

Kollektive Fragmente. Peter Puklus' The Epic Love Story of a Warrior

Das Fotobuch *The Epic Love Story of a Warrior* des in Rumänien geborenen und in Ungarn lebenden Künstlers Peter Puklus operiert in mehrfacher Hinsicht im Modus des *Als-ob*. Der Titel verspricht eine epische Erzählung. Mit seinen 468 Seiten unterstreicht das Buch diese Erwartung und suggeriert in seiner Form ein literarisches Werk. Unterteilt in vier Kapitel, die jeweils unterschiedlich lange Zeitabschnitte des 20. und 21. Jahrhunderts umfassen, scheint es sich darüber hinaus um eine Geschichtserzählung zu handeln. Irritiert werden diese Erwartungen allerdings durch den Inhalt des Buches. Abgesehen von Buch- und Kapi-

teltiteln folgt auf den ersten Blick kaum weiterer Text. Die epische *Liebesgeschichte* soll, so scheint es, nicht in schriftlicher Form, sondern in Bildern, konkret in Fotografien erzählt werden. Doch handelt es sich nicht, wie man vielleicht erwarten könnte, um historische Fotografien, um Archivbilder, Pressefotografien oder Dokumente. Die meisten Bilder sind im Studio des Künstlers entstanden und alle wurden in der Gegenwart aufgenommen. Mal Farb-, mal Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen bricolageartige¹ Skulpturen und Objekte, Stillleben, Porträts und (vornehmlich weibliche) Akte, die in sequenziellen Anordnungen mitunter den Anschein er-

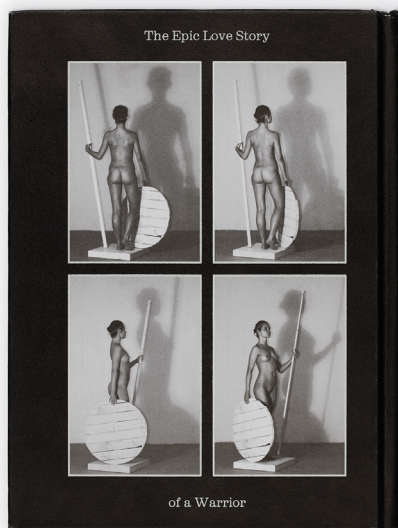


Abb. 132

1 Der Begriff der Bricolage geht auf Claude Lévi-Strauss zurück, der in *Das wilde Denken* (1962) den Bricoleur als Gegensatz zum Ingenieur entwirft. Der umgangssprachliche französische Begriff *bricoler* lässt sich mit ‚basteln‘ übersetzen. „Während der Ingenieur planmäßig und rational an seine Arbeit geht und die richtigen Spezialwerkzeuge einsetzt, nimmt der Bricoleur-Bastler alles, was ihm irgendwie zuhanden ist, um es zu seinen Zwecken als Werkzeug umzufunktionieren und einzusetzen, ohne sich um die Verwendung, die den Teilen

eigentlich zugehört war, zu scheren. Seine Produktionsmethode ist auch nicht massenmediale Vervielfältigung, sondern besteht aus phantasievoller Improvisation, kreativer Behelfsmäßigkeit, eklektischer Resteverwertung von Angesammeltem (Abfall-Ästhetik) und Herstellung von Unikaten aus Prä-existentlem.“ <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2148> (zugriffen 11. Januar 2020).

Abb. 132 Peter Puklus, *The Epic Love Story of a Warrior*, SPBH Editions, 2016.

wecken, Dokumentationen von Performances zu sein. Zwischen diese Studiosituationen mischen sich Fotografien von Fassadenansichten, Straßenszenen und Interieurs, in denen ausnahmslos auf die Abbildung von Menschen verzichtet wird. In dieser fragmentarischen Aneinanderreihung unterschiedlichster Visualitäten – die oftmals auf bestimmte künstlerische Tendenzen des 20. Jahrhunderts rekurrieren – entziehen sich die Bilder vorläufig der Überführung in die versprochene Narration, noch liefern sie eine kohärente Erzählung über den Zeitraum von fast 100 Jahren. Sie beharren mangels einer weiteren Kontextualisierung zunächst regelrecht auf ihrer Singularität und Unlesbarkeit. Was Form und Titel versprechen, kann der Inhalt scheinbar nicht einlösen. Gerade in dieser dem Buch zugrunde liegenden Dialektik lässt sich aber eine Strategie erkennen, die elementare Teile der Bedeutungskonstruktion an die Betrachter*innen übergibt.

Geschichtsbilder

Eine künstlerische Auseinandersetzung mit historischen Stoffen ist wahrlich kein Novum. Im Besonderen hielt Geschichte Einzug in die auf innerbildliche Narration angelegte, „sich selbst ausprechende“² Historienmalerei, deren Konjunktur erst mit Ende des 19. Jahrhunderts abflaute. Bevor der Impressionismus den Fokus auf die Wahrnehmung richtete und geschichtliche Motive wieder vernachlässigte,³ waren es die Historienbilder, die als Ort einer „identitätsbegründende[n] Erzählung“⁴ den Nationalstaaten des 19. Jahrhunderts dienten – sowohl als konsolidierendes Element politischer und kultureller Hegemonien als auch in utopischer Vorschau.⁵ Geschichte findet jedoch nicht nur als Erzählung, sondern auch metaphorisch über die Form Eingang ins Bild. So schreibt Susanne von Falkenhausen:

„Das Phänomen des Stilhistorismus im 19. Jahrhundert hat uns in allen Kunstgattungen (v. a. Malerei, Plastik, Architektur) gezeigt, daß nicht nur der ‚Inhalt‘ (die Geschichte im Sinne von Erzählung), sondern auch die ‚Form‘, die Art der ästhetischen Realisierung, Geschichte *darstellt*.“⁶

2 Wolfgang Kemp, „Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jh.“, in: Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 309.

3 Susanne von Falkenhausen, „1880–1945: Wie kommt die Geschichte ins Bild? Warum verschwindet sie daraus? Und taucht sie wieder auf? Eine Skizze“, in: Wolfgang

Küttler, Jörn Rügen und Ernst Schulin (Hrsg.), *Geschichtsdiskurs Bd. 4: Krisenbewußtsein, Katastrophenerfahrung und Innovationen*, Frankfurt am Main 1997, S. 247–275, hier S. 251.

