem Sehen von

546 Auch wenn das Zufällige der Zusammenstellung betont wird und wahrscheinlich eine große Rolle in der Entwicklung eines Werkes spielt, bleibt zu fragen, was sich davon erhält und wie viel Zufälliges (das kein Beliebiges sein kann) sich tatsächlich im fertigen Werk findet (vgl. Kapitel 3.1 : 98, Fn. 191).

547 »It provides the reader with various occurrences simultaneously, involving the reader in processes of interacting experiences and switching the frame of reference from the content to the ways it is represented.« (ebd. : 135)

548 Gysin hat Kunstwerke entwickelt, die Visualität ohne Objektbezug adressieren sollen, die Befreiung des Geistes von intellektuellen und Wahrnehmungsgrenzen, ähnlich wie es Roland Barthes (»The Death of the Author«, 1967) und Susan Sontag (»The Aesthetic of Silence«, 1969) beschreiben (vgl. Baryshnikova 2018 : 140).

Anderem« (ebd.). Das Bild zeigt nicht einen Gegenstand, sondern gibt in der Wahrnehmung zu erkennen, wie es sich formiert. Bilder lassen sich als »Motiv einer ›zeitlichen Entfaltung« [begreifen], die zwischen Bildern und Gebildet-Werden oszilliert und in dieser Dynamik immer wieder ander(e)s zu sehen gibt.« (ebd. : 72) Beobachtungen und Reflexion durchdringen sich permanent. Durch *CutUp*-Techniken wird diese Wechselwirkung hervorgehoben.⁵⁴⁹ Und auch die Fragmente der *joiners* erlauben in ihren Zusammenstellungen Lesarten, die zu einer fortwährenden Verschränkung von Betrachten, Denken, Sehen und Interagieren führen.

6.4 Die *Joiners* als »broken narratives without narration«

And it is the defence of art which gives birth to the odd vision by which something we have learned to call ›form‹ is separated off from something we have learned to call ›content‹, and to the well-intentioned move which makes content essential and form accessory. (Sontag, 2001 : 4)

Erzählungen sollen Emotionen auslösen und Plausibilität herstellen. So wirken sie sinnstiftend, auch in Bereichen, die sich nicht rein logisch erschließen lassen. Dem Narrativen kommt die Aufgabe zu, etwas zu (re-)präsentieren und es zu (re-)konstruieren, bzw. Rezipienten dies tun zu lassen. Erzählungen befriedigen außerdem das Bedürfnis der Menschen danach, etwas (mit-)erleben zu können und ihren Erfahrungshorizont zu erweitern (vgl. Wolf 2002 : 32 f.).⁵⁵⁰ David Hockney konstruiert mit seinen *joiner photographs* Räume, die es geben könnte, und initiiert Erzählungen durch implizite Bewegungen. Er versucht, sein Erleben in ein visuelles Zusammenspiel fotografischer Fragmente zu überführen. Fragmentierung wie Montage sind dabei Methoden, die unsere Blicke auf die Konstruktion der Werke lenken, auf ihre Brüche und auf die Art und Weise, wie ihre Elemente interagieren. Lücken im Material führen zu konzeptuellen Öffnungen, die erkennen lassen, was nicht im Bild ist. Die Idee einer illusionistischen, mimetischen Darstellung wird ebenso dekonstruiert wie die Einheit des fotografischen Bildes. Die Fotos der *joiners* tauschen sich auf verschiedenen Ebenen untereinander und mit ihrer

549 »... *cut-up technique can be regarded as a means of representing mental processes (unobservable directly), especially by mapping the simultaneity of external observations and internal reflections that exist in constant continuous relationships between minds and their environments. [...] Cut-ups exist as sets of visual, verbal, perceptible and emotional fragments which each reader or viewer should construct, reconstruct and deconstruct as a new model each time they encounter them. Cut-ups might appeal to the idea that the consciousness is cut by various random factors in contemporary culture. Cut-ups point to the inseparable tie between perceiving and thinking, acting and interacting.*« (Baryshnikova 2018 : 143)

550 »Sofern es eine kommunikative, soziale und unterhaltende Funktion erfüllt, die Möglichkeit bietet, ein Erlebnis mit- und wiederzuerleben, und der Erfahrung von Sinnlosigkeit und Kontingenz entgegenwirkt, äußert sich im Artefakt gewissermaßen ebenfalls Narrativität.« (Müller 2017 : 187)

Umgebung aus. Unsere Erfahrung vor ihnen wird geprägt durch die Gleichzeitigkeit vieler Fotos und eines Bildes, durch die Grenzen des Bildes, der Bilder, innerhalb des Bildes und durch Gesten der Transgression. Die Teilbedeutung, die in den sichtbaren Teilen des Bildes angeboten wird, ermutigt uns, das Gesehene zu vollenden; wir versuchen, es in ein kohärentes und bedeutungsvolles Konzept zu verwandeln. Hockney spielt mit seinem Material und mit uns, er reizt unseren Hang zum Geschichten(er)finden, indem er sich auf Prämissen und Konventionen unserer Bildwahrnehmung stützt und uns so einerseits auffordert, aus einem fragmentierten, konstruierten Bild eine ganzheitliche Situation herauszulesen und uns andererseits herausfordert, die in dem Bild enthaltenen Hinweise als Auslöser einer Erzählung aufzufassen. Die Produktions- und Präsentationsweise der *joiner photographs* hat narrationsindizierende Effekte, die in den illusionsstörenden und narrationsunterbrechenden Elementen in der Struktur des Werkes ihren Konterpart finden.

