

7 Schlussbetrachtung

I have an obsession for fragments in my life / these reveal and hide the truth.

(Robert Frank, »I assume«, in: Eskildsen, Ute, Robert Frank, hold still keep going, Göttingen 2016 : 89)

Ausgehend von David Hockneys *joiner photographs* bin ich der Frage nachgegangen, wie sich Bewegungen und damit Zeit und Erzählung mit statischen Bildern einfangen und freisetzen lassen. In der Literatur zu Hockneys Arbeiten finden sich einzelne recht umfassende Einordnungen der *joiners* ebenso wie Hinweise auf die Anleihen, die er bei bestimmten Stilrichtungen macht, zu medialen Verschränkungen sowie auf seine persönlichen Referenzrahmen. Diese Informationen bleiben verstreut und schlaglichtartig, sie wurden für diese Arbeit zusammengetragen, abgeglichen und weiterentwickelt, um neue Zugänge und Kontexte zu eröffnen. Nach einem genauen Blick darauf, wie die *joiner photographs* produziert und zusammengestellt sind, untersuche ich, welche Phänomene auf ihre Rezeption einwirken. Um dies tun zu können, weite ich das kunstwissenschaftliche Feld in die Bereiche der Filmtheorie, Philosophie und Literaturwissenschaft aus. So trage ich dazu bei, die von mir zu Beginn meiner Arbeit monierte Lücke in der Forschung schmaler zu machen: Beeinflusst entweder der biografische Hintergrund des Künstlers die meisten Untersuchungen oder legen seine Äußerungen bestimmte Richtungen des Weiterdenkens nahe, so bilden diese hier lediglich Ausgangspunkte, von denen aus der Blick auf die Phänomene im Bild und in der Rezeption geweitet wird.

Hockneys *joiners* lassen sich als Versuchsreihen lesen, mit denen er Methoden der Fragmentierung, Facettierung und Montage sowie Phänomenen der Übersetzung von Bewegung und Zeitlichkeit in Bilder nachgeht – und mit der wir diese nachvollziehen und untersuchen können. Das Dargestellte ist dabei untrennbar mit der Form seiner Darstellung verbunden; diese differenziert sich in den Reihen der *joiners* aus. Struktur und Form der Werke können als Werkzeuge zur Untersuchung der Wiedergabe von Wahrnehmung und von Bildwahrnehmung aufgefasst werden. Die *joiner photographs* zeigen fragmentierte Szenen und verweisen so auf Brüche in den Situationen, in der Wahrnehmung und im Bild. Hockney bringt eine Vielzahl an Perspektiven und Augenblicken in sie ein, zusätzlich erzeugt er Störungen in der Präsentation: Darstellung, Bewegung und Narration werden in Brüchen und Facettierungen diskontinuierlich.

In den veränderbaren und potenziell un abgeschlossenen Kompositionen der *joiner photographs* greifen fotografischer Zugriff und zeichnerischer beziehungsweise malerischer Prozess ineinander und leiten zu einem filmischen Diskurs über. Arbeits- und Denkweisen verschmelzen, die in der theoretischen Auseinanderset-

zung zu oft getrennt gehalten werden. Die *joiners* erweisen sich als ›durchlässige‹ Bilder, die eindeutige mediale Zuschreibungen verlassen.

Hockneys exzessive Arbeitsweise ermöglicht eine umfangreiche Entwicklung in den Werkreihen der *composite polaroids* und *photographic collages*, sowohl in Hinblick auf den Prozess der Aufnahme als auch der Zusammenstellung. Die Reihen sind in sich abgeschlossen, doch wird erkennbar, wie vorgängige Erfahrungen sie prägen und sich die im Arbeiten gewonnenen Erkenntnisse in Hockneys späteren malerischen, fotografischen und filmischen Arbeiten niederschlagen und weiterentwickeln. Mit neueren Werken führt er das mit den *joiner photographs* erprobte Prinzip der aus Bildausschnitten zusammengesetzten Bilder fort. In unterschiedlichen Umsetzungen entstehen immer wieder aus mehreren Ansichten zusammengefügte Landschaftsgemälde und Porträts.⁵⁶⁷ In den Jahren zwischen 2010 und 2014 experimentiert Hockney mit Mehrkanal-HD-Videos und seit 2014 lässt er digitale Fotografien am Computer zusammensetzen und bearbeiten. Die daraus resultierenden Werke nennt er *photographic drawings* (vgl. Kapitel 1.2 : 40) und unterstreicht so ein weiteres Mal das Ineinandergreifen künstlerischer Techniken in seiner Arbeit. Wie spezifisch Hockney mit seinen Fotozusammenstellung umgeht, können wir feststellen, wenn wir sie mit anderen fotografischen Collagen bzw. Montagen vergleichen (vgl. Wenzl 2019), hier wird greifbar, was ein zeichnerisches, malerisches Erzählen mit Fotografien bedeuten kann.