4 Ebd., S. 247.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 252.

Mehr noch, als Geschichte lediglich als Ausgangspunkt zu setzen und über Form und Inhalt zu inkorporieren, erscheint dem Kunsthistoriker Mark Godfrey, wie er in seinem Essay *The Artist as Historian* ausführt, zeitgenössischen Künstler*innen die Rolle zuzufallen, auch die Entstehung historischer Narrative zu reflektieren. Am Beispiel diverser um die Jahrtausendwende entstandener fotografischer und filmischer Arbeiten sieht er historische Recherche und Repräsentation als zentrale Elemente zeitgenössischer Kunst.⁷ Die Fotografie, welche insbesondere der Konzeptkunst ab 1960 oftmals als Medium diente, bot seiner Meinung nach Künstler*innen neue Möglichkeiten, sich mit Geschichte und deren Darstellung vor dem Hintergrund einer durch Pressefotografie vermittelten Gegenwart auseinanderzusetzen.⁸ Zeitgenössische Arbeiten bedienten sich ebenfalls der Fotografie, die sich in Anbetracht sich auflösender indexikalischer Gewissheiten für ein ambivalentes Spiel mit den Annahmen über ihren mechanischen Wirklichkeitsbezug und ihre Fähigkeit, Vergangenes aufzuzeichnen, eigne.⁹ Die Auseinandersetzung mit Archiven, filmische und fotografische *reenactments* und der Einsatz von *found footage* sind von dokumentarischen bis zu dezidiert künstlerischen Positionen gegenwärtig weitverbreitet. Der Rückgriff auf die Vergangenheit erfolgt hier jedoch unter umgekehrtem Vorzeichen: Statt einer affirmativen historischen Erzählung, wie sie die Historienmalerei anstrebte, haben aktuelle Positionen häufig gerade die Unterminierung etablierter Geschichtserzählungen zum Ziel.¹⁰ In hegemoniale Erzählweisen wird interveniert, Prozesse und Methoden der Geschichtsschreibung werden problematisiert und auch die Frage, wer Geschichte schreiben kann und darf, wird gestellt. Dem folgt, dass diese Arbeiten oft auch nicht beabsichtigen, sich mit der „Vergangenheit“ als solche[r]“¹¹ auseinanderzusetzen, sondern darauf zielen, „ideologische Gewissheiten der Gegenwart über die ‚Vergangenheit‘ zu dekonstruieren“.¹² Zeitgenössische Künstler*innen nähern sich demnach der Geschichte mitunter mit Zielsetzungen, die kon-

7 Vgl. Mark Godfrey, „The Artist as Historian“, in: *October* 120, 2007, S. 140–172, hier S. 142, www.jstor.org/stable/40368473 (zugriffen 12. Dezember 2019). Exemplarisch nennt Godfrey in seiner kurzen Zusammenstellung unter anderem Fiona Tans Auseinandersetzung mit gefundenem Material in *Facing Forward* (1998–1999) und ihre Beschäftigung mit der eigenen Biografie in *May You Live in Interesting Times* (1997). Beispielhaft für die Möglichkeit einer spekulativen Wirklichkeitserzählung mit den Mitteln der Fiktion schlägt er vor, Walid Raad und die (Ausstellungen der) Arbeiten der Atlas Group als performativen Akt zu begreifen. An der Schnittstelle von Performance und Film führt Godfrey Jeremy Dellers *The Battle of Orgreave* (2001) an.

8 Ebd., S. 142.

9 Ebd., S. 146.

10 Susanne Leeb, „Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“, in: *Texte zur Kunst* 76, 2009, S. 29–45, hier S. 29.

11 Mosche Zimmermann, „Das Bewusstsein von den Abgründen des Nichts – Gespräch über das Verhältnis von Kunst und Geschichte zwischen Moshe Zimmermann und Roe Rosen“, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, Bd. XXXIV, 2006, S. 15–36, hier S. 27, zitiert nach: Susanne Leeb, „Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“, in: *Texte zur Kunst* 76, 2009, S. 29–45, hier S. 29.

12 Leeb, *Flucht nach nicht ganz vorn*, 2009, S. 29.

flikhaft denen von Historiker*innen gegenüberstehen. So ist die Geschichtsforschung im Wesentlichen darauf bedacht, anhand verfügbarer Quellen ein kohärentes, überprüfbares Geschichtsbild zu etablieren.¹³ Künstlerische Positionen, die sich die Mittel der Geschichtsschreibung zu eigen machen, nutzen hingegen – von den Zwängen wissenschaftlichen Arbeitens unbehelligt – diese Rückgriffe auf Geschichte, um darüber Gegenwart zu kommentieren,¹⁴ können sich,

„[o]bwohl die Historiografie längst um ihre Tropen weiß und auch die Subjektivität des Historikers als unhintergebar anerkannt ist, [...] weit mehr erlauben, in einem halbfictionalen, halbfaktischen, halbliterarischen Modus vorzugehen [...]“.¹⁵

Dennoch, so warnt Susanne Leeb, birgt auch ein künstlerischer Blick auf die Vergangenheit Probleme, indem er „die Gefahr von Nostalgie und Melancholie in sich birgt“¹⁶ und daher „in der Fixierung auf die und der Vergangenheit das Vergehen selbst nicht akzeptieren kann und so das Werden blockiert“¹⁷. Dies trage nicht zwangsläufig dazu bei, eine Aussage über die Gegenwart zu treffen und die Perspektive in die Zukunft zu erweitern.¹⁸ Wie also von und über Geschichte kommunizieren und diese kommentieren, ohne über eine simple Verdopplung des historischen Materials der Vergangenheit verhaftet zu bleiben?

The Epic Love Story of a Warrior

Die Historiografie der 2016 als Buch erschienenen Arbeit *The Epic Love Story of a Warrior* setzt, in Anlehnung an die Idee eines ‚kurzen 20. Jahrhunderts‘, mit dem Ende des Ersten Weltkriegs und inmitten der revolutionären Umwälzungen in Russland und Deutschland 1918 an.¹⁹ Dass im Buch beabsichtigt wird, eine Geschichtserzählung zu unternehmen, wird zunächst im den narrativen Charakter betonenden Titel angedeutet und im Folgenden durch die Unterteilung in vier Kapitel bestätigt. „Chapter One. The Beginning of Hope (1918–1939)“, „Chapter Two. Unsafe to

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 33.