Die *joiner photographs* lassen sich als monoszenische polychrone Bildensembles beschreiben (vgl. Kapitel 6.2.3 : 265f.). Was für Einzelbilder generell festzustellen ist, bestätigt sich: Handlungsmotivationen, kausale Zusammenhänge und zukunftsgerichtete Sinnstiftungen, also Ziele, deuten sich in ihnen nur an (vgl. Müller 2017 : 109ff.). Sie präsentieren mehr als einen Zeitpunkt einer einheitlichen Szene oder Situation, sie zeigen Zustandswechsel und Ereignisse an und erfüllen dadurch erzähltheoretische Kriterien. Die vorangegangene Untersuchung (vgl. Kapitel 6.2.1) bestätigt, dass Narreme in den *joiners* zu finden sind, unzweifelhaft auf den Ebenen der qualitativen und inhaltlichen Narreme, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß. Je komplexer die *joiner photographs* ausfallen, je mehr Bewegung sich in ihnen niederschlägt, desto größer ist ihr narratives Potenzial. Das Besondere der *joiners* aber ist, dass ihre formalen Strukturen, anders als bei monochrome Einzelbildern, auch syntaktische Narreme wie Wiederholungen und Zeitlichkeiten zulassen⁵⁵¹, die ein zeiteinheitliches Bild nicht umfassen kann. Dies wird ermöglicht, indem Körper-, Raum- und Zeitfragmente für die Bildzusammenstellungen verwendet werden. Sie erlauben, was in der Regel im Einzelbild nicht oder nur schwer zu realisieren ist: Brüche im raumzeitlichen Kontinuum darzustellen. Die Form der *joiners* verstärkt die ihnen innewohnende narrationsindizierende Wirkung. Wir können eine sukzessive technische Zerlegung des Simultanen sowie eine gleichzeitige Wiedergabe des Sukzessiven beobachten. Die *joiner photographs* sind Einzelaufnahmen im Plural, die ein multiperspektivisches Bild formen. In der Untersuchung des Bildes verfängt sich unsere Aufmerksamkeit zwischen einzelnen Fotos und Gesamtbild. Wir de- und rekonstruieren einen ganz-

551 Wie ich in Kapitel 6.2.1 herausarbeite, finden sich syntaktische Narreme deutlich erkennbar nur in ausgewählten *joiner photographs*, Zeitabläufe sind meist nicht gerichtet, Kausalität und Teleologie werden nur angedeutet. Trotz dieser Einschränkungen gibt es sie.

heitlichen visuellen Eindruck eines Ortes oder/und einer Handlung, indem unsere Blicke im Bild wandern und wir es gedanklich immer neu umkreisen.

Aufgrund der formalen Aufbereitung der *joiner photographs*, die auf Bildfolgen und zeitliche Abläufe verweist, erwarten wir eine Erzählung. Diese Erwartungshaltung wird durch die Bildinhalte in der Regel nicht erfüllt. Das, was wir geboten bekommen, lässt sich weder zuverlässig noch unzuverlässig nennen, da der subjektive, vom Bildautor gesteuerte Umgang mit dem fotografischen Material so deutlich ist, dass wir ein zuverlässiges, folgerichtiges Erzählen nicht zwingend erwarten. Dennoch scheint das Bild, das uns zu sehen gegeben wird, kohärent. Die Oszillation zwischen beiden Polen, dem zuverlässigen, dokumentarischen Bildmaterial, und seiner Vermittlung, die Brüche und Diskontinuitäten hervorhebt, macht die Faszination der *joiner photographs* aus. Erzählung ist hier nicht unterbrochen oder abgebrochen, sie ändert sich nicht durch einen *twist*, sondern ist offensichtlich nicht komplett wiedergegeben. Liptay spricht von einem ambigen Erzählen, bei dem offen bleibt, was passiert ist (vgl. Nünning, in: Schröder 2013 : 154), und es ist diese Art von Ambivalenz, welche die *joiners* dominiert: Wir werden nicht erfahren, was zwischen den Bildern geschehen ist, wir werden keine Hinweise erhalten, wie sich das Bild im *Off* fortsetzt.

Die Offenheit, die sowohl durch die formalen Lücken und Überlappungen sowie durch das Ausschnitthafte der Einzelfotografie wie auch des Bildensembles gegeben ist, stimuliert dazu, die *joiner photographs* zu narrativieren. Der Eindruck eines übergreifenden Bildgefüges entfaltet sich, die Bildausschnitte lassen sich sinnstiftend miteinander verknüpfen. So entsteht ein komplexes Geflecht, ein Verschiebespiel, das sich einer einfachen Beschreibbarkeit entzieht. Uneindeutigkeit und Bedeutungsoffenheit im Zusammenspiel mit figurativen Facetten lassen weder einen rein beschreibenden Zugriff zu, noch lassen die Bilder sich über rein strukturelle Zusammenhänge fassen. Um die komplexe Form der *joiners* in ein größtenteils kohärentes Bild umwandeln zu können, aktivieren wir das Schema der Narrativität. Durch die Öffnungen in ihrem Gefüge – formale, räumliche und zeitliche Lücken – kommt es aber nicht zu einer geschlossenen Erzählung.