Vergleichen wir die *joiner photographs* aus der von mir untersuchten Zeit von Februar 1982 bis April 1986 mit diesen Arbeiten oder auch mit ähnlichen Fotozusammenstellungen anderer Autoren (vgl. Kapitel 3.4.1 : 135, vgl. Ausblick), werden ihre formalen und ästhetischen Qualitäten offensichtlich. Anders als Panografien, die als Panorama-Ansichten⁵⁶⁸ in der Regel ein auf Einheitlichkeit ausgerichtetes Bildverständnis aufweisen, gehen bei den *joiners* die Einzelbilder nur lose Verknüpfungen ein und bilden ein offenes System, das eher Sinneseindrücke zusammenbringt, die in der Betrachtung fortwährend neu synthetisiert werden, als ein wahrnehmungseinheitliches Bild zu generieren. Dennoch sind die *joiner photographs*, auch wenn Hockney dies suggeriert, nicht mit dem gleichzusetzen, wie wir Welt visuell erfahren, sondern Ergebnis der Prozesse, die ihre Form und ihren Inhalt definieren. Das Augenmerk liegt darauf, wie die Einzelbilder kombiniert sind (vgl. Kapitel 3.1.3, vgl. Kapitel 5.2.2 : 196 ff.), sie schließen sich nur vermeintlich, für bestimmte Phasen der Wahrnehmung, zu einer kohärenten Bildgestalt zusammen.

567 So zum Beispiel als Lithografien (*An Image of Gregory*, 1984–85), als fotografische (112 LA *Visitors*, 1990) und malerische Arbeiten; ab 2002 gibt es einige Aquarellbilder, die aus mehreren Blättern bestehen, und seit 2006 gehören mehrteilige Gemälde zu Hockneys fortlaufendem Repertoire (vgl. Kapitel 1.2 : 37).

568 Die Fotografien dieser Bilder werden meist durch *photo stitching* zusammengeführt, also mit Hilfe einer Software, die aus mehreren Fotografien ein Bild errechnet, so wie es viele Kameras und Smartphones mittlerweile ermöglichen.

Die Einheit des Bildes ist instabil, es scheint jeden Augenblick in seine Teile zerfallen zu können. Es zieht sich zusammen und weitet sich aus: Wenn Hockneys Füße an der Unterkante des Bildes als Aus- oder Einstiegshilfe aus oder in den Raum des Bildes interpretiert werden können, lassen sie das Bild zumindest in unserer Vorstellung bis zum Boden, bis zu unseren eigenen Füßen reichen (vgl. Kapitel 1.1 : 23, vgl. Kapitel 4.2.2 : 165) – die Sphäre zwischen Bild und Welt wird unscharf, der uns umgebende Raum und der Bildraum fließen ineinander.

In den *joiners* werden Bewegungen nachvollziehbar eingefangen, sie finden sich einerseits in der Produktion, durch Standort- und Perspektivwechsel des Bildproduzenten während der Aufzeichnung, andererseits in der Rezeption, durch Blickbewegungen, durch mentale Wanderungen innerhalb des Bildraumes (und über ihn hinaus) sowie durch Denkbewegungen vor dem Bild. Darstellungen von Räumen, Bewegungen und Zeitlichkeit werden durch Schnitte, Fragmentierungen, Leerstellen und Montagen bestimmt und unterstützt. Festgehalten wird eine Zeitspanne aus multiplen Perspektiven, Raum und Zeit der einzelnen Fotografien werden ausgeweitet und ineinander verwoben. Welt beziehungsweise Wahrnehmung von Welt wird trotz des verwendeten Mediums nicht nur als fotografische Momentaufnahme gezeigt, sondern als ein Neben- und Nacheinander von Facetten von Körpern, Räumen, Perspektiven und Eindrücken verstanden. So lassen die *joiners* in einer Geste der Selbstbefragung ihre jeweilige Form sichtbar auch zum Inhalt der Arbeit werden; die Bilder werden in der Betrachtung selbstreflexiv.

