

Manuela Bünzow

Joining Talbot – ein Perspektivierungsversuch für David Hockneys Kompositpolaroids



Abb. 1: David Hockney, *Noya + Bill Brandt with self portrait (although they were watching this picture being made)*, Pembroke Studios London, 8th May 1982, Polaroid Collage, 62,2 x 62,2 cm, Besitz des Künstlers. Aus: Köln, Museum Ludwig, *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, hg. v. Reinhold Mißelbeck, Heidelberg 1998, S. 96.

Dass er „wie ein Verrückter“¹ und vollkommen „besessen“² schließlich „Tag und Nacht mit der Kamera zugange“³ war, berichtete der britische Künstler David Hockney über eine intensive Arbeitsphase zu Beginn der 1980er-Jahre. In einem Zeitraum von wenigen Jahren, zwischen

Februar 1982 und April 1986, entstanden so die von Hockney selbst als *joiners* bezeichneten fotografischen Arbeiten. Es handelt sich dabei um Kompositbilder, welche Menschen, Landschaften, Stillleben, Innenräume oder Erzählungen darstellen⁴.

Für den Werkkomplex können einerseits mehr oder minder direkte Vorläufer ausgemacht werden, wie etwa *Myself & Peter Schlesinger, Paris, December 1969* oder *Peter Schlesinger, London 1972*⁵. In der ersten Fotografie sitzt Hockney mit seinem Lieblingsmodell und Liebhaber Peter Schlesinger auf einer Bank. Sie ist aus zwei querformatigen Fotografien zusammengesetzt. Die zweite Fotografie, in der fünf sich überlappende Fotografien im Querformat aneinandergefügt sind, zeigt ebenso Peter Schlesinger, der mit abgesenktem Kopf in einem Park steht. Andererseits hatte Hockney bereits zuvor immer wieder fotografiert und die entstandenen Fotos etwa als Gedächtnisstütze, wie ein Tagebuch und als Ideensammlungen genutzt, oder aber für Vorstudien verwendet, auf die er im malerischen Prozess frei interpretierend zurückgriff⁶. Hockney erinnerte sich:

„Das Centre Pompidou in Paris beschwatzte mich jahrelang, die Fotos auszustellen und ich habe sie immer vertröstet. [...] Aber sie haben nicht locker gelassen [...]. 1981 habe ich schließlich nachgegeben. Aber ich sagte ihnen, daß sie herkommen und selbst die Auswahl treffen müßten, weil ich keine Ahnung davon hätte“⁷.

So flog im Februar 1982 der Kustos für Fotografie des Centre Pompidou, Alain Sayag, für vier Tage nach Los Angeles, um Hockneys Fotos zu sichten und zu sortieren. Angesichts der Berichte Hockneys über diesen Besuch erscheinen zwei Dinge hervorhebenswert: erstens die nächtlichen Diskussionen über die medialen Qualitäten der Fotografie, die Hockney und Sayag führten⁸, und zweitens die Tatsache, dass Sayag eine Polaroidkamera verwendete, um seine Auswahl zu dokumentieren⁹.

Es handelte sich vermutlich nicht um einen Zufall, dass Hockney am Tag nach Sayags Abreise begann, mit der Polaroidkamera „herumzuspielen“¹⁰ und der erste *joiner* „passierte einfach“¹¹, wie er selbst sagte. Es entstand ein Komposit aus 30 Polaroids, für das er, ausgehend vom Wohnzimmer, auch Terrasse und Garten fotografisch erfasste¹². Der experimentelle Arbeitsprozess mit dem Sofortbildverfahren kann als Dynamik zwischen der Aufnahme,

der etwa eine Minute dauernden Bildentwicklung und der Bewertung, ob das Bild gelungen ist, beschrieben werden. War es verwendbar, fügte Hockney es in das bestehende Bildgeflecht ein, was unter Umständen Umarrangierungen, Verwerfungen und Wiederholungen erforderte¹³. So entstanden in den folgenden Monaten über 140 Kompositpolaroids, die im Sommer 1982 zentrales Thema von Ausstellungen in der André Emmerich Gallery in New York, dem Centre Pompidou in Paris und der Knoedler Gallery in London waren¹⁴.

Vue d'ensemble: noch zu beobachten und noch zu beschreiben

Diese kurze Einführung zu den *joiners* war im Wesentlichen auf Hockneys Selbstaussagen gestützt. Dieser Umstand kann gewissermaßen als paradigmatisch für den Diskurs um Hockneys Werkpraxis gelten, wie Alexandra Schumacher herausarbeitete¹⁵. Sie erklärt, wie Hockney seit jeher selbst Veröffentlichungen veranlasste und verfasste, stets bereitwillig Interviews gab, Dokumentationen über sich drehen ließ und schließlich zwei Autobiografien schrieb¹⁶. Methodisch problematisch wird diese Fülle an Selbstaussagen insbesondere dann, wenn die eigenen Schilderungen des Künstlers als Tatsachenberichte aufgefasst und weder historisch noch systematisch eingeordnet werden¹⁷.

In diesem Aufsatz soll darum eine dezidiert kritische Perspektive auf die *joiners* entworfen und die Kompositbilder mithilfe von zwei Bezugsgrößen neu bewertet werden. Als Erstes werden die Selbstaussagen Hockneys auf ein spezifisches Kompositpolaroid bezogen analysiert (Abb. 1). Die betreffende Arbeit geht darauf zurück, dass Hockney den britischen Fotografen Bill Brandt im Mai 1982 in einem Londoner Restaurant getroffen und in sein Atelier in den Pembroke Studios im Süden der Stadt eingeladen hatte¹⁸. Im dort entstandenen *joiner* sind Gemälde, die gerade bearbeitet werden oder bereits fertiggestellt sind, im Hintergrund zu sehen. Vor den Malereien sitzen Brandt und seine

Frau Noya auf zwei dunkelblauen Korbstühlen. Er ist schwarz gekleidet, sie trägt ein gepunktetes Kleid sowie eine Strickjacke. Beide scheinen in ihren Gedanken versunken und blicken konzentriert auf einige Polaroidfotografien, die auf den Holzdielen vor ihnen liegen.

Kurzum, der *joiner* zeigt einen Fotografen und seine Frau beim Betrachten von Fotografien. So suggeriert dieser spezifische *joiner*, eine „bildanalytische“¹⁹ Fotografie zu sein, also in einer fotografischen Bildargumentation systematisch Aufschluss über die Fotografie zu geben. Auch wenn der Begriff der ‚bildanalytischen Fotografie‘ nach wie vor kontrovers ist²⁰, sieht Steffen Siegel am Beginn dieser Tradition William Henry Fox Talbots *The Pencil of Nature* von 1844²¹. In einer Kombination von fotografischen Aufnahmen und Kommentaren hat Talbot hier, laut Bernd Stiegler und Felix Thürlemann, eine „skizzenhafte Theorie der Fotografie“²² entwickelt. *The Pencil of Nature* soll – und das ist der zweite Bezugspunkt für die kritische Perspektive dieser Abhandlung – herangezogen werden, um Hockneys Selbstaussagen reflektierend einzuordnen.