16 Vgl. ebd., S. 30.

17 Vgl. ebd. (Hervorhebung im Original).

18 Vgl. ebd., S. 30 f.: „Stets droht die Gefahr, nur am historischen Index oder an der Bedeutsamkeit des vergangenen Ereignisses zu partizipieren, ohne jeweils eine spezifische Relevanz für die Gegenwart zu artikulieren.“

19 Der Begriff des kurzen 20. Jahrhunderts wurde durch den britischen Historiker Eric Hobsbawm in seinem Buch *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991*, London 1994, popularisiert. Für ihn beginnt das 20. Jahrhundert mit dem Jahr 1914. Es korrespondiert mit seiner Konzeption eines langen 19. Jahrhunderts, das erst mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs endet, und stellt eine Nähe zwischen den ersten zwei Dekaden des 20. Jahrhunderts mit dem 19. Jahrhundert fest.

Dance (1933–1945)“, „Chapter Three. Bigger.Faster.Higher (1944–1989)“ und „Chapter Four. Life is Techno (1989–2016)“ unterteilen das Buch in vier ungleich lange, sich in Teilen überschneidende Zeitabschnitte, die grob mit historischen Epochen der europäischen Geschichte korrespondieren. Ergänzt werden sie durch eine 18-seitige „Introduction“. Der Umfang der jeweiligen Kapitel steht in keiner Relation zu den thematisierten Zeiträumen. So widmet sich Kapitel 2 den im Kapiteltitel erwähnten 12 Jahren auf 142 Seiten, während den 45 Jahren zwischen 1944 und 1989 lediglich 68 Seiten eingeräumt werden. Schlägt man das Buch in gewohnter Manier auf, stellt man fest, dass die Kapitel in absteigender Nummerierung sortiert sind, was eine umgekehrte Leserichtung nahelegt. Von rechts nach links gelesen folgen Buchstruktur und Kapitel dem Verlauf der Zeit, was eine klassische Lesart von links nach rechts jedoch nicht ausschließt und die Betrachter*innen in ihrem Blick auf die Geschichte jeweils unterschiedlich positioniert. Über Buch- und Kapiteltitel hinaus enthält das Buch, abgesehen von Impressum und Danksagung, auf den ersten Blick keinen weiteren Text. Bei genauerem Hinsehen fällt jedoch auf, dass die Seiten des Buches statt einer Paginierung in der Mitte des Fußstegs mit Groß- und Kleinbuchstaben versehen sind, die sich mit einzelnen Auslassungen fortsetzen. In der umgedrehten Leserichtung zusammengesetzt, ergeben die Buchstaben auf den ersten 32 Seiten die Frage „How many people fell in this abyss“.²⁰ Es handelt sich um die englische Übersetzung eines unbetitelt Gedichts der russischen Dichterin Marina Ivanovna Tsvetaeva aus dem Jahr 1913, das im weiteren Verlauf des Buches in Einzelbuchstaben wiedergegeben wird.²¹

Paratext

In Anbetracht der geringen Menge an Text, mit der Puklus' *The Epic Love Story of a Warrior* aufwartet, lohnt es sich, die vorhandenen Elemente genauer anzuschauen. Was an Text vorhanden ist, ist in Gänze der von Gérard Genette beschriebenen Systematik des Paratexts zuzuordnen. Durch die Buchform eignet sich *The Epic Love Story of a Warrior* für eine Untersuchung anhand der Kategorien dieses literaturwissenschaftlichen Konzepts. Es etablieren in erster Linie die werknahen Teile des Peritexts (vor allem Buchausstattung, Titel, Kapiteltitel und Paginierung) Puklus' Bildergeschichte als Geschichtskommentar. Genette sieht diese

²⁰ Peter Puklus, *The Epic Love Story of a Warrior*, London 2016, S. 1–32.

²¹ Das Gedicht liegt in der Übersetzung aus dem Russischen von Ilya Shambat vor.

Elemente als konstitutiv für die Buchwerdung eines Textes.²² Sie bilden den Rahmen, sind als auktorialer Kommentar zu verstehen, sie steuern die Rezeption und bieten den Leser*innen des eigentlichen Textes bzw. im vorliegenden Fall den Betrachter*innen der Bilder eine „Schwelle“²³ an, über die sie Zugang zum Werk finden.²⁴ Auch wenn Genette zwischen verlegerischem und auktorialem Paratext unterscheidet und Format, Umschlag, Schmutztitel und Zubehör Ersterem zuordnet, kann im vorliegenden Fall davon ausgegangen werden, dass alle Elemente des Buches im Sinne des Autors gestaltet sind. Titel und Schmutztitel sind (auch) die ersten paratextuellen Elemente, die die verkehrte Leserichtung des Buches andeuten. Die für ein Fotobuch dieses Umfangs geringen Maße erinnern eher an ein Textbuch und die Ausstattung mit einem Zeichenband legt nahe, wie dieser Text gelesen werden soll: ähnlich einem Roman über einen längeren Zeitraum, mit der Möglichkeit, die Lektüre zu unterbrechen, um sie später an der gleichen Stelle fortzusetzen. Hier wird die rezeptionssteuernde Funktion des Titels unterstützend vorweggenommen. Dieser kann zwei unterschiedliche, sich jedoch nicht gegenseitig ausschließende Funktionen übernehmen, die Genette als „thematische Titel“ und „rhematische Titel“ klassifiziert. „Thematische Titel“ beziehen sich mehr oder weniger direkt auf den Inhalt des Buches. Sei es als unumwundene Bezeichnung zentraler Figuren und Themen, in synekdochischer oder metonymischer Hinwendung zum Nebensächlichen, metaphorisch oder antithetisch in Form von Ironie, Verneinung oder Irrelevanz.²⁵ Letzteres lässt sich auch auf *The Epic Love Story of a Warrior* übertragen. So ist die thematische Komponente des Titels gering ausgeprägt und verweist nur auf einen weder im Titel noch in den Bildern genauer spezifizierten ‚Krieger‘. Durch die Ambivalenz zwischen der suggerierten Zentralität dieser Heldenfigur und den Schwierigkeiten, diese in der Rezeption eindeutig zu ermitteln, regt erst der Titel ebendiese Suche an. Ergiebiger sind die „rhematischen“ Dimensionen des Titels. Diese in der Gegenwartsliteratur nicht mehr allzu häufig anzutreffenden Titel²⁶ geben Auskunft über die literarische Gattung, der das Werk zuzuordnen ist. Mit *Epos* und *Love Story* ruft er gleich zwei Gattungen auf, die sich darüber hinaus in ihren Bezügen zu Hoch- und Populärkultur gegebenenfalls als Widersprüche gegenüberstehen. Aber auch diese eindeutigen Zuschreibungen von Gattungen werden während der Lektüre enttäuscht. Das Epos, als stilistisch stark codierte Form von Götter- und Heldenerzählungen, weckt

22 Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 1989, S. 10.