Handlung zieht sich fast nie durch das Tableau der Seite, sondern zeigt sich in Fragmenten in einzelnen Fotografien. Nur selten lassen sich nachvollziehbare Abläufe oder gerichtete Bewegungen ausmachen. Die Bildfolgen der *joiners* sind nicht linear, unsere Blicke folgen formalen oder scheinbar kausalen Gesichtspunkten und bewegen sich im Bild und durch die Bilder. Die Dauer des jeweiligen Vorgangs ist dem *joiner* nicht zu entnehmen, weder diejenige der Aufnahmen, noch die der aufgezeichneten Zeit. Was wir sehen, ist die Verräumlichung einer zeitlichen Struktur, die nicht mehr chronologisch zu begreifen ist. Die raumzeitliche Einheit ist in der Zersplitterung aufgehoben, an ihre Stelle tritt eine dauernde Gegenwart aus zeitlichen und räumlichen Facetten, die in der Zusammenschau einen transitorischen Moment bilden.

Bestimmendes Merkmal der *joiner photographs* ist die fixierte Bildzusammenstellung, die als potenziell bewegliches Ensemble begriffen werden muss. Damit ist eine bestimmte Form von Leerstellen und Überschuss für diese Bildform konstitutiv, die sich aus den Lücken zwischen den Fotografien, in ihren Rändern sowie ihrer Verschränkung miteinander und mit dem sie umgebenen, aktuellen wie virtuellen, Hintergrund und Raum ergeben. Während Bilder in der Regel entweder monoszenisch und monochron (Tafelbild) oder pluriszenisch und polychron (Simultanbild, *split screen*) sind, erlaubt die Form des zusammengesetzten Bildes eine zugleich monoszenische und polychrone Darstellung; den gleichzeitigen

Blick aus unterschiedlichen Winkeln und Zeitpunkten auf eine Szene. Zeit- und Raumrelationen werden instabil, sie lösen sich voneinander und ermöglichen eine Wahrnehmung, die zugleich das Wahrnehmen wahrnimmt.

In der Montage werden die Bilder selbstreferenziell, ihre Bedeutung entsteht durch externe Referenzen sowie aus dem Werk selbst, in der Interaktion seiner Elemente. Diese Selbstreferenzialität aber steht einer Lesart der *joiner photographs* als stringente Geschichten entgegen. Erzählungen zielen in der Regel darauf, Sinn zu stiften – doch diese Bilder sollen nicht abschließend gedeutet werden. Während narrationsindizierende Impulse dazu anregen, Facetten und Eindrücke ordnen und begreifen zu wollen, was wir sehen, müssen Erzählung, Kausalität und Teleologie in den *joiners* partiell offen bleiben, um unsere Wahrnehmung des Bildes als Bild, unsere Wahrnehmung des Wahrnehmens, immer wieder neu anzustoßen. Die *joiners* deuten Erzählung an, ohne sie einzulösen. Nur durch unser Engagement als Betrachter können wir ein bewegtes, zeitweise kohärentes Bild herstellen, das als Teil eines Ablaufs interpretiert werden und das wiedergesehen und weitergedacht werden kann. Unserem Bedürfnis nach kommunikativen Situationen folgend werden wir Teil des Herstellungsprozesses der Werke. Kohärenz finden wir darin, dass wir jederzeit auf jedes Bild zurückkommen, unseren Weg ein weiteres Mal beschreiten können.