In diesem Sinne soll ein Referenzraum zwischen den bildlichen und textuellen Argumentationen von Talbot und Hockney angespannt werden. Selbstredend ist die Art und Weise, wie sich ein solcher Referenzraum ausgestaltet, in hohem Maße von den Betrachtenden abhängig, welche den Abgleich über ihre von Astrid Köhler als solche bezeichnete „Brückenfunktion“²³ zuallererst herstellen²⁴. Für Köhler, die teils im Rekurs auf Jacques Derrida und Judith Butler argumentiert, ist die Assoziation der Betrachter:innen gegenüber der Intention der Künstler:innen dementsprechend vorrangig zu behandeln²⁵.

Die betrachter:innenseitige Assoziation zwischen Hockney und Talbot ist durchaus naheliegend und zwar deshalb, weil ersterer in seinen Selbstäußerungen ein weitreichendes Interesse sowie eine wesentliche Informiertheit im Hinblick auf die Frühzeit der Fotografie bewiesen hat²⁶. Beides differenziert sich insbeson-

dere Anfang der 80er-Jahre und damit in zeitlichem Zusammenhang mit den *joiners* aus. So ist Hockney dem 1983 in seiner Heimatstadt Bradford eröffneten National Museum of Photography, Film & Television²⁷ überaus verbunden und erstellte 1985 sogar eine Fotocollage für die Institution, welche das Museumsgebäude fotografisch verarbeitet²⁸. Das Museum besitzt nicht nur eine Ausgabe von *The Pencil of Nature*, sondern auch zahlreiche frühe fotografische Experimente von Talbot. Hockneys spezielles Interesse an der für die frühe Fotografie essentiellen *Camera obscura* kulminiert schließlich 2001 in der Publikation *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, in welcher er seine Recherchen über die optischen Hilfsmittel, die in der Geschichte der Kunst eingesetzt wurden, zusammenfasst²⁹.

Mit dem sinnfälligen Referenzraum zwischen Hockney und Talbot ist ein spannungsreicher Abgleich zwischen zwei britischen Dilettanten in Aussicht gestellt³⁰. Talbot war Wissenschaftler und in unterschiedlichen Bereichen bewandert, hatte jedoch keine Berührungspunkte mit den Künsten bis sein Verfahren in der frühen Kunstfotografie eingesetzt wurde³¹. Hockney hatte zwar eine künstlerische Ausbildung an der Bradford School of Art sowie dem Royal College of Art in London erhalten, war im Bereich der Fotografie allerdings Amateur³². Doch während Talbot sich aktiv für die Etablierung seines fotografischen Verfahrens einsetzte, dessen Güte durch *The Pencil of Nature* bewiesen werden sollte, zeigte Hockney sich grundlegend skeptisch gegenüber dem fotografischen Medium und zog 2002 schließlich das unmissverständliche Resümee „[p]hotography has failed“³³. Dennoch eint beide das Bestreben, die Fotografie weiterzuentwickeln, um deren „imperfections“³⁴ auszuräumen (Talbot) oder zu überwinden, „was an ihr nicht stimmt“³⁵ (Hockney). Für diese Entwicklungsarbeit war Ausgangspunkt und andauerndes Untersuchungsobjekt jeweils das eigene Anwesen³⁶.

Hockney – Talbot, Talbot – Hockney

In einem Interview mit Reinhold Mißelbeck erklärte David Hockney 1998 „[d]ie Technologie verändert alles Mögliche und ändert daher auch die Art, wie man Bilder macht“³⁷. Technisch gesehen, handelt es sich im vorliegenden *joiner* um SX-70-Integralbilder³⁸, deren weiße Ränder den rasterartigen Gesamteindruck prägen. Durch den breiteren weißen Abschluss unten sowie durch die quadratische Gesamterscheinung wird das Bildformat ‚Polaroidfotografie‘ zusätzlich referenziert. Außerdem liegen auf dem Boden im Bild mehrere Polaroids, wodurch deren technische Bedingungen zu einem Gegenstand der Darstellung erhoben werden. Technisch spezifisch für die SX-70-Polaroidfotografie ist die Versiegelung von Positiv und Negativ, sodass nur ein einziges Unikat entsteht. Dies steht im Gegensatz zu Talbots Kalotypie, deren Negativverfahren über Kontaktabzüge mehrere Papierpositive ermöglichte³⁹. Die Anzahl der Abzüge sei neuartigerweise „almost unlimited“⁴⁰, wie Talbot im Bezug zu einem klassischen Fruchtestilleben (Tafel XXIV) in *The Pencil of Nature* hervorhebt.

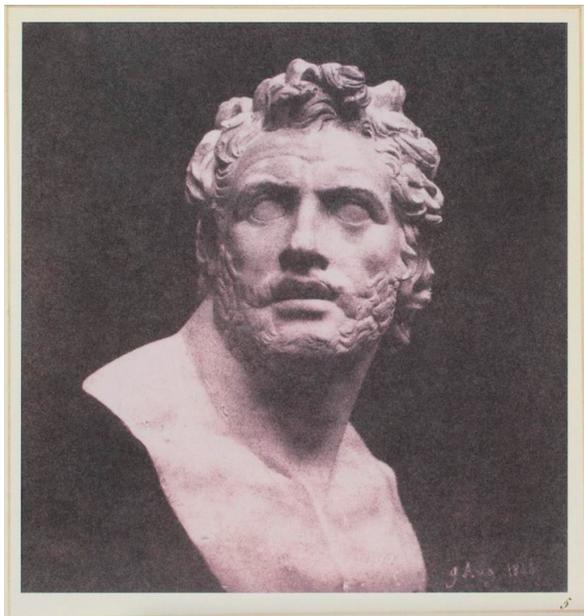


Abb. 2: William Henry Fox Talbot, *Büste des Patroklos* (Tafel V), 1845, Kalotypie, o.M., Bradford, National Science and Media Museum. Aus: William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844, Nachdr. Chicago / London 2011, S. 23.