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 83 f.

26 Ebd., S. 86.

Erwartungen an Umfang und Gegenstand,²⁷ die wie auch die affektiven Versprechungen einer leicht konsumierbaren Liebesgeschichte durch die Abwesenheit mimetischer Handlung und personifizierbarer Protagonisten nicht erfüllt werden. Zusammen erfüllen die „thematische“ Unbestimmtheit und der „beabsichtigte Archaismus“²⁸ der „rhematischen“ Dimension weniger die denotative Funktion des Titels, als dass sie ihn um eine konnotative Botschaft an die Betrachter*innen erweitern. Sowohl die Bilder wie auch das historiografische Unterfangen des Buches werden so in einen literarischen Kontext eingebettet.²⁹

Ebenfalls der paratextuellen Dimension des Titels zugerechnet wird der Zeitpunkt der Veröffentlichung.³⁰ Dieser ist im Fall von Puklus besonders interessant, da das Jahr der Veröffentlichung gleichsam das letzte Jahr ist, über das das Buch vorgibt zu erzählen. Die Kapiteltitel mit ihren *thematischen* und zeitlichen Zuschreibungen sind es auch, die das Buch auf ein historiografisches Narrativ festlegen. Die zeitliche Einordnung in der Gegenwart und die Tatsache, dass das Buch damit über 98 anstatt 100 Jahre erzählt, weisen auf einen unabgeschlossenen historischen Prozess hin und richten sich auf eine unerzählte Zukunft. Das Gedicht Marina Tsvetaevas, das, wie eingangs beschrieben, anstelle der Seitenzahlen in Einzelbuchstaben über das gesamte Buch verteilt ist, kann deren Funktion nicht übernehmen und tritt eher als kryptische Fußnote in Erscheinung, die, so sie denn entziffert wird, als Kontemplation über einen unzeitigen Helden Tod den Titel des Buches kommentiert.

Die Leseanweisungen des Paratexts laden also erst dazu ein, dem Buch als Historiografie, Epos und Liebesgeschichte – mit entsprechenden, jedoch unerfüllt bleibenden Ansprüchen an das Dokumentarische, an Narrativität und Affektivität – zu begegnen. Sie etablieren *Geschichte* in zweierlei Hinsicht als Motiv, anhand dessen die Bilder auf ihr erzählerisches Potenzial sowie ihre Aussagen zu Gegenwart und Zukunft befragt werden können.

Während die peritextuellen Informationen also nur grob einen kontextualisierenden Rahmen schaffen, spezifiziert Puklus im Epitext, konkret in Interviews, ein überraschend konkretes Thema: „[T]he wanderings of a Central and Eastern European family throughout the 20th century.“³¹

27 Hans Fromm, „Epos“, in: Georg Braungart et al. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II: H–O, Berlin/Boston 2007, S. 479–484, hier S. 481.

28 Genette, *Paratexte*, 1989, S. 90.

29 In letzterer Verbindung scheint auch Hayden Whites *metahistory* auf. In dieser literaturtheoretischen Perspektivierung von Geschichtsschreibung betont er den narrativen Charakter aller historischen Erzählungen und korreliert literarische Erzählformen mit

ideologischen Konzepten. Hayden V. White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore 1973, S. 29 ff.

30 Genette, *Paratexte*, 1889, S. 68.

31 Andrei Zavadski, „Photographing the 20th century“, in: openDemocracy, 5. Oktober 2017, <https://www.opendemocracy.net/en/odr/photographing-the-20th-century/> (zugegriffen 11. Januar 2020).

Wider diese paratextuellen Versprechungen verharren die Bilder jedoch im Als-ob und zeigen zunächst kein eindeutiges Narrationsprinzip. In scheinbar willkürlicher Reihung folgen die oben erwähnten Bildtypen aufeinander, ohne dass sich ein direkter Bezug zu den Kapitelüberschriften oder den zugehörigen Zeiträumen erkennen ließe. Auch untereinander erschwert die Verschiedenheit der einzelnen Bildtypen, dass sich Bezüge zwischen den Bildern klar als Narrativ ergeben. Manche Motive bleiben als Einzelbilder ohne Wiederholung, andere erstrecken sich mit kleinen Veränderungen ganzseitig oder als Raster kleinerer Formate über mehrere Seiten. Vereinzelt werden Bilder aus gleichen Aufnahmesituationen auf mehrere Kapitel verteilt.

Assoziative Sternenkarten

Die den Kapiteln vorangestellte „Introduction“³², deren Assoziationsketten hier kurz verfolgt werden sollen, kann erste Hinweise darauf geben, wie sich im Buch dennoch eine narrative Struktur ergibt: Der Torso einer männlichen Büste schwebt vor einem blauen Hintergrund. Er weist Bruchstellen an Hals, Schultern und Hüfte auf. In seinem erkennbar idealisierten Körperbild erinnert er an die griechische Klassik und ruft die „Vorstellung einer heroischen Welt“³³ auf, welche einen direkten Bezug zur Krieger- oder Heldenfigur im Titel des Buches nahelegt. Auf der nächsten Seite ist das fotografische Kopfporträt einer Statue aus grobem Stein abgebildet, die in Stil und Materialität mit der vorangegangenen Figur bricht. Sie ergänzt trotz dieser Unterschiede assoziativ den fehlenden Kopf des Torsos und lässt ebenfalls Beschädigungen erkennen. Auf den folgenden Seiten schließt sich eine Aktfotografie an, welche stilistisch auf die Fotografie der Neuen Sachlichkeit rekurriert: Durch den Ausschnitt der Fotografie wird die Figur des ersten Bildes formal verdoppelt – auch hier fehlen Kopf, Arme und Beine – und durch die mal männliche, mal weibliche Darstellung eine geschlechtliche Zuordnung der potenziellen Heldenfigur verunklart. Runde Aufkleber auf dem Körper des weiblichen Aktes wirken durch die Verkehrung ins Negativ wie Ausstanzungen – ein Element, das in Form von als Einschusslöchern deutbaren Beschädigungen in den zwei folgenden Fotografien von Fassaden wieder aufgenommen wird. Während die Einschusslöcher im ersten Bild verspachtelt sind, bleiben sie trotzdem sichtbar und treten im folgenden Bild offen zutage.

³² Siehe hierzu auch die Bildstrecke *The Epic Love Story of a Warrior* von Peter Puklus in diesem Band.