6.4.1 Narrativität ohne Narration

Wenn wir Bilder lesen [...] verleihen wir ihnen vorübergehend einen narrativen Charakter. Wir ergänzen das, was durch einen Rahmen begrenzt ist, um ein Vorher und Nachher, und dank unserer Gabe des Erzählens schenken wir dem Bild [...] ein ewiges und unerschöpfliches Leben. (Manguel 2001 : 19)

Wenn die *joiner photographs* erzählen, wie zumindest Hockneys Behauptung » ... *I was using a narrative for the first time* ... « (Sykes 2014 : 181) für die späteren *photographic collages* vermuten lässt, so tun sie dies anders, als es verbale oder

textliche Narrationen machen. Wesentlich und charakteristisch für Bilder sind ihre Elemente und Strukturen, die nicht mit sprachlichen verglichen werden können (vgl. Huber 2008 : 62, vgl. Boehm 2007 : 34–53). Sie müssen als Bildlichkeit erfasst werden. Konstitutiv hierfür sind Unbestimmtheits- und Leerstellen, die diejenigen Freiräume eröffnen, welche die Betrachter aktiv werden lassen und uns ermöglichen, das im Bild zu Sehende interpretierend in Sprache zu übersetzen: »Die Projektionstätigkeit des Betrachters oder Interpreten überführt, übersetzt oder transformiert die Logik der Differenz in die gewohnte und bekannte Logik sprachlicher Identität.« (Huber 2008 : 63) Die Bildelemente bestimmen ebenso wie ihre Anordnung, wie Bilder betrachtet und interpretiert werden. Es kommt darauf an, mit welcher Struktur ein Erzählwerk arbeitet, denn es gibt »ein Erzählen nicht nur in, sondern auch mit Mustern« (Kemp 1987 : 22). Struktur und Inhalt greifen ineinander und verlangen gemeinsam eine produktive Wahrnehmungsleistung, in der durch Rezeption und Analyse die Gleichzeitigkeit des Bildes diachronisiert und in eine Sinnzuschreibung überführt wird.

PARADIGMA UND SYNTAGMA

Kemp konstatiert mit Norman Bryson, dass sich im Bild ein Primat des Paradigmas über das Syntagma entwickelt (vgl. Bryson 1981 : 21–28, vgl. Kemp 1987 : 57 f., vgl. Kemp 1987 : 196 f.).⁵⁵² Das heißt, im Vordergrund der Bildwahrnehmung steht nicht, wie einzelne Elemente nach bestimmten Regeln aufeinander folgend angeordnet sind, sondern das Beziehungssystem, das diese Elemente miteinander und mit außerhalb liegenden Referenzen knüpfen. Das Verhältnis von Paradigma und Syntagma lässt sich gleichsetzen mit demjenigen von Figur und Folge – in der bildlichen Erzählung ist die Figur ungleich stärker als in der syntagmatisch-textlichen, da letztere sequenziell, während das Bild simultan-verweisend aufgebaut ist. Wolfram Pichler legt dar, wie sich im Bildsystem (und auch im Einzelbild) beide Ebenen kreuzen können, wenn der Erzählfluss, der die Bilder »eines nach dem anderen auf[fädelt]« (Pichler, in: Ganz/Thürlemann 2010 : 113 f.) von paradigmatischen Bezügen durchschossen wird und so eine zweite Lesart entsteht.⁵⁵³

552 Syntagmatische Beziehungen bestehen z. B. zwischen Elementen einer sprachlichen Einheit, die, nach bestimmten Regeln kombiniert, jeweils eine Einheit höherer Ebene bilden (Buchstaben, Wörter, Sätze). So werden über Kombinationen sprachliche Konstruktionen geschaffen. Syntagmatische Kombination zeigen sich in fortlaufenden Verknüpfung, in Kontinuitäten, Relationen und Kontrasten, während die paradigmatische Selektion auf eine Kategorie substituierbarer Elemente verweist. Paradigmatische Beziehungen sind diejenigen zwischen Elementen, die untereinander austauschbar sind, ohne die bestehenden Regeln zu verletzen.

553 »Einerseits gibt es einen Erzählfluss, der, von den Bildern oder ihrer Anordnung induziert, durch die so oder so arrangierten Bilder hindurchgeht. Er fädelt eines nach dem anderen auf und bringt die Stationen der Bilderzählung in eine bestimmte Reihenfolge. Die *Verteilung* der Bilder im Ortsgefüge erweist sich als eine mit einem bestimmten Richtungssinn versehene *Verzeilung* oder *Auffädellung* von Bildorten. Dieser Faden wird nun aber von anderen gekreuzt, die einige der von ihm durchlaufenen Orte kurzschlüssig miteinander verknüpfen. [...] In historischer Beziehung geht es hier um die Möglichkeit typologischen Erzählens, während auf einer theoretischen Ebene