Doch obwohl das Verfahren diesen Vorzug besitzt, unterstreicht Talbot anhand von Tafel XVII (Abb. 2), der Abbildung eines Gipsabgusses der Büste des Patroklos, auch dessen Einfachheit. Die Büste mit ihrer unregelmäßigen Oberfläche und gedrehten Pose sei sogar durch Amateur:innen fotografisch bewältigbar⁴¹. Auch Hockney schätzte die Unkompliziertheit, die das Polaroid für ihn verkörperte. Er verwendete gängige Filme und die Kamera erlaubte es schlicht nicht, verschiedene Objektive aufzusetzen oder aus einer Auswahl spezifische Einstellungen vorzunehmen⁴²; auch die Entwicklung – ein sich momentan entwickelndes Polaroid ist im *joiner* unten links zu sehen – vollzog sich ohne Eingriffsmöglichkeit. Jene Entwicklungsphase wiederum eröffnete für Talbot einen wichtigen Gestaltungsspielraum. Er betonte in seinem vorangestellten Abriss über die Erfindung des Verfahrens, dass er für die Ausbelichtungen der Fotografien, die in *The Pencil of Nature* abgebildet sind, verschiedene Farbtöne erprobte und diese einigen Personen zur Beurteilung vorlegte⁴³. Ebenso in diesen Vorausbemerkungen berichtete Talbot in einer Art ‚Ursprungserzählung‘ davon, was in ihm den Wunsch hervorbrachte, dieses fotografische Verfahren zu entwickeln – eine Erzählung, die erstaunliche Parallelen aufweist mit dem in einem *LIFE*-Artikel vom 27. Oktober 1972 erstmals veröffentlichten ‚Gründungsmythos‘ der Integralbildtechnik von Edwin Land. Talbot erzählte:

„An einem der ersten Oktobertage des Jahres 1833 beschäftigte ich mich an den lieblichen Ufern des Comer Sees damit, mit Hilfe von Wollastons Camera lucida Skizzen anzufertigen, oder, wie ich besser sagen sollte: Ich versuchte sie anzufertigen, leider nur mit dem geringstmöglichen Ergebnis. Denn sobald sich das Auge vom Prisma entfernte – in dem alles so schön ausgesehen hatte –, fand ich, daß der treulose Zeichenstift auf dem Papier nichts als Spuren hinterlassen hatte, die sich nur mit Trübsinn betrachten ließen. [...] Während dieser Überlegungen kam mir die Idee, wie reizvoll es sein müßte, könnte man diese natürlichen Bilder veranlassen, sich selbst dauerhaft abzudrucken und immerwährend auf dem Papier zu verweilen!“⁴⁴

Der Erfinder der Integralbildtechnik, Edwin Land, führte aus:

„An einem Tag während unseres Urlaubs in Santa Fe 1943 fragte mich meine damals dreijährige Tochter Jennifer, warum sie das Bild, das ich gerade von ihr gemacht hatte, nicht sehen könne. Als ich durch die reizende Stadt spazierte, versuchte ich mich an der Aufgabe, das Rätsel zu lösen, welches sie mir aufgegeben hatte. Innerhalb einer Stunde standen mir die Kamera, der Film und die physikalische Chemie so klar vor Augen, dass ich ganz aufgeregt zu einem Freund eilte, der in der Nähe wohnte, um ihm im Detail eine mit trockenem Verfahren arbeitende Kamera zu beschreiben, die ein Bild direkt nach der Belichtung erzeugen würde [...].“⁴⁵

Talbot wie Land gewähren einen vermeintlichen Einblick in das Privatleben eines begeisterten Erfinders. Beide befinden sich jenseits des Arbeitsalltags in einer als angenehm empfundenen Umgebung. Diese, beziehungsweise die sie umgebenden Menschen, wollen sowohl Talbot als auch Land bildlich festhalten und stehen dabei vor dem Problem, dass ihnen lediglich eine von ihnen als unzulänglich oder umständlich empfundene Bildtechnik zur Verfügung steht. Daher beschließen beide, diese zu vereinfachen oder zu verbessern, indem sie handwerkliche Arbeitsgänge automatisieren – wobei Talbot das ursprüngliche Medium der Zeichnung gänzlich hinter sich lässt. Im Zuge dessen begründete er sein fotografisches Verfahren der Kalotypie, während Land auf der Basis des bestehenden Trennbildverfahrens die Polaroidfotografie weiterentwickelte. Mittels dieser Verfahren sollten die Bilder durch die neuen Apparate möglichst ohne Eingriffe der Fotografierenden so weit wie möglich von selbst hergestellt werden⁴⁶.

Bedient wird damit die Vorstellung von der Selbsttätigkeit der apparativ vermittelten Bildentstehung. Demgegenüber sind die *joiners* terminologisch – neben der vordergründigen Bedeutung der englischen Bezeichnung, dem ‚kombinieren‘ und ‚zusammenfügen‘ – auch handwerklich konnotiert; denn immerhin bezeichnet der *joiner* – als Substantiv – im Englischen einen Tischler oder Schreiner⁴⁷. Allerdings lässt sich die Insistenz auf die Selbsttätigkeit der Bildentstehung bei Talbot nicht nur als Ab-

lehnung des Handwerks, sondern mit Steffen Siegel auch als Selbstverleugnung des Fotografenkünstlers lesen⁴⁸. Dementgegen reflektiert der vorliegende *joiner* – umgekehrt – eine Verschiebung in der Perspektive, von der apparativ vermittelten Bildentstehung zum Beitrag des Fotografen. Denn wie im auf dem Bild eingetragenen Titel festgehalten, verfolgten Noya und Bill Brandt eigentlich die sukzessive Konzeption des – ‚ihres‘ – *joiners* auf dem Boden. Hockney erzählt:

„Als ich fast fertig war, fragte mich Brandt, ob ich nicht auch auf dem Bild erscheinen könne. Also machte ich ein paar Aufnahmen von mir und legte die Fotos in die Collage. Dann fotografierte ich noch ein paarmal die neue Anordnung zu ihren Füßen. Dadurch hat es [...] den Anschein, als würden sie eine Collage meines Gesichts betrachten.“⁴⁹

Ebenso wie es eine Signatur im unteren linken Bildbereich tut, zeugen Hockneys Selbstporträts von seiner Beteiligung an der Bildentstehung und spiegeln damit, dass er selbst immer wieder die Involviertheit des Fotografierenden – „you have to be involved with your subject“⁵⁰ – hervorhob.

Die Involviertheit des Fotografierenden ist von Hockney gedacht als eine händische Eingriffsmöglichkeit. „Oh, never underestimate the hand“⁵¹, gemahnt er uns. Dies entspricht im *joiner* der Fokussierung auf Bill Brandts Hände. Sie werden im Bildzentrum gleich viermal wiederholt und zudem maniert präsentiert, nämlich abwechselnd offen und verschränkt dargestellt. Die nachdrückliche Betonung der Hände des Fotografen Brandt macht deutlich, dass Fotografieren für Hockney nicht, wie Talbot erklärt, „impressed by Nature’s hand“⁵² sind, sondern – ganz im Gegenteil – „about the hand, and what the hand is doing“⁵³ verstanden werden.