Mit den *joiners* übersetzt Hockney eine Situation in ein Bild, wir reartikulieren diese in der Betrachtung. Das führt zu produktiven Verschiebungen im Bild wie in der Betrachtung und eröffnet die Möglichkeit zum Diskurs. Zusätzlich wird »[d]as Narrativ des Bewegungsbildes [...] im Zeit-Bild zu einer Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Bildes« (Kapitel 6.4.1 : 244). Bilder wie die *joiner photographs* hinterfragen die Rolle von Brüchen und Fragmenten sowie ihrer Montage für unsere Wahrnehmung, für das Anstoßen von Erzählung und damit für unsere Vorstellung von Welt. Die immer offensichtlicher werdende »Unausweichlichkeit des Fiktiven« (Schaub 2003 : 189) zeigt sich in dieser Bildform *par excellence* und erlaubt es dem Bildautor als Erzähler zugleich in den Vorder- wie Hintergrund zu treten.

Die Oszillation des Fragmentganzen kommt in den *joiners* vibrierend nach vorn und führt so auf einer bildlichen Ebene vor, was uns im Alltag begleitet: Es gilt, Erfahrungen von Brüchen und Fragmentierung sowie die mit ihnen einhergehenden Unsicherheiten und Ambivalenzen auszuhalten und anzunehmen (vgl. Strunk, in: Schade et al. 2005 : 248). Wenn wir es schaffen, produktiv mit diesem Zustand der Polysemie umzugehen, erfahren wir eine Vielstimmigkeit, die heute Diskurse und Deutungen bestimmt. Diese Gleichzeitigkeit des Plural im Singular spiegelt sich in der Form der *joiners photographs*. Sie verweigern uns eine eindeutige Narration; während Politik, Presse und Gesellschaft versuchen, Interpretationen durch Erzählungen zu lenken (vgl. Kapitel 6.4.1 : 290 f.), öffnet das Feld des Bildes Möglichkeiten einer anderen Betrachtung, bei der wir uns unseren eigenen Weg,

unsere eigene Erzählung erschließen müssen. Mit seiner Art der Darstellung zeigt Hockney auf, was uns heute zunehmend begegnet, wenn fragmentarisch und rhizomatisch, mit Brüchen und Kontingenzen, über Medien und Zeiträume hinweg Produzenten und Rezipienten gemeinsam Narrationen entwerfen.

Vieles, was ich anhand der *joiner photographs* erarbeite und vorstelle, gilt für viele Bilder, Kunstwerke und (materielle) Bilder in all ihren Ausprägungen.⁵⁶⁹ Doch die Form der *joiners*, der Kontext, in dem sie entstanden sind und in dem sie weiter wirken, lässt Phänomene, die anderswo vielleicht übersehen werden, überdeutlich zutage treten. Im Bild und zwischen den Bildern geschieht etwas, das einer eigenen Logik folgt. Die *joiners* zeigen nicht nur ihr Motiv, sondern machen nachvollziehbar, wie es sich entfaltet und welche Verschiebungen in seiner Aufzeichnung, seiner Betrachtung und der Betrachtung seiner Aufzeichnung möglich sind. Sie integrieren Dimensionen räumlicher Komposition und zeitlicher Abfolgen, der Aufzeichnung wie Lektüre. Ihre Struktur beeinflusst, wie wir über sie sprechen und denken können und führt uns dabei jenseits linearer Muster. Mit ihnen lassen sich Denkformen entwickeln, die aus dem Bildlichen hervorgehen und auf es verweisen: Bilder können zeigen, was sich nur bedingt sagen lässt, Darstellung und ihre Reflexion können simultan erfahren werden. Indem die *joiners* ihre Nicht-Ganzheitlichkeit zur Schau stellen, präsentieren sie ein Denken mit Bildern, in Bildern und in Bilder hinein, das nur bildlich erfahren werden kann.

569 Kunst, schreibt Thomas Sieber, gelte es, als »künstlerische Praktiken zu verstehen, die in einer visualisierten, massenmedial inszenierten und normativ strukturierten Gesellschaft Differenz wagen. [...] Ihre Leistung [...] besteht in Kommentar, Störung und Zuspitzung, in Unbestimmtheit, Irritation, Konflikt.« (Sieber, in: Schade et al. 2005 : 290)