In Kapitel 5 habe ich die *joiner photographs* mit Deleuze betrachtet und konnte zeigen, dass sein Konzept des Zeit-Bildes sich auf sie anwenden lässt. Wahrnehmen wird hier zu einer umfassenden Tätigkeit, die zugleich selbstreflexiv ist, eine ›andere‹ Art, Bilder zu lesen.⁵⁵⁴ »Lesen heißt: Bilder neu verketteten, nicht nur verketteten; es heißt: Bilder drehen, umkehren, statt bloß der Vorderseite zu folgen: eine neuartige Analytik des Bildes.« (Deleuze 1997b : 314) Diese Bilder lassen sich nicht widerstandslos wahrnehmen, sie zu dekodieren erfordert eine gewisse Anstrengung. Gerade, wenn ungewöhnliche Ausschnitte gewählt und ungewöhnlich zusammengestellt sind, übersteigen sie »jede narrative oder, allgemeiner gesagt, jede pragmatische Begründung und bestätigen vielleicht gerade damit, daß die Funktion des visuellen Bildes über seine Sichtbarkeit hinaus in seiner Lesbarkeit liegt« (Deleuze 1997a : 31).⁵⁵⁵ Nach Deleuze »finden sich im Kino sprachliche Merkmale«, »Syntagma (Konjunktion von aufeinander bezogenen Einheiten *in praesentia*) und Paradigma (Disjunktion zwischen Einheiten *in praesentia* und vergleichbaren Einheiten *in absentia*).« (ebd. : 42, Herv. i. O.). Wenn das Affektbild des Films die Krise des Aktionsbildes einläutet (vgl. Kapitel 5.3.2 : 208 ff.), löst sich das Verhältnis von Bewegung und Zeit und die sukzessive Abfolge der Bilder, das »Syntagma der traditionellen Erzählung« (Deleuze 1997b : 181), weicht einer paradigmatischen Schichtung. Diese führt dazu, dass die Erzählung sich strukturell öffnet und Mehrdeutigkeit gewinnt.⁵⁵⁶ Deleuze Gedanken lassen sich, auch dazu habe ich

die alte Jakobson'sche Idee einer Projektion des Äquivalenzprinzips von der paradigmatischen auf die syntagmatische Achse ihre Vitalität beweist. [...] Der Aufbau eines Bildsystems lässt sich dann mit Roman Jakobson als ein Vorgang begreifen, bei dem man Zeichen, die einem paradigmatisch gegliederten Reservoir entnommen sind, zusammenfügt, und zwar solcherart, dass im Produkt der syntagmatischen Zusammenfügung paradigmatische Bezüge evident werden.« (Pichler, in: Ganz/Thürlemann 2010 : 113f., Herv. i. O.)

- 554 »Die abgetrennten, voneinander abgekoppelten Raumfragmente sind Gegenstand einer spezifischen Neu-Verkettung über das Intervall hinweg: Die fehlende Übereinstimmung ist lediglich das Sichtbarwerden einer Verbindung, die sich auf unendlich viele Weisen herstellen kann. Geht man von diesem Verständnis aus, dann kann das archäologische oder stratigraphische Bild zur gleichen Zeit *gelesen* und *gesehen* werden. Wenn die Bilder sich nicht mehr ›auf natürliche Weise‹ verketteten, wenn sie zeigen, daß falsche Anschlüsse und Einstellungswechsel systematisch verwendet werden, dann könnte man mit Noël Burch sagen, daß sich die Einstellungen selbst ›drehen‹ oder ›umkehren‹ und daß ihre Wahrnehmung ›eine beträchtliche Anstrengung des Gedächtnisses und der Imagination, anders gesagt, eine *Lektüre* erfordert. [...] Nicht mehr in dem Sinne, wie man früher sagt: Wahrnehmen *ist* Wissen, Imaginieren und Sich-Erinnern, sondern in dem Sinne, daß die Lektüre eine Funktion des Auges, eine Wahrnehmung der Wahrnehmung, nämlich eine solche Wahrnehmung ist, die die Wahrnehmung nicht erfäßt, ohne zugleich deren Kehrseite – Imagination, Gedächtnis oder Wissen – zu erfassen.« (Deleuze 1997b : 314, Herv. i. O.)
- 555 Für Deleuze bedeutet »Lesbarkeit« weniger, etwas zu entziffern, auf einer ersten Ebene zu dekodieren, als vielmehr, seine tieferliegende Bedeutung zu entschlüsseln (vgl. vorangegangene Fn.).
- 556 »Die Konstitution dieser [geistigen unter den Bildern liegenden, jw] Struktur geschieht durch die einander komplementären Syntagmen und Paradigmen, jedoch unter der Bedingung, daß das Paradigma schwach und wenig bestimmt bleibt und das Syntagma in der traditionellen Erzählung maßgeblich ist (Christian Metz). Von daher genügt es, daß das Paradigma in der strukturellen Ordnung wesentlich wird oder daß die Struktur ›seriell‹ wird, damit die Erzählhandlung ihre akkumulativen, homogenen und identifizierbaren Charakter verliert, die sie dem Primat des Syntagmas schuldet.« (ebd. : 181)