Dass Hockney die Fotografie nun an die Hand rückbindet, hat für ihn eine wichtige Implikation: Sie assoziiert die Fotografie mit der Zeichnung⁵⁴. Insbesondere die *joiners* sind für ihn eine Form der Fotografie, die „eng mit der Zeichnung verbunden“⁵⁵ sei, ja, wie Hockney sagt, „so etwas wie eine Zeichnung“⁵⁶ darstelle.

Dies sieht er darin begründet, dass sie insbesondere über die gezeichnete Linie funktionieren („it was more about the line than anything else“⁵⁷). Er expliziert:

„Jedes Gesamtbild ist Gegenstand einer Fülle von Entscheidungen, die Wahlmöglichkeiten, was Textur, Farbe, Umriß, Schärfe oder Unschärfe und Tiefenschärfe betrifft, sind zahlreich. Diese Kriterien entsprechen meiner Meinung nach denen einer Zeichnung, indem sie im wesentlichen das Unternehmen charakterisieren, einen Gegenstand, den man vor Augen hat, zu beschreiben.“⁵⁸

Dementsprechend behandelt der vorliegende *joiner* etwa die unterschiedlichen Texturen von Holzdielen und Korbstühlen, der metallisch schimmernden Ballerinas und der grobmaschigen Strickjacke von Noya. In jenen Partien des Grobstricks, welche Oberarm und Rücken bedecken, ist zudem das Verhältnis von Schärfe und Unschärfe durchgespielt, welches durch den anschließenden Ausblick in den hinteren Bereich des Studios um das Gestaltungsmittel der Tiefenschärfe erweitert wird. An Noyas aufgestütztem Ellbogen ist zudem zu erkennen, dass in den hochgekrempelten Ärmel des Cardigans eine helle Farbe eingestrickt ist, welche einen farblichen Übergang zu ihrem gepunkteten Kleid markiert. In diesem scheint die für die Zeichnung zentrale Frage nach dem Muster deutlich auf. Die für die Zeichnung essenzielle Kontur zeigt sich insbesondere in den Profilen von Noya und Bill Brandt. Ihre Gesichtszüge sind über die markante Umrisslinie vom Hintergrund abgehoben und mit einer hervorhebenden Prägnanz modelliert.

Angesichts dessen resümiert Hockney in Bezug zu den *joiners* „[d]ie Kamera galt als der Zerstörer der Zeichnung, nicht wahr? Nun, das war ein Irrtum“⁵⁹. Für diesen angenommenen Irrtum zeichnet sich wiederum Talbot in besonderer Weise verantwortlich. Aus der Unfähigkeit heraus, kunstfertig zeichnen zu können, versucht er die Fotografie als „[p]hotogenetische Zeichnung“⁶⁰ zu etablieren. Diese photogenetische Zeichnung sollte ein einfaches, effizientes und

präzises Ersatzverfahren im Kontrast zur aufwändigen und voraussetzungsreichen Handzeichnung darstellen⁶¹. Damit würde, so Talbot, „the artist's pencil“ ersetzt durch „the pencil of nature“⁶². Auch Hockney sieht nach eigener Aussage „die Kamera gewissermaßen“ als „ein[en] Bleistift“, allerdings fährt er entgegen Talbots Vorstellung fort „das Ergebnis hängt von demjenigen ab, der ihn führt.“⁶³ Denn in seinen *joiners* will er „nicht bloß Exaktheit [...] vermitteln“, sondern „Schwerpunkte [...] setzen“⁶⁴.

Eine solche, gewissermaßen zeichnerische Schwerpunktsetzung lässt sich beim vorliegenden *joiner* in zweifacher Hinsicht ausmachen. Die Schwerpunkte bestehen einerseits in Porträts von Noya und Bill Brandt im rechten Vordergrund und andererseits in einer Landschaftsmalerei im Hintergrund. Bei der Landschaftsmalerei handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Hockneys *Ravel's Garden* 3 von 1980⁶⁵. Das Gemälde spiegelt das Interesse Hockneys an der Darstellung von Bäumen wieder. Denn „Bäume üben einen enormen Reiz aus“, erklärte er selbst, „und ich denke, das kommt zum Teil von der Herausforderung, sie räumlich darzustellen“⁶⁶, schließlich seien die organischen Formen komplex und daher entsprechend schwer nachzuempfinden. Deshalb gehörten Pflanzen auch für Talbot, der bereits zu Schulzeiten botanische Interessen verfolgte, zu den bevorzugten Bildgegenständen⁶⁷. In *The Pencil of Nature* zeigt er auf Tafel VII das Blatt einer Pflanze, welches sich durch eben solche diffizilen Strukturen auszeichnet.

Das Landschaftsgemälde ist im *joiner* fotografisch festgehalten und in diesem Sinne eine fotografische Reproduktion. Sowohl Hockney als auch Talbot schätzten die Qualitäten der Fotografie für die Reproduktion von Grafiken, Skulpturen und eben auch Malereien. Talbot entwickelte zur Demonstration der aus seiner Sicht großen Qualität fotografischer Reproduktionen die Tafeln XI und XXIII. Es handelt sich zum einen um die *Réunion de 35 têtes diverses*, die von Louis-Léopold Boilly c. 1820 als Ölmalerei umgesetzt und von Godefroy Engel-

mann lithografisch verarbeitet wurde, zum anderen um ein Faksimile von Pier Francesco Molas *Hagar und Ismael in der Wüste*, c. 1657. Im Kommentar zu den Reproduktionen weist Talbot zudem auf die Möglichkeit hin, im Zuge der Herstellung eines fotografischen Abzugs Vergrößerungen und Verkleinerungen vorzunehmen⁶⁸. Mit diesen arbeitet Hockney im vorliegenden *joiner*, indem er *Ravel's Garden 3*, welches rund 183 x 122 cm misst, deutlich verkleinert, indem es in ein gerade einmal 62 x 62 cm großes Kompositbild integriert wird.

Die Porträts von Noya und Bill Brandt wiederum bilden den zweiten Schwerpunkt des *joiners*. Durch ihre zentrale Position stellen sie sein Hauptmotiv dar. Gleichsam erklärt auch Talbot: „Porträts lebender Menschen, einzeln oder in Gruppen, bilden eines der reizvollsten Themen der Photographie“. Dennoch muss Talbot eingestehen, dass sein Verfahren an der Darstellung einer „bewegte[n] Menschenmasse“ scheiterte, was er als zeitweisen „Mißerfolg“⁶⁹ deutete. Auch für Hockney stellt das Porträt, insbesondere die Darstellung von Menschen in ihren Beziehungen, einen bedeutenden Gegenstand der Auseinandersetzung dar. Allerdings beschrieb er gerade deren Bewegung als ein wichtiges Erkenntnisinteresse der *joiners*⁷⁰.