³³ Adrian Stähli, „Begehrtenwerte Körper.

Die ersten Männerstatuen in der griechischen Antike“, in: Julia Funk und Cornelia Brück (Hrsg.), *Körper-Konzepte*, Tübingen 1999, S. 83–110, hier S. 96.

Aus welchem Konflikt die Spuren stammen und wann die Restaurierungsarbeiten, die im ersten Bild zu erkennen sind, durchgeführt wurden, bleibt unklar. Der Aufnahmezeitpunkt der dokumentarisch lesbaren Fotografien lässt sich durch angeschnittene Autos und Mülltonnen jedoch eindeutig in der Gegenwart verorten und weist auf die zeitliche Distanz zwischen dem Entstehen der Spuren und der fotografischen Repräsentation hin. Puklus macht sich keine historischen Dokumente zu eigen, sondern etabliert die Gegenwart als Ausgangspunkt seiner historischen Untersuchung. Er verdeutlicht, dass das Vergangene hier sichtbar wird und in die Gegenwart fortwirkt. Es folgt die Studiofotografie eines Maschinengewehrs. Durch die Wahl der Perspektive wirkt die Waffe skulptural und versetzt die Betrachtenden gleichsam in die Position der/des Schießenden. Darüber hinaus nimmt sie die Form der bricolagierten Installationen vorweg, wie sie das nächste Bild des brennenden Modells eines aus Holzleisten grob gezimmerten Hauses zeigt, an welches wiederum eine doppel-seitige Fotografie von verstreuten Streichhölzern anschließt. Das Bild eines Kandelabers, dessen Schatten sich auf der dahinterliegenden Fassade abzeichnet und der durch den Einfallswinkel des Lichts eine eigentümliche Differenz zwischen Objekt und Schatten aufweist, lässt unter anderem Assoziationen zu den Licht- und Schattenexperimenten des tschechischen Avantgarde-Fotografen Jaromír Funke zu, dessen extensive Praxis Einflüsse aus Kubismus und abstrakter Kunst, aber auch der Neuen Sachlichkeit und der dokumentarischen Fotografie verband. Die „Introduction“ endet schließlich mit der Aktfotografie einer Frau-figur, die Teile ihres Körpers mit Pappen verdeckt, wodurch wiederum an eine Art kubistische Abstraktion erinnert wird. In diesem ersten Teil des Buches legt Puklus noch recht engmaschig ineinandergreifende Spuren, die als Leseanweisungen fungieren. Dabei etabliert er die Geschichte, von der er zu erzählen beabsichtigt, als gewaltvoll. Er legt, indem er direkt zu Beginn des Buches auf Visualisierungen von Heldentum rekurriert, unter Bezugnahme auf den Buchtitel die Existenz einer abstrakten Heldenfigur nahe, die jedoch weder personalisiert wird noch an eine konkrete Figur gebunden ist. Mit dem Wissen um die als gewaltvoll etablierte Geschichte lassen sich die Beschädigungen an den Kunstwerken nun plötzlich nicht mehr nur als Alterungserscheinungen verstehen, sondern es wird etwas Verletztes, Unvollständiges der angedeuteten Heldenfigur sichtbar. Puklus führt in dieser „Introduction“ verschiedene Bildkategorien ein und demonstriert, wie sich in und zwischen den Bildern Beziehungen finden lassen, die, einem assoziativen Prinzip folgend, sowohl auf ihr eigenes erzählerisches Potenzial als auch auf ein kollektives Bild- und Gedächtnis reflektieren, das die Betrachter*innen an die Arbeit herantragen können.



Abb. 133

Mit dieser Erzählstruktur hat Puklus bereits in seiner Arbeit *Handbook to the Stars*, die sowohl im Ausstellungsformat³⁴ als auch in Buchform³⁵ präsentiert wurde, experimentiert und sie dort in ihre Extreme ausformuliert. *Handbook to the Stars* bricht mit dem Realismus der Dokumentarfotografie in Puklus' vorangegangenem Projekt *One and a Half Meter*.³⁶ Im Zusammenbringen disparater Bildlichkeiten, wie sie sich auf ähnliche Weise in *The Epic Love Story of a Warrior* fortsetzen, unterläuft er in *Handbook to the Stars* den Lesbarkeitsanspruch an das Kunstwerk und weist auf die Rolle der Betrachter*innen bei der Konstruktion von Bedeutung hin. Diese werden, entlang dem gleichzeitig auf Kontingenz und auf deren Bewältigung verweisenden

Titel, in Abwesenheit einer weiteren Kontextualisierung vollkommen auf ihre eigenen Assoziationen zu und zwischen den Bildern als leitendes Erzählprinzip zurückgeworfen:

„I always admired the endless capacity of our brain, how thinking is capable of creating universes, stories and connections. I realized that many (often unrelated) things can be connected together to create a path which leads you from one point to another.“³⁷

Auch wenn die Bilder in *The Epic Love Story of a Warrior* über den Buch- und die Kapiteltitel in einen Geschichtskontext eingeordnet werden, bleibt die mögliche Übersetzung in eine von Geschichtsschreibung erwartete Eindeutigkeit unerreichbar. Puklus knüpft jedoch trotzdem an ein im kollektiven Gedächtnis der Betrachter*innen verankertes Geschichtswissen und -bild an – sowohl im Hinblick auf die Motive als auch bezüglich der Form ihrer Vermittlung.

³⁴ Unter anderem im Foam 3h in Amsterdam vom 13. September bis 4. November 2013.

³⁵ Peter Puklus, *Handbook to the Stars*, 2013.

³⁶ *One and a Half Meter* besteht vornehmlich aus Porträts in Alltagssituationen und Interieurs, die unentschieden zwischen Einzelbild und Narration verharren. Dennoch kommen bereits in dieser Arbeit subtile Inszenierungen vor.

³⁷ „Handbook To The Stars. Shaping space and time with Hungarian photographer, Peter Puklus“, in: Dazed Digital, 21. November 2013, <https://www.dazeddigital.com/photography/article/17896/1/handbook-to-the-stars-peter-puklus> (zugegriffen 27. Dezember 2019).

Abb. 133 Peter Puklus, Ausstellungsansicht der Arbeit *Handbook to the Stars*, Foam 3h, Amsterdam 2013.