mich in Kapitel 6 geäußert, nicht eins zu eins auf unbewegte Bilder übertragen.⁵⁵⁷ Die Unterscheidung zwischen und das Zusammenspiel von syntagmatischen und paradigmatischen Ebenen spielen aber in jeder Lektüre eine wesentliche Rolle (vgl. Jäger 1998, vgl. Kapitel 6.1.3 : 243 und ebd., Fn. 482). Im Film dominieren syntagmatische Anordnungen, die ihrerseits paradigmatisch verknüpft werden können. Treten paradigmatische Verweise in den Vordergrund, so lässt sich von einem filmischen ›Hyperimage‹ sprechen⁵⁵⁸, die Aufmerksamkeit der Rezipienten wird auf die Selbstreflexivität des Filmbildes gelenkt. Paradigmatische Verknüpfungen scheinen wie der ›stumpfe Sinn‹ den Film zum ›Stolpern‹ zu bringen (vgl. Barthes 2015, vgl. Kapitel 5.4.1 : 215 f.).⁵⁵⁹

Bei den *joiners photographs* nun bilden paradigmatische und syntagmatische Ebene eine Gemengelage, die sich in der Gleichzeitigkeit von an- und abwesenden Raum- und Zeitfragmenten sowie narrativer und narrationsverweigernder Interpretation widerspiegelt. Beide Formen (Einzelbild und Bewegungsbild sowie Paradigma und Syntagma) halten sich die Waage und begründen so ein weiteres Spannungsverhältnis. Die syntagmatische Ebene spiegelt sich in der mechanischen Abfolge der Aufnahmen und möglicherweise in der Abfolge der Bewegungen, die sie festhalten respektive ahnen lassen; eine Erzählung aber erschließt sich über Bildinhalte, die fotografieübergreifend erfasst werden müssen, sowie über außerbildliche Verweise, die einer paradigmatischen Ordnung angehören. Das Primat des Syntagmas, das für Erzählungen im Allgemeinen angenommen werden darf, ist bei Bildern nur bedingt gegeben – bei den *joiner photographs* wird es fast vollständig von der paradigmatischen Ebene der Bilder verdrängt. Damit kommt es zu einer anderen Form der Erzählung, einer unzuverlässigen, die aufgrund ihrer Fragmentierung und der Austauschbarkeit ihrer Bausteine – nicht beliebig,

557 In welchem Ausmaß und wann es überhaupt sinnvoll sein kann, Sprachmodelle auf Bilder anzuwenden, ist eine Diskussion, die ich an dieser Stelle nicht führen kann. Einerseits scheint es sinnvoll, aus dem (diskret) dominanten Modell der Sprache auf Bilder übertragbare Modelle abzuleiten; andererseits bleibt die Frage bestehen, ob ein so anders strukturiertes Medium nicht grundsätzlich andere Modelle benötigt.

558 Vgl. zu ›Hyperimage‹ Kapitel 5.2.2 : 198, Fn. 389. Joachim Paech untersucht, inwiefern sich die Thürlemannsche Idee des Hyperimages (vgl. Thürlemann 2013) auf den Film anwenden lässt (vgl. Paech, in: Blum et al. 2012). Er kommt zu dem Schluss: »Als Hyperbilder sollten Bilder bezeichnet werden, die in Gruppen zusammengestellt werden, und dadurch syntagmatische oder paradigmatische Beziehungen ausbilden, die systematisch beschrieben werden können.« (ebd. : 374)

559 »Der ›stumpfe Sinn‹ verursacht eine Störung in der vom Film beabsichtigten Kontinuität innerhalb des Bewegungsbildes, die einem mitproduzierten Bedürfnis nach einer unmittelbaren Wahrnehmung des filmisch Dargestellten ›entgegenkommt‹. Die Störung betont den ›stumpfen Sinn‹ des Bildes. ›Diese Betonung‹, sagt Barthes, ›[...] durchkreuzt ihn [den Sinn, jw] – untergräbt nicht den Inhalt, sondern die gesamte Praxis des Sinns‹ [Barthes 1990 : 61], weil sie wie eine ›erschwerte Form‹ gegen die Mehrheitspraxis der Bedeutung gerichtet ist. Roland Barthes isoliert den ›stumpfen Sinn‹ in Bildern, die eine andere, nicht mehr lineare, sondern vertikale Beobachtung erfordern, er isoliert im Bewegungsbild das zugrunde liegende und von der dargestellten Aktion überlagerte ›Bild seiner Bewegung‹ ... « (Paech, in: Honold/Simon 2010 : 170)

aber möglich – eine gebrochene Form ergibt. Dies ist die Stelle, an der Zeit-Bild und *broken narrative* ineinander fallen:

Charakteristisch für das *Zeit-Bild* ist nun der Verlust dieses Glaubens an die Wahrheit. [...] Es geht im *Zeit-Bild* demnach nicht mehr um den Wahrheitsgehalt einer möglichen Erzählung: An die Stelle einer ›wahrredenden‹ Narration ist eine ›fiktiv wahrredende‹ getreten (vgl. *ibid.* [Deleuze 1997b : 197, jw]), *welche sich zur Unausweichlichkeit des Fiktiven bekennt*. [...] Jenseits der Erzählhandlung oder Narration (*narration*) taucht hier eine weitere Instanz auf, die Erzählung (*récit*). Sie betrifft, ähnlich wie die kristalline Beschreibung nicht das, was ist, was, sondern die Art und Weise, *wie* erzählt wird. [...] Vielmehr gilt es, mit Deleuze, mit dem *Wahrheitsanspruch jeglicher Erzählung* – zuletzt verstanden als Form eines Berichts über ihre eigenen Mittel – zu brechen. (Schaub 2003 : 189, Herv. i.O.)