Bei Talbot wiederum lässt die fotografische Aufnahme, die dem Kommentar zugeordnet ist, die Gesichter der Personen – bemerkenswerterweise – überhaupt nicht erkennen und ist daher mit *The Ladder* wohl auch treffend betitelt⁷¹. Für Hockney hingegen sind am Porträt die „Gesichter das Interessanteste überhaupt“⁷². Entsprechend hell erleuchtet erstrahlen diejenigen von Noya und Bill Brandt im hier besprochenen Kompositbild. Überdies erfährt Bill Brandts Gesicht eine Verdopplung, wobei sich eines auf der vertikalen Mittelachse befindet. Durch ein weiteres Bildfeld sind die Köpfe von Noya und Bill Brandt voneinander getrennt und doch als Paar dadurch miteinander verbunden, dass sie auf einer Höhe liegen. Die gesamte Haltung des Paares wiederum ist – von

den Köpfen über Bill Brandts Hände bis zu Noyas übergeschlagenen Beinen – auf Hockneys Selbstporträts ausgerichtet. Die Hälfte von ihnen ist so gedreht, dass sie auf Brandt und seine Ehefrau weisen, die andere Hälfte wendet sich an die Betrachtenden außerhalb des Bildes. Dadurch ist ein Blickwechsel zwischen dem abgebildeten Hockney und dem Bildpersonal sowie zwischen dem abgebildeten Hockney und den Bildbetrachtenden initiiert.

Das komplexe Blickdispositiv spiegelt Hockneys damals gesteigertes Interesse am Sehen wieder. „Ich glaube, ich habe noch nie so viel über das Sehen nachgedacht, wie während der letzten Monate“, erklärte er 1984 und schloss daraus, dass das „Sehen das zentrale Thema all dieser Collagen ist“⁷³. Dabei wird das Sehen auf eine neuartige Weise thematisch, sodass sich die Sehpraktiken in den *joiners* von denjenigen in der konventionellen Fotografie unterscheiden.

Die konventionelle Fotografie verstand Hockney abwertend als „mechanische Formulierung der Perspektive-Theorien der Renaissance“ und damit als das „ultimative Renaissance-Bild“⁷⁴. Durch Talbot hingegen wurde das ‚Renaissance-Bild‘ affirmierend referenziert⁷⁵. Denn über die strategische fotografische Erfassung von Fenstern ist das entsprechende von Leon Battista Alberti eingeführte Bildkonzept der *finestra aperta* mitaufgerufen. Es besagt, dass das Bild ein „offenes Fenster“ sei, durch welches sich den Betrachtenden ein Ausblick auf die Bildwirklichkeit eröffnet. Es handelt sich dabei um eine Metapher, welche das Denken über Malerei überaus nachhaltig prägte. Indem Talbot sie aufrief, versuchte er die Fotografie in die Traditionslinie der Malerei zu stellen und damit aufzuwerten⁷⁶. Über die Gitterstruktur des *joiners* wiederum ist die „Fenster-Ästhetik“⁷⁷, wie Hockney sie nennt, nur aufgerufen, um sie zurückzuweisen. Diese Zurückweisung besteht darin, den bildsprachlichen Ausdruck des Bildkonzepts, nämlich die Linearperspektive, aufzulösen. Denn während Talbot die „correctness of perspective“⁷⁸ in den *Einleitenden Bemerkungen* zu

The Pencil of Nature noch als Vorzug des fotografischen Verfahrens einordnet, so setzt Hockney diese in Anführungszeichen („„correct‘ perspective“⁷⁹) und bewertet sie als „aufgezwungen“⁸⁰. Sie würde den Fotografierenden als „einäugigen eingefrorenen Mann“⁸¹ und die Betrachtenden als „paralysierte Zyklopen“ voraussetzen – und das „für den Bruchteil einer Sekunde“⁸².

Die Collage wiederum, so Hockney, sollte eine Annäherung an die tatsächliche Seherfahrung leisten⁸³. Der Sehprozess der Betrachtenden gestaltet sich so, dass durch die Augenbewegungen nacheinander verschiedene Fokuspunkte anvisiert werden. Dementsprechend werde im *joiner* nicht die gesamte Collage auf einmal erfasst, sondern im Prozess des Sehens werden einzelne Felder fokussiert⁸⁴. Diese Fokuspunkte müssten insbesondere auch auf dem Boden liegen, wie Hockney erkennt, denn „wir tasten den Boden vor uns mit größter Sorgfalt ab; wir würden uns nicht vorwärts bewegen, wenn wir ihn nicht sehen könnten.“⁸⁵ Dementsprechend legt Hockney im *joiner* kompositorisch einen Schwerpunkt auf die Bodenfläche. Sie nimmt etwa ein Drittel des Bildes ein und wird über die dort platzierten Polaroids zusätzlich als Bereich aufgewertet. Sowohl für den Boden als auch für den weiteren Raum gilt, dass das Gesehene unter Umständen mehrfach in den Fokus gerät. Dass Noyas Füße mehrfach abgebildet sind, empfindet nach, dass sie während der Seherfahrung Hockneys beim Aufnehmen der Einzelbestandteile des *joiners* auch mehrfach ins Auge gefasst wurden⁸⁶. Damit erfordern sie weiterhin ein mehrfaches Hinsehen durch die Betrachtenden. Im Zusammenspiel der Sehprozesse von Fotograf und Betrachtenden entsteht für Hockney schließlich eine „Blickrealität“⁸⁷.

Es transportiert sich also keineswegs die Vorstellung, die Fotografie sei ein Spiegel der Realität. Stattdessen vermittelt sich in Hockneys *joiner* eine ‚Blickrealität‘, deren Koordinaten – Ort, Datum, Beteiligte und deren Tätigkeit – über den Titel festgelegt sind. Diese protokollartige Festlegung erinnert an einen von

Talbot in *The Pencil of Nature* geschilderten fiktiven Kriminalfall. Sollte ein Dieb einen Kenner alten Porzellans bestehlen, so könne eine Fotografie seiner Sammlung, die auf Tafel III (Abb. 3) zu sehen ist, als „stumme Zeugenaussage“ vor Gericht eine „neue Art von Beweis“⁸⁸ darstellen.