Kollektives Gedächtnis

„In ihrer kulturellen Überlieferung wird eine Gesellschaft sichtbar: für sich und für andere. Welche Vergangenheit sie darin sichtbar werden und in der Wertperspektive ihrer identifikatorischen Aneignung hervortreten läßt, sagt etwas aus über das, was sie ist und worauf sie hinauswill.“³⁸

In ihren Überlegungen zum kollektiven Gedächtnis unterscheiden Jan und Aleida Assmann zwischen einem kommunikativen und einem kulturellen Gedächtnis.³⁹ In Letzterem beziehen sie die Verhältnisse von Gedächtnis, Kultur und Gruppe als komplementäre Überschneidungen von Maurice Halbwachs' *mémoire collective* und Aby Warburgs Mnemosyne-Projekt aufeinander.⁴⁰ Wie durch das intergenerationell über Alltagskommunikation vermittelte und dadurch zeitlich beschränkte kommunikative Wissen erfährt eine Gruppe, auch indem sie sich auf gemeinsame kulturelle Ressourcen beziehen kann, eine Stabilisierung ihrer Identität.⁴¹ Das formativ wie normativ wirkende kollektive Gedächtnis ist – als Geschichte von individuellen wie gemeinschaftlichen Erinnerungen – ob der Unmöglichkeit einer Bewahrung der Vergangenheit und damit in Abgrenzung zu einer einzigen faktischen *Geschichte* jedoch notwendigerweise an eine Gegenwart gebunden, aus deren Perspektive seine Elemente jeweils neu evaluiert werden.⁴²

Es gibt also in diesem Sinne ein gemeinsames – durch jeweilige Gruppenzugehörigkeiten geprägtes – Reservoir an Ereignissen, Mythen, Geschichtserzählungen und deren Manifestationen in Literatur, Kunst, Architektur, Journalismus und Populärkultur, das als eine Art Archiv fungiert, dessen Potenzialität⁴³ die Betrachter*innen bei der Lektüre von *The Epic Love Story of a Warrior* produktiv machen können.

Ein konstruktives Geschichtsverständnis ist auch in Walter Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* zu finden, wenn er seinen historischen Materialismus gegen eine singuläre Universalgeschichte in Stellung bringt. Ist es doch gerade das Fragmentarische, das „Heraussprengen“ einzelner Ereignisse aus der Geschichte, das es möglich macht, sie auf ihre Bedeutung hin zu untersuchen und auf uneingelöste Potenziale zu befragen.⁴⁴

38 Jan Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Jan Assmann und Tonio Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1988, S. 9–19, hier S. 16.

39 Ebd., S. 9–19; siehe auch Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und*

Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

40 Jan Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, 1988, S. 13.

41 Ebd., S. 15.

42 Ebd., S. 13.

43 Ebd.

Geschichte kann demnach nicht als lineare Kausalkette verstanden werden. Mehr noch besteht die Notwendigkeit, „[d]ieses verdinglichte Kontinuum aufzubrechen, den epischen Genuß der Betrachtung des Vergangenen zu zerstören und es der Gegenwart in einer spannungsvollen Konstellation zuzuordnen“.⁴⁵ Während sich beim Blättern in *The Epic Love Story of a Warrior* schnell ein diffuses Gefühl des Wiedererkennens einstellt, lohnt es, einige Aspekte genauer zu betrachten und exemplarisch die gelegten Spuren zu verfolgen, um Puklus' Rückgriff auf ein kollektives Gedächtnis nachzuvollziehen.

„A catalogue for discarded modernist forms“⁴⁶

Augenfällig sind zunächst die zahlreichen Referenzen zu Darstellungsweisen von Kunst, Film, Architektur und Literatur der vergangenen 100 Jahre. Diese Manifestationen des kulturellen Gedächtnisses dienen Puklus hier als Ausgangspunkt. Offensichtlich sind die zahlreichen Entlehnungen aus der Kunst der klassischen Moderne: Konstruktivismus, Kubismus, Bauhaus, die Avantgarde der 1920er- und 1930er-Jahre. An die räumliche Aufteilung, Farb- und Formgebung László Moholy-Nagys Collagen

erinnert z. B. das Foto einer Installation: Zu sehen ist ein blitzförmiges Holzelement auf zwei unbearbeiteten Holzkuben, welches, folgt man der invertierten Leserichtung des Buches, aber auch an einen absteigenden Graphen denken lässt.⁴⁷ Glühbirnen und Obst-kisten werden zu Readymades. In einer in mehreren Fotografien des letzten Kapitels auftauchenden Kopfbüste



Abb. 134

⁴⁴ Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: Walter Benjamin, *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Ditzingen 2017, S. 141–154, hier S. 152.

⁴⁵ Krista R. Greffrath, „Der historische Materialist als dialektischer Historiker. Zum Motiv der Rettung in Walter Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘“, in: Peter Bulthaupt (Hrsg.), *Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘*, Frankfurt am Main 2016, S. 193–230, hier S. 211 f.

⁴⁶ Darren Campion, „Peter Puklus: New Utopias“, in: Paper Journal, 20. Februar 2014, <https://paper-journal.com/peter-puklus-new-utopias/> (zugegriffen 29. Dezember 2019).

⁴⁷ Die Positionierung gegen Ende des ersten Kapitels lässt eine Assoziation zum Beginn der Weltwirtschaftskrise von 1929 nicht allzu abwegig erscheinen.

Abb. 134 Peter Puklus, aus der Arbeit *The Epic Love Story of a Warrior*, 2011–2016.



Abb. 135



Abb. 136



Abb. 137

armature and open space, and the rhythmic use of geometry.”

49 Szilvi Német, „Even if I were to tie-dye, write poetry or folk songs, the medium of photography would keep haunting me”, in: Artmagazin Online, 14. September 2015,

kulminieren die über den Verlauf des Buches wiederholt sichtbar werdenden kubistischen Einflüsse. Sie ist einer Skulptur des ungarischen Bildhauers József Csáky entlehnt, der die Ideen des Kubismus früh skulptural interpretierte.⁴⁸ Puklus ließ sie nach einem fotografischen Abbild der verloren gegangenen Büste nachfertigen, mit der Anweisung, seine eigenen Gesichtszüge in die Neuinterpretation einfließen zu lassen.⁴⁹ Im Narrativ des Buches lässt sie Puklus selbst somit im letzten Kapitel die Rolle der zentralen Heldenfigur übernehmen. Den Rechercheprozess, der zum Entstehen der Büste geführt hat, beschreibt Puklus in einem Interview. Er spiegelt die deduktive Herangehensweise an die Bilder, in der sich auch die Betrachter*innen wiederfinden. Ein aus dem Internet ohne weitere Informationen gespeichertes Foto der Originalbüste diente ihm als Ausgangspunkt: „I didn’t know much about it at the time: black and white portrait, plaster, no attribution.“⁵⁰ Über verschiedene Recherchen, so Puklus, gelang es, ein Kontextfeld zu erschließen und die Herkunft einzugrenzen: „Csáky, lost statue, Hungarian Cubism, Paris ...“⁵¹ Es sind mitunter mehrere Referenzen, die Puklus in seinen Fotografien zitiert. Insbesondere eine der verschiedenen Übermalungen und Inszenierungen, in denen er die Büste fotografiert, scheint auf ein weiteres konkretes Vorbild zu rekurrieren. In mehrerlei Hinsicht wird hier Johannes Ittens *Der Bachsänger (Helge Lindberg)* zitiert und damit wiederum auf Ittens Form- und Farblehre und letztlich auf die Anfänge des Bauhauses verwiesen.