Das Narrativ des Bewegungs-Bildes wird im Zeit-Bild zu einer Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Bildes (vgl. *ebd.* : 140).

KOAN

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Bilder nicht prinzipiell anders erzählen als Texte und daher grundlegend der Kategorie der *broken narratives* zuzuordnen sind. Außer als Bildfolge sind sie kaum je linear lesbar, sie entfalten ihr narratives Potenzial in einem Feld, das von losen Verknüpfungen, Kontingenzen und Sprüngen durchzogen ist.⁵⁶⁰ Gerade Einzelbilder können sich erzähltheoretischen Kriterien nur schwer stellen, und auch wenn sich plausible Herleitungen finden lassen, bleibt die Frage, ob es nicht zielführender sein könnte, ihre narrativen Gefüge anders zu erschließen.⁵⁶¹

Die Fotografien der *joiners* wirken einerseits als Elemente einer Erzählung, andererseits sind sie Elemente der Komposition. Da wir nicht alle Details gleichzeitig wahrnehmen können, auch wenn sie simultan wirken, müssen wir sie nacheinander, aber ohne definierte Reihenfolge erfassen. Wir als Betrachter sind der Kristallisationspunkt im Zentrum der Bildwahrnehmung, in uns läuft das zu

560 Ich danke Stephan Berg für diesen Hinweis.

561 »Vielleicht sollte man den Prozess der Bildwerdung einer vor-geschriebenen Erzählung statt ›Dramatisierung‹ genauer aber fast tautologisch ›Imaginierung‹ nennen. Doch man wird eine lange Erholungszeit brauchen, bis die Interpretation von Gemälden den modischen Diskurs von ›Erzählräumen‹ und ›narrativer Malerei‹ überstanden hat. Dann mag man überprüfen, bis zu welchem Grad ›Erzählung‹ und ›Drama‹ nur Metaphern sind – und ob präzisere Begriffe sie heilsam ersetzen könnten, um die Bildwerdung jedes einzelnen Kunstwerks von Widerspruch zu Widerspruch zu klären: sie nicht pseudophilosophisch und terminologievernarrt zu vernebeln.« (Nagel, in: Honold/Simon 2010 : 46 f.) – Egal, ob man Nagels Meinung teilt, so beschreibt er doch ein Forschungsdesiderat – neue, auf visuelle Strukturen bezogene Begriffe – das Stoff für mindestens eine weitere Dissertation bietet.

Sehende zusammen, durch uns werden die Einzelbilder verbunden und erhalten eine zeitlich begrenzte Reihenfolge, die Reihenfolge unserer Blicke. Gleichzeitig brechen sich die Blicke in den Facetten des Bildes immer wieder neu. Wir haben es mit einer Erzählung ohne feste Leserichtung zu tun, voller Risse und Sprünge, ein vielschichtiges Geflecht temporärer Verbindungen, das eine Hierarchisierung seiner Elemente nahezu unmöglich macht. Die Verflechtung der Einzelbilder in den *joiner photographs*, die potenziell und tatsächlich über ikonische wie rhetorische Verbindungen in Relation zueinander gesetzt werden können, führt zu einer Verdichtung und semantischen Überbestimmung (vgl. Horstkotte/Pedri 2011 : 336). Bedeutung entsteht erst in ihrem Zusammenspiel, in der Komposition aus Bestandteilen und höherer semiotischer Einheit. »*In this context, the concept of ›braiding‹ describes a ›model of organization that is not that of the strip nor that of the chain, but that of the network.*« [Groensteen 146].« (ebd.) Das rhizomatische Geflecht des Tableaus aus Einzelbildern erlaubt es, Interaktionen der bildlichen Elemente so darzustellen, dass Verweise in mehrere Richtungen gleichzeitig deuten können. Diese Art der Referenzialität führt zu einer multidirektionalen Wahrnehmung der visuellen Narration. Die Gestaltung wird derart mit Bedeutung aufgeladen, die Verflechtung der Elemente führt dazu, dass Vorausgehendes und Folgendes nichtlinear ineinandergreifen. Die Dimensionen der räumlichen Komposition und die Zeitlichkeit ihrer Aufzeichnung wie Lektüre werden in das Werk integriert (vgl. ebd. : 336f.).