Hockney hingegen setzt einen anderen Akzent, indem für ihn gerade die fotografische „Überempfindlichkeit in ihrem Kontakt zur Realität“⁸⁹ dazu führt, dass das Foto „nicht real genug“⁹⁰ und nicht „wahrhaft“ ist. Stattdessen wird die Frage nach der Realität der Fotografie vom Bild auf den Fotografierenden und die Betrachtenden verlagert. Hockney verfolgt ein Interesse am „realen Sehen“⁹¹ beziehungsweise einer „wahren‘ Dokumentation des Sehens“⁹². Inwiefern dies eingelöst ist, wurde durch Hockney permanent reflektiert. Schließlich erkannte er, dass es „beim realen Sehen [...] keine Kanten und schon gar keine rechten Winkel [gibt]“⁹³. Zu dieser Erkenntnis gelangte er womöglich insbesondere in der Auseinandersetzung mit dem hier besprochenen *joiner*, der einer der letzten ist, bevor Hockney das Format mit einer handelsüblichen Kleinbildkamera weiterentwickelte.



Abb. 3: William Henry Fox Talbot, *Gegenstände aus Porzellan* (Tafel III), 1845, Kalotypie, o.M., Bradford, National Science and Media Museum. Aus: William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844, Nachdr. Chicago / London 2011, S. 19.

Déjà-vu: schon beobachtet und schon beschrieben

Die Beobachtungen resümierend lässt sich festhalten, dass Talbot mit *The Pencil of Nature* in der „diskursive[n] Unruhe“⁹⁴ während der Frühzeit der Fotografie bereits zentrale Motive der Fototheorie entwickelte. Als einen solchen Zentralgedanken benennt Peter Geimer, der Fotografie ein magisches Moment zuzusprechen. Dass Talbot von „ein[em] kleine[n] Stück an wahrgewordener Magie“ beziehungsweise „Naturmagie“⁹⁵ spricht, erkennt Geimer etwa in den Schriften von Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag und Jean Baudrillard aufgegriffen und weitergeführt⁹⁶. Zentralgedanken wie diese wurden gerade durch die ihnen eigentümlichen „Zuspitzungen und Überzeichnungen“⁹⁷ wohl umso nachwirkungsreicher in die Diskussion eingeführt. So ist es zu erklären, dass beim Studium von Hockneys knapp 150 Jahre später ausgebildeter Praxis bemerkenswert viele Beobachtungen und Gedanken als bereits bekannt aus Talbots *The Pencil of Nature* erscheinen. Für den entsprechend informierten Betrachtenden stellt sich ein Déjà-vu ein. Ein Déjà-vu „produziert“ laut Astrid Köhler „nachträglich Vergangenheit aus einer aktuellen Perzeption heraus [...]“: Scheinbar Zurückliegendes wird re-aktiviert bzw. retrospektiv konstruiert, ausgelöst durch einen aktuellen visuellen Reiz.“ Dadurch erscheint das Präsente als „Revenant‘ des Vorgängigen“ und ein „Gefühl der Entfremdung bei gleichzeitiger Vertrautheit“⁹⁸ stellt sich ein.

Als Aktivierungselement für das Déjà-vu, so Astrid Köhler, dienen Wiedererkennungseffekte⁹⁹, die entstehen, weil Argumentationsstrukturen Talbots bei Hockney als Negativfolie oder affirmativ auftreten. Das bedeutet, dass die ursprünglichen Argumentationsmuster Talbots bei Hockney stets umformuliert und rekontextualisiert werden – oder mit Astrid Köhler gesprochen: „Keineswegs wird ein Werk *Buchstabe für Buchstabe* bzw. *Bildpunkt für Bildpunkt* unverändert und ohne Bedeutungsverschiebung repliziert.“¹⁰⁰ Deshalb basiert der Wiedererkennungseffekt bei Hockney auch nicht auf einer identi-

schen Wiederholung Talbots, sondern „auf einer Teilähnlichkeit zweier distinkter Eindrücke.“¹⁰¹

Diese Teilähnlichkeit betrifft bei den *joiners*, wie die vorangegangenen Ausführungen zeigen sollen, insbesondere die Reproduzierbarkeit, den Vereinfachungswunsch, Talbots Ursprungsmythos zur technischen Entwicklung, das Verhältnis von apparativem Automatismus und menschlichem Eingriff, den Zusammenhang mit der Zeichnung, Vergrößerungen und Verkleinerungen, Portrait und Botanik, Perspektivfragen sowie das Bildkonzept des Fensters und den Realitätsbezug des Fotos. Entscheidend ist dabei, dass der fotografische Déjà-vu-Effekt bildlich *und* textuell in einem „Referenzgefüge“¹⁰² entsteht. Denn nach Astrid Köhler entwickeln sich fotografische Déjà-vus nicht nur in der visuellen Erscheinung, sondern in deren Zusammenspiel mit sprachlichen Rahmungen¹⁰³. In diesem Sinne evozierten Hockneys *joiners* den Eindruck, dass deren Kerngedanken bereits dargestellt und betrachtet, aber eben auch intellektuell bearbeitet und sprachlich vermittelt wurden. Hockneys *joiners* spielen mit dem Schon-Beobachteten und Schon-Beschriebenen: einem Déjà-vu.

Endnoten

1. David Hockney, *Ohne Titel*, in: *David Hockney. Photograph*, München 1983, S. 7–29, hier S. 29.
2. David Hockney, *Die Welt in meinen Augen*, hg. v. Nikos Stangos, Schmieheim 2005, S. 89.
3. David Hockney in *David Hockney. Eine Chronologie*, hg. v. David Hockney und Hans Werner Holzwarth, Köln 2021, S. 206.
4. Vgl. Juliane Wenzl, *Facettierungen. Bewegung, Raum, Zeit und Erzählung in David Hockneys Joiner Photographs*, Heidelberg 2022, S. 17–18.
5. David Hockney, *Myself & Peter Schlesinger, Paris, December 1969*, Fujix Pictographic Silver Halide Prints, je 22,2 x 30,5 cm, Besitz des Künstlers. David Hockney, *Peter Schlesinger, London 1972*, Photographie, 67,3 x 36,8 cm, Besitz des Künstlers. Aus: Köln, Museum Ludwig, *David Hockney. Retrospektive Photo-works*, hg. v. Reinhold Mißelbeck, Heidelberg 1998, S. 68 und 69.
6. Vgl. Kay Heymer, *Spiegelbilder*, in: *Hockneys Freunde. Porträts von 1954 bis 2002*, München 2003, S. 15–39, hier S. 22–24, Alain Sayag, *Eine Erfahrung des Sehens*, in: *David Hockney. Photograph*, München 1983, S. 5, David Hockney in *David Hockney 2021*, S. 206 und David Hockney in Helen Little, *Towards Naturalism*, in: London, Tate Britain u.a., *David Hockney*, hg. v. Chris Stephens und Andrew Wilson, London 2017, S. 79–83, hier S. 80.