Mit diesen vielfältigen Referenzen holt Puklus neben den konkreten Vorbildern auch Diskurse der Moderne

48 „Joseph Csáky”, in: Guggenheim.org, <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/Joseph-Csaky> (zugegriffen 29. Dezember 2019): „Csáky’s sculptural interpretation of the Cubist painting of Pablo Picasso and Georges Braque is characterized by elements borrowed from non-Western sculpture, the integration of

http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/even-if-i-were-to-tie-dye-write-poetry-or-folk-songs-the-medium-of-photography-would-keep-haunting-me-akar-targyat-hozok-letre-akar-installaciot-valamilyen-retegeben-mindig-benne-va-a-fotografia-mint-inspiracio-gondolat-vagy-vezerelev.3073.html (zugegriffen 29. Dezember 2019).

50 Ebd.

51 Ebd.

Abb. 135 Peter Puklus, aus der Arbeit *The Epic Love Story of a Warrior*, 2011–2016.

Abb. 136 József Csáky, *Kopf*, 1913.

Abb. 137 Johannes Ittens, *Der Bachsänger (Helge Lindberg)*, 1916, Öl auf Leinwand, 160 x 101,5 cm, Kunstmuseum Stuttgart.

ins Bild, zuvorderst jene über die Originalität und Eigenständigkeit von Kunstwerken.⁵²

Doch was ergibt sich aus Puklus' entschlossen postmodernem ‚Spiel‘⁵³ mit ebenjenen Signifikanten der Moderne, wiederholt er damit doch symbolisch den bereits durchexerzierten Bruch mit deren Gewissheiten und der in diesem Zug erfolgten Problematisierung des Verhältnisses von Darstellung und Referent?⁵⁴

Der Blick auf die Studiosituation, die viele der Fotografien freigeben, die improvisierte Natur der Materialien und die Zeitlichkeit der ephemeren Skulpturen, die Puklus inszeniert, betonen den (stets unvollendeten) Produktionsprozess gegenüber dem eigenständigen, abgeschlossenen Kunstwerk. Ansprüche an Originalität werden verunklart: Sind die Skulpturen, die Performances oder deren Fotografien Originale, zumal in Ausstellungsformaten sowohl Skulpturen als auch deren Fotografien gezeigt wurden?⁵⁵ Die Betrachter*innen werden mit einer vertrauten Bildwelt konfrontiert, auf die sich gelernte Lesarten jedoch nicht mehr anwenden lassen. Puklus' Spiel bleibt ambivalent, wenn der Fokus auf die Produktionsstätte und den zwar nie in dieser Rolle zu sehenden, aber immer vermuteten Künstler in der Lage ist, diesen als autonomen Künstler-als-Genie auratisch aufzuladen – ohne dass dies zunächst eine ironische Brechung erfährt. So knüpft er damit an eine lange Tradition von (Selbst-)Darstellungen von Künstler*innen in und von ihren Ateliers an. Diese Darstellungen werden ab dem 19. Jahrhundert auch zum Austragungsort der Auseinandersetzung mit dem Mythos künstlerischer Schöpfung.⁵⁶

52 Siehe hierzu auch Rosalind E. Krauss, „The Originality of the Avant-Garde“, in: Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, 1986, S. 151–170, hier S. 161: „What I have been calling the fiction of the originary status of the picture surface is what art criticism proudly names the opacity of the modernist picture plane, only in so terming it, the critic does not think of this opacity as fictitious. Within the discursive space of modernist art, the putative opacity of the pictorial field must be maintained as a fundamental concept. For it is the bedrock on which a whole structure of related terms can be built. All those terms – singularity, authenticity, uniqueness, originality, original – depend on the originary moment of which this surface is both the empirical and the semiological instance.“

53 „We are left with that pure and random play of signifiers that we call postmodernism, which no longer produces monumental works of the modernist type but ceaselessly reshuffles the fragments of pre-existent

texts, the building blocks of older cultural and social production, in some new and heightened bricolage: metabooks which cannibalise other books, metatexts which collage bits of other texts – such is the logic of postmodernism in general [...]“ Fredric Jameson, „The Cultural Logic of Late Capitalism“, in: Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1992, S. 96.

54 Ebd.

55 So z. B. in der Ausstellung *Peter Puklus. Unsafe to Dance* in der C/O Berlin vom 6. Februar bis 24. April 2016. Hier wurden Auszüge aus *The Epic Love Story of a Warrior* und *Handbook to the Stars* vermischt und sowohl Objekte als auch deren Fotografien gezeigt, <https://www.co-berlin.org/peter-puklus-unsafe-dance> (zugegriffen 12. Januar 2020).

56 Ina Conzen, „Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman“, in: Ausst.-Kat.: *Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman*, hrsg. von Ina Conzen, S. 12–21.

Es sind aber auch gerade Fotografien, die sowohl Künstler in ihren Ateliers als auch die Räume an sich zeigen, die zu einer Aktualisierung des Künstler-Helden beitragen.⁵⁷

Und so gilt in Teilen auch für *The Epic Love Story of a Warrior*, was Darren Campion am Beispiel von *Handbook to the Stars* als „catalogue for discarded modernist forms“ bezeichnet: „[T]he utopia of art and life that such innovations once promised are rendered here as so much junkyard imitation.“⁵⁸ Die Moderne wird über diese ambigie Verdopplung zwar in ihrer für die Kunst des 20. Jahrhunderts konstitutiven Rolle bestärkt, hinsichtlich der abhandengekommenen Versprechen einer beständigen Erneuerung aber unterlaufen und selbst in die Geschichte eingegliedert. Nicht mehr als singuläre Kunstwerke betrachtet, werden die Objekte und Fotografien auf ihre semiotische Funktion als Signifikanten innerhalb des Buches, als sie umgebendes Kunstwerk, reduziert und in ihrer Textualität, mehr noch in ihrer Intertextualität betont, indem sie eine bestenfalls lose Beziehung zu ihren Signifikanten unterhalten und vor allem auf andere Signifikanten verweisen.