Der Diskurs vollzieht sich zeitlich, der Geist jedoch begreift simultan. So stehen Serialität und Syntax gegen den *train of thought* (vgl. Bryson 1981 : 179). Und genau das ist es, was bei den *joiners* geschieht: Während die Bilder einerseits als eine Form der Serialität daherkommen, nämlich der zeitlichen Abfolge des Aufgenommenen, provozieren sie zugleich eine Wahrnehmung als Ungeteiltes bzw. als etwas, dessen Unterteilung nicht eindeutig und bleibend ist, wenn wir sie vergleichend und synthetisierend als Teile eines Zeitflusses und eines Raumgefüges wahrnehmen. Hier lässt sich zwischen den *composite polaroids* und den *photographic collages* unterscheiden: Die Polaroids rücken durch das weiße Raster die Teilung und damit den seriellen Charakter der Aufnahmen in den Vordergrund. Die Kleinbildfotografien verhalten sich eher einem Bewusstseinsstrom entsprechend, mit kleinen Überlappungen und Lücken, die spürbare Brüche markieren und verschleiern. Hier gehen Zwischenräume in der Verganzheitlichung unter, werden überschrieben, ähnlich einer Traumsequenz, bei der Anschlüsse einzelner Szenen aneinander nicht notwendig logisch nachvollziehbar sein müssen. Syntagmatische Beziehungen lösen sich in paradigmatischen auf. Information werden nicht geordnet weitergegeben, wir entdecken sie im Streifzug der Blicke durch die Bilder.

Bilder schweben in einer Spannung zwischen Bedeutung und Erscheinung, d. h. sie sind entweder diskursiv, über Referenzen und Regeln (wie die der Erzählung) erfassbar oder durch das figurativ Sichtbare (vgl. Bryson 1981 : 7). Je äußerlicher das

Bezeichnete dem Bezeichnenden scheint, desto ›realistischer‹ erscheint uns das Werk. Bryson nimmt als Beispiel den Roman, der uns im Geschehen sein lässt, und als Gegenentwurf das Gedicht, das aufgrund seiner Struktur fortwährend darauf verweist, dass Bedeutung im Text und durch den Text hergestellt wird (vgl. ebd. : 9). Auf die *joiner photographs* übertragen bedeutet dies, dass sie eher als Gedichte, denn als Erzählungen aufzufassen wären.

Sie lassen sich nicht ohne Verluste oder Verschiebungen versprachlichen. Wenn die Diskursivierungen eng an den Bildern bleiben, spannen die resultierenden Aussagen keine großen Bögen, sondern bleiben fragmentarisch, »*fragmented juxtapositions*« (ebd. : 73). Versuchen wir das Bildganze zu fassen, geht eine Fülle von Details und innerbildlichen Beziehungen verloren. Die *joiner photographs* lassen sich in Beschreibungen nicht erschöpfen, wir können den Blicken nicht sagen, wo sie hinschauen sollen und was es alles zu erkennen gibt. Diese Form ist eine Kollision von Ordnungsprinzipien und Störungsstrategien, ein »*koan – the question without closure*« (ebd. : 74, Herv. i. O.).⁵⁶²

BILDER, DIE (NICHTS) ERZÄHLEN

Erzählungen können potenziell Unverbundenes verbinden, Erzählen ist eine Methode, aus Fragmenten Kohärenz zu gestalten. Je kleinteiliger und verstreuter Informationen und Wissen in unserer Gesellschaft wird, desto größer wird unsere Sehnsucht nach etablierten, sinnstiftenden Erzählungen, nach neue Narrativen⁵⁶³, die uns dabei helfen, die Welt wahrzunehmen und zu verstehen. So sind Erzählungen in und mit Bildern seit Ende des 20. Jahrhunderts gemeinsam mit der Rückkehr des Gegenständlichen in die Malerei verstärkt in den Fokus der bildenden Kunst, der Ausstellungsmacher, der Werbung und der Medien gerückt.⁵⁶⁴

562 Koan ist im Zen-Buddhismus eine paradoxe Aussage oder Frage, die als Meditationsdisziplin verwendet wird. Das Bemühen, einen Koan zu lösen, soll den analytischen Intellekt und den egoistischen Willen erschöpfen und den Geist darauf vorbereiten, eine angemessene Antwort auf der intuitiven Ebene zu erhalten. (Ein Beispiel wäre die Frage nach dem Geräusch, das eine Hand beim Klatschen macht.) Vgl. <https://www.britannica.com/topic/koan> [07.11.2019]

563 Der Begriff des Narrativs oder auch der ›großen Erzählungen‹ geht zurück auf Jean-François Lyotards 1979 erschienenes Buch *La condition postmoderne*, (*Das postmoderne Wissen*, Bremen 1982). Zur derzeitigen Konjunktur des Begriffs siehe z. B. <https://www.welt.de/debatte/kommen-tare/article159450529/Hinz-und-Kunz-schwafeln-heutzutage-vom-Narrativ.html> [25.07.2019].

564 *Ausstellungen*, die dem Thema gewidmet sind (vgl. u. a. Scheuermann 2005 : 12): »Pagan Stories. The Situations of Narrative in Recent Art«, APEX Art C.P., New York 1997; »I love you, too, but ... Positionen zwischen Comic-Ästhetik und Narration«, GfZK, Leipzig 2000; »Dialogues & Stories«, Museum Küppersmühle, Duisburg 2001; »Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst«, Haus der Kunst, München, 2002; »Storybook: Narrative Art«, MMoCA (Madison Museum of Contemporary Art), 2014/15. *Ausstellung als Erzählung* u. a. in: McKinnon Lambert, Stephanie Jane, »*Engaging Practices: re-thinking narrative exhibition development in light of narrative scholarship*«, MA Thesis, <https://mro.massey.ac.nz/handle/10179/1082>, 2009 [20.04.2022]; Kelly, Lynda, »The role of narrative in museum exhibitions«, <https://australianmuseum.net.au/blog-archive/museum/the-role-of-narrative-in-museum-exhibitions>, 08.06.2010 [30.12.2018]; Romeo, Fiona, »*Can an exhibition be a story?*«,