Manuela Bünzow	Joining Talbot – ein Perspektivierungsversuch für David Hockneys Kompositpolaroids	kunsttexte.de	4/2024 - 44
----------------	--	---------------	-------------

7. David Hockney in Lawrence Weschler, *Augen-Blicke*, in: *Cameraworks*, München 1984, S. 6–41, hier S. 9.
8. Vgl. Hockney in ebd., S. 9.
9. Vgl. *David Hockney* 2021, S. 206.
10. David Hockney und Paul Joyce, *London, September 1985*, in: *Hockney on ‚art‘. Conversations with Paul Joyce*, London 2002, S. 113–125, hier S. 115 [eigene Übersetzung].
11. David Hockney und Paul Joyce: *London, July 1982*, in: *Hockney on ‚art‘. Conversations with Paul Joyce*, London 2002, S. 13–27, hier S. 15 [eigene Übersetzung].
12. Vgl. ebd., S. 19.
13. Vgl. Wenzl 2022, *Facettierungen*, S. 69–70. Vgl. John Rohrbach, *Eine Welt im Spiel*, in: *Das Polaroid Projekt. Die Eroberung durch die Kunst*, München 2017, S. 44–47, hier S. 45.
14. Vgl. Caroline Hancock, *Biographie des Künstlers*, in: Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *David Hockney. Exciting times are ahead*, hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Leipzig 2001, S. 217–260, hier S. 243.
15. Vgl. Alexandra Schumacher, *David Hockney. Zitate als Bildstrategie*, Berlin 2003, S. 11–12.
16. *Hockney on ‚art‘. Conversations with Paul Joyce*, London 2002. Nick Evans (Produzent) und Don Featherstone (Regisseur), *David Hockney. Joiner Photographs*, Halle [1983] 2012: Arthaus Musik. David Hockney, *My Early Years*, London 1988. David Hockney, *That's the way I see it*, London 1993.
17. Vgl. Schumacher 2003, *David Hockney*, S. 11–12.
18. Vgl. Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 15.
19. Martina Dobbe, „Photography cannot record abstract ideas“. Oder: Können Fotografien bildanalytisch sein?, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Band 33, Heft 129, 2013, S. 5–16.
20. Vgl. Herta Wolf, *Deklinationen über die Wirklichkeit der Fotografie – die theoretischen Arbeiten Timm Rauterts aus den Jahren 1968 bis 1974*, in: *Bildanalytische Fotografie 1968–1974*, Köln 2000, S. 72–85, hier S. 78.
21. Vgl. Steffen Siegel, *Die selbstbewusste Fotografie. Bildgeschichte der Fototheorie seit den 1960er Jahren*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Band 33, Heft 129, 2013, S. 3–4, hier S. 3.
22. Bernd Stiegler und Felix Thürlemann, *Meisterwerke der Fotografie*, Stuttgart 2011, S. 39.
23. Astrid Köhler, *Déjà-vu-Effekte. Intertextualität und Erinnerung in inszenierter Fotografie*, Bielefeld 2018, S. 157.
24. Vgl. ebd., S. 13.
25. Vgl. ebd., S. 165–166, 196, 256–257, 270, 299, 315.
26. Vgl. Reinhold Mißelbeck und David Hockney, *Interview*, in: Köln, Museum Ludwig, *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, hg. v. Reinhold Mißelbeck, Heidelberg 1998, S. 8–32, hier S. 8.
27. Heute heißt das Museum *National Science and Media Museum*. Vgl. <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/about-us>, 05.09.24.
28. Vgl. <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/about-us>, 05.09.24.
29. David Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London 2001.
30. Vgl. Wolfgang Kemp, *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, München ²2011, S. 14. Vgl. Hockney 1983, *Ohne Titel*, S. 12.
31. Vgl. Kemp ²2011, *Geschichte der Fotografie*, S. 16 und 21–24.
32. Vgl. Hockney und Werner 2021, *David Hockney*, S. 8–14.
33. David Hockney und Paul Joyce, *Los Angeles, May 1984*, in: *Hockney on ‚art‘. Conversations with Paul Joyce*, London 2002, S. 29–53, hier S. 43.
34. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844 (Nachdr. Chicago / London 2011), S. 2.
35. David Hockney in Martin Gayford, *A Bigger Message. Gespräche mit David Hockney*, Bern 2012, S. 50.
36. Vgl. Steffen Siegel, *Talbots fotografischer Raum*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Band 34, Heft 133, 2014, S. 7–12, hier S. 10.
37. Mißelbeck und Hockney 1998, *Interview*, S. 11.
38. Vgl. Wenzl 2022, *Facettierungen*, S. 69.
39. Vgl. Kemp ²2011, *Geschichte der Fotografie*, S. 18.
40. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, S. 63.
41. Vgl. ebd., S. 48.
42. Vgl. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 13.
43. Vgl. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, S. 12–13.
44. William Henry Fox Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, in: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, hg. v. Wilfried Wiegand, Frankfurt am Main 1981, S. 45–90, hier S. 46–49.
45. Edwin Land zit. n. Dennis Jelonnek, *Selbstbild im Sofortbild. Visuelle Strategien der Polaroid Corporation*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Band 33, Heft 129, 2013, S. 29–38, hier S. 32.
46. Vgl. ebd., S. 33.
47. Vgl. Wenzl 2022, *Facettierungen*, S. 28.
48. Vgl. Steffen Siegel, *Das potenzielle photographische Bild*, in: *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, hg. v. Ingeborg Reichle und Steffen Siegel, München 2009, S. 87–108, hier S. 89.
49. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 15.
50. David Hockney, *On Photography. A lecture at the Victoria & Albert Museum, National Museum of Photography, Film & Television*, New York 1983, S. 8.
51. David Hockney und Paul Joyce, *Mexico City, May 1984*, in: *Hockney on ‚art‘. Conversations with Paul Joyce*, London 2002, S. 55–93, hier S. 68.
52. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, S. 1.
53. Hockney 1983, *On Photography*, S. 16.
54. Vgl. ebd.
55. Hockney 1983, *Ohne Titel*, S. 27.
56. Hockney in Gayford 2012, *A Bigger Message*, S. 116.
57. Hockney 1983, *On Photography*, S. 15.
58. Hockney 1983, *Ohne Titel*, S. 27.
59. Hockney und Joyce 2002, *London, September 1985*, S. 121 [eigene Übersetzung].
60. Talbot 1981, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 45.
61. Vgl. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, S. 48.
62. Ebd., S. 1.
63. Hockney 1983, *Ohne Titel*, S. 27–28.
64. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 13.
65. Vgl. Wenzl 2022, *Facettierungen*, S. 67, Anm. 117.
66. Hockney in Martin 2012, *A Bigger Message*, S. 110.
67. Vgl. Siegel 2014, *Talbots fotografischer Raum*, S. 8.
68. Vgl. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, S. 35–36.
69. Talbot 1981, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 75.
70. Vgl. Chris Stephens, *Play within a Play*, in: London, Tate Britain u.a. *David Hockney*, hg. v. Chris Stephens und Andrew Wilson, London 2017, S. 11–21, hier S. 12.
71. Vgl. Stiegler und Thürlemann 2011, *Meisterwerke der Fotografie*, S. 39.
72. Hockney in Heymer 2003, *Einleitung*, S. 10.
73. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 16.
74. Hockney 2005, *Die Welt in meinen Augen*, S. 124.
75. Vgl. Ulrike Hick, *Geschichte der optischen Medien*, München 1999, S. 269.
76. Im Rahmen einer anfänglichen Verortung der Fotografie gehörte dessen fotografische Verarbeitung ebenso zum festen Repertoire anderer Pioniere der Fotografie, etwa von Nicéphore Niépce oder Louis Daguerre. Vgl. Kemp ²2011, *Geschichte der Fotografie*, S. 18–19.
77. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 29.
78. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, S. 1.
79. David Hockney, *To see the bigger picture is to see more*, in: San Francisco, Fine Arts Museum, *David Hockney. A Bigger Exhibition*, München u.a. 2013, S. 63–65, hier S. 63.
80. Hockney und Joyce 2002, *Los Angeles, May 1984*, S. 29 [eigene Übersetzung].
81. Hockney und Joyce 2002, *London, July 1982*, S. 25 [eigene Übersetzung].
82. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 9.
83. Vgl. Hockney in *David Hockney* 2021, S. 206.
84. Vgl. Hockney 1983, *On Photography*, S. 27–28.

85. David Hockney, *Picasso. Fünf Essays über Picassos Werk. Mit einem Nachwort von Michael Wessing*, Bielefeld 1997, S. 22–23.
86. Vgl. Hockney 1983, *On Photography*, S. 21.
87. Hockney 1983, *Ohne Titel*, S. 28 [Herv. d. Verf.].
88. Talbot 1981, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 62.
89. Hockney 1983, *Ohne Titel*, S. 29.
90. David Hockney in Marco Livingstone, *Der Blick durch die Linse*, in: *Hockneys Freunde. Porträts von 1954 bis 2002*, München 2003, S. 195–231, hier S. 214.
91. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 11.
92. Hockney 1983, *On Photography*, S. 22 [eigene Übersetzung].
93. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 23.
94. Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Fotografie*, München 2006, S. 15.
95. William Henry Fox Talbot zit. n. Hubertus von Amelunxen, *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1989, S. 33.
96. Vgl. Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 16.
97. Ebd.
98. Köhler 2018, *Déjà-vu-Effekte*, S. 11 und 171.
99. Vgl. ebd., S. 12.
100. Ebd., S. 157.
101. Ebd., S. 171.
102. Ebd., S. 18, Anm. 24.
103. Vgl. ebd.

Abbildungen

Abb. 1: David Hockney, *Noya + Bill Brandt with self portrait (although they were watching this picture being made)*, Pembroke Studios London, 8th May 1982, Polaroid Collage, 62,2 x 62,2 cm, Besitz des Künstlers. Aus: Köln, Museum Ludwig, *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, hg. v. Reinhold Mißelbeck, Heidelberg 1998, S. 96.

Abb. 2: William Henry Fox Talbot, *Büste des Patroklus* (Tafel V), 1845, Kalotypie, o.M., Bradford, National Science and Media Museum. Aus: William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844, Nachdr. Chicago / London 2011, S. 23.

Abb. 3: William Henry Fox Talbot, *Gegenstände aus Porzellan* (Tafel III), 1845, Kalotypie, o.M., Bradford, National Science and Media Museum. Aus: William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844, Nachdr. Chicago / London 2011, S. 19.

Zusammenfassung

Bei David Hockneys *joiners* handelt sich um experimentelle Kompositbilder aus Polaroidfotos, die Anfang der 1980er Jahre entstanden sind. Bei der Rezeption der Serie wurde sich in der Vergangenheit oft auf die Selbstaussagen des Künstlers gestützt. Die vorliegende Untersuchung möchte diese Selbstaussagen kritisch reflektieren und auf zwei Bezugspunkte hin einordnen: Erstens werden sie am konkreten Bildbestand, dem *joiner* mit dem Titel *Noya + Bill Brandt with self portrait*, 1982, überprüft. Zweitens werden sie auf einen Klassiker der Fototheorie, *The Pencil of Nature*, 1844, von William Henry Fox Talbot, bezogen. Hockneys *joiner* – wie die Bildtafeln in Talbots Buch – lassen sich als bildanalytische Fotografie auffassen, die systematisch Aufschluss über ihren Gegenstand gibt. Damit wird ein Argumentationsfeld zwischen den bildlichen und textuellen Äußerungen von Talbot und Hockney aufgespannt. Es wird sich zeigen, dass sich beim Studium von Hockneys Praxis ein Déjà-vu einstellt: Bemerkenswert viele Gedanken Hockneys erscheinen als bereits bekannt aus Talbots *The Pencil of Nature*. Dazu zählen die im *joiner* verhandelten Fragen um die Reproduzierbarkeit, die Unkompliziertheit und den Ursprungsmythos der fotografischen Technik, das Verhältnis von apparativem Automatismus und menschlichem Eingriff, die Beziehung zur Zeichnung, Vergrößerungen und Verkleinerungen, Portrait und Botanik, Perspektive sowie ein spezifisches Bildkonzept und Realitätsverständnis.

Autorin

Manuela Bünzow (*1995) studierte Kunstgeschichte, Pädagogik und Kunstpädagogik gefördert durch die Studienstiftung des deutschen Volkes. Seit dem Erwerb ihres Ersten Staatsexamens mit einer Zulassungsarbeit zur Theorie der Abstrakten Fotografie arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg. Währenddessen promoviert

sie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe bei Prof. Dr. Matthias Bruhn und Prof. Dr. Lars Blunck mit einer relationstheoretischen bildwissenschaftlichen Arbeit (*Dazwischen – das Interikonische als theoretisches Objekt*). Diese wurde unterstützt durch das Stipendium zur *Realisierung der Chancengleichheit von Frauen in Forschung und Lehre* des Freistaates Bayern.

Titel

Manuela Bünzow, *Joining Talbot – ein Perspektivierungsversuch für David Hockneys Kompositpolaroids*, in: *Re:Visions*, hg. von Katharina Günther und Jule Schaffer, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2024 (12 Seiten), www.kunsttexte.de.
DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.4.108431>