Doch anstelle kontextualisierter, sinnstiftender Erzählungen bekommen wir heute vielfach von Agenturen nach immer ähnlichen Schemata gefertigte *stories* vorgesetzt, die sich als Konstruktionen enttarnen lassen. Dabei spielen oft wirtschaftliche oder politische Interessen eine Rolle, die aber nicht vordergründig artikuliert werden. – Während wir uns also einerseits wünschen, dass über Erzählung Dinge zusammengebracht werden und Sinn entsteht, haben wir andererseits gelernt, vermeintlichen Narrativen zu misstrauen. Zur gleichen Zeit werden wir konditioniert, visuelle Angebote als Fragmente zu lesen, als Verweise auf eine Geschichte, die in Episoden oder auf einer anderen Plattform fortgesetzt und weitererzählt wird.⁵⁶⁵ Die Struktur dieses Erzählens in rhizomatischen Ordnungen wie der des Internets, wo über Verknüpfungen, Verweise auf externe Inhalte, Kontingenzen und Brüche ein Feld entsteht, dessen Bestandteile miteinander und über es hinaus kommunizieren, spiegelt sich in den *joiner photographs*.

Die Relevanz, die dem Narrativen derzeit zugeschrieben wird, ebenso wie unser Zugriff auf und Umgang mit Erzählungen mag sich im letzten Jahrhundert bereits entwickelt haben, entfaltet sich aber erst seit der Jahrtausendwende voll. Ein entsprechender Blick auf die *joiners* ergibt sich daher wahrscheinlich erst in der aktuellen Situation. Aus heutiger Sicht aber lassen sich die *joiner photographs* als symptomatisch für einen Umgang mit (medialen) Bildern und Erzählungen in unserer Gesellschaft begreifen: Sie suggerieren ein Ganzes, ohne es zu zeigen, sie bleiben fragmentiert und erweiterbar, durch Hinzufügen weiterer Teile und durch unsere Vorstellungskraft. Ein Ausmaß des zu Sehenden lässt sich nicht mit Sicherheit eingrenzen und ein größeres Ganzes nur dann errahnen, wenn wir in der Lage sind, unterschiedliche Blickwinkel zusammenzuführen. Aber auch dann bleiben Konturen mobil und Räume unabgeschlossen. Als Bildform, die zwischen Bildfolge, Ensemble und Einzelbild anzusiedeln ist, erzählen sie zumindest insofern, als dass sie – je nach Bild unterschiedliche – Kriterien für Erzählung erfüllen. Im Zusammenspiel von gestalterischen und narrativen Momenten entsteht eine fragmentarische, diskontinuierliche Form der Wahrnehmungswiedergabe, Bewegungsdarstellung und Bilderzählung, die sich durch den betrachtenden Nachvollzug erschließt, ohne je abgeschlossen zu sein. Die *joiners* sind narrativ, ohne eine Narration hervorzubringen, eine Erzählung ohne Handlung, ohne festen Anfang oder endgültiges Ende, eine Erzählung ohne greifbare Geschichte. Indem sie Erzählung ahnbar werden lassen, sich aber einer eindeutigen Narration

<http://www.foeromeo.org/conferences-etc/can-an-exhibition-be-a-story>, 03.11.2013 [30.12.2018].

Storytelling in Werbung und Branding z. B.:

»Brand Storytelling: Wie Geschichten Marken zum Leben erwecken«, <https://99designs.de/blog/unternehmertum/brand-storytelling>, [30.12.2018]; Gotter, Anna, »*Storytelling: The Key to Effective Advertising*«, <https://www.disruptiveadvertising.com/marketing/storytelling-advertising>, 22.08.2017 [30.12.2018].

565 Transmediales Erzählen ist eine Strategie, die Konsumenten unterschiedliche Zugänge zu einer Geschichte oder einer erzählten Welt anbietet, vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Transmediales_Erz%C3%A4hlen [20.05.2020].

verweigern, werden mit ihnen zwei Bedürfnisse der Rezipienten antizipiert: Sie erfüllen den Wunsch nach Narrativität, die eine Möglichkeit von Erzählung öffnet, ohne uns mit der Wirkmacht und Abgeschlossenheit eines Narrativs zu konfrontieren. Sie zeigen sich als typischer Ausdruck des postmodernen Umgangs mit den Dingen und sich selbst.⁵⁶⁶ So lässt sich die anhaltende große Faszination erklären, welche die *joiner photographs* ausüben: Sie zeigen ein facettiertes, ambigues, offenes Bild der Welt, das Kohärenz träumen lässt.

566 Paech bezeichnet (Selbst-)Reflexivität als ein Phänomen der Postmoderne (vgl. Paech 2004). Winfried Nöth schreibt: »Selbstreferenzialität gilt als eins der spezifischen Kennzeichen der Postmoderne.« (in: Schade et al. 2005 : 13 f.) Wenn Referenzialität und Reflexivität als Kriterien der Postmoderne gelten, sind Hockneys *joiners* ebenfalls in diesen Referenzrahmen einzuordnen.