„[F]ictive archeology“⁵⁹

Je nach Leserichtung endet oder beginnt *The Epic Love Story of a Warrior* mit der Schwarz-Weiß-Fotografie eines Monuments in einer Parkanlage. An Monumente erinnern auch viele der bricolagierten⁶⁰ Objekte, die Puklus in seinem Studio inszeniert. Ein von mehreren Zwingen zusammengehaltenes Ensemble aus Holzabfällen wird zunächst in der Mitte des dritten Kapitels ausführlich untersucht und in zehn Schwarz-Weiß-Fotografien von allen Seiten abgebildet, bevor die Skulptur im letzten Drittel des vierten Kapitels noch einmal auf einer Farbfotografie wiederholt

57 Wie Fotografien gerade in nicht figurativer Kunst dazu beitragen, beschreibt Susanne von Falkenhausen unter anderem am Beispiel von Hans Namuths Fotografien, die den malenden Jackson Pollock in seinem Atelier zeigen. „Zur Heldenerzählung des Abstract Expressionism jedoch gehört, wie wir wissen, die völlige Umpolung dieses Modells vom Künstler von der Position außerhalb des Bildes zu einer im Bild [...]. Im modernen Heldenepos künstlerischen Schöpfertums ist der Künstlerkörper inkorporiert in den Prozeß der Herstellung.“ Susanne von Falkenhausen, „Das Verlangen nach Bedeutung. Zur Lesbarkeit moderner Kunst“, in: Angela Lammert (Hrsg.), *Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit*, Berlin 1998, S. 18–32, hier S. 24.

58 Campion, *Peter Puklus: New Utopias*, 2014.

59 Britt Baillie, „The Dudik Memorial Complex: Commemoration and Changing Regimes in the Contested City of Vukovar“, in: Marie Louise Stig Sørensen, Dacia Viejo-Rose und Paola Filippucci (Hrsg.), *Memorials in the Aftermath of Armed Conflict*, Basingstoke 2019, S. 183–227, hier S. 193.

60 Das Prinzip der Bricolage lässt sich nicht nur auf die Objekte anwenden, sondern möglicherweise auch auf Puklus' Zusammenbringen der Fragmente als Geschichtserzählung. Einen derartigen Versuch, Geschichtserzählung und Bricolage aufeinander zu beziehen, unternimmt die Dissertation von Stephan Seitz, *Geschichte als bricolage: W. G. Sebald und die Poetik des Bastelns*, Göttingen 2011.



Abb. 138



Abb. 139

wird. Die detaillierten Ansichten tragen aufgrund der erratischen Bauweise allerdings wenig zu einem besseren Verständnis der Struktur bei. Doch gerade diese ruft die als Spomeniki⁶¹ bekannten idiosynkratischen modernistischen Monumente in den Sinn, die in Jugoslawien zwischen 1960 und 1980 zum Andenken an die Opfer des Faschismus errichtet wurden.⁶² Im *Dazwischen* von Ideologien, Weltkrieg und Balkankriegen entstanden, die Erinnerungskulturen und ethnischen Spannungen des heterogenen Staatengebildes berücksichtigend,⁶³ zeichnen sich viele dieser Monumente durch einen Verzicht auf spezifische Symbolisierungen der Vergangenheit zugunsten eines auf die Zukunft gerichteten Universalismus der Abstraktion aus, der auch in Abgrenzung zum sozialistischen Realismus die Offenheit Jugoslawiens gegenüber dem Westen unterstreichen sollte.⁶⁴ Obwohl die Monumente durchaus bestimmten Ereignissen gewidmet sind und diese auch über eine dezidiert narrative Funktion kommunizieren,⁶⁵ sollten sie eine Ausrichtung des Blicks auf den Möglichkeitsraum des Kommenden erlauben: „Many of the monuments allegorize a universal notion of time in that they address the future as an abstract possibility of redemption.“⁶⁶

Der Architekt Bogdan Bogdanović, der für 22 dieser Monumente verantwortlich zeichnet, bemühte dafür eine „fictive archeology“⁶⁷ und kombinierte „disparate historical references with

⁶¹ Eine Übersicht gibt <https://www.spomenikdatabase.org> (zugegriffen 12. Januar 2020).

⁶² Robert Burghardt und Gal Kirn, „Yugoslavian Partisan Memorials: Hybrid Memorial Architecture and Objects of Revolutionary Aesthetics“, in: Višnja Kukoč und Vladimir Kulić (Hrsg.), *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism*, Zagreb 2012, S. 84–95, hier S. 84.

⁶³ Baillie, *The Dudik Memorial Complex*, 2019, S. 183.

⁶⁴ Ebd., S. 193.

⁶⁵ Eine Tatsache, die oft vergessen wird und einem dekontextualisierenden Exotismus Vorschub leistet: Owen Hatherley,

„Concrete clickbait: next time you share a spomenik photo, think about what it means“, in: *The Calvert Journal*, <https://www.calvertjournal.com/articles/show/7269/spomenik-yugoslav-monument-owen-hatherley> (zugegriffen 1. Januar 2020).

⁶⁶ Burghardt/Kirn, *Yugoslavian Partisan Memorials*, 2012, S. 85.

⁶⁷ Baillie, *The Dudik Memorial Complex*, 2019, S. 193.

Abb. 138 Peter Puklus, aus dem Buch *The Epic Love Story of a Warrior*, SPBH Editions, 2016.

Abb. 139 Jan Kempenaers, *Spomenik #14 (Knin)*, 2007, aus der Arbeit *Spomenik 2006–2009*.

almost frivolous ease, realizing that in memorials, the associative and subconscious meanings tend to survive far longer than any precise, historically specific interpretations“.⁶⁸

Dieser Modus Operandi mit seinem eklektischen Rückgriff auf Vergangenheit, Geschichte und deren Signifikanten, Symbole und Formen gleicht auf verblüffende Weise dem Ansatz Puklus', der, wenn er seine *Maquette of a Monument Symbolizing the Liberation*⁶⁹ so prominent ins Bild setzt, auf verschiedenen Ebenen anknüpft: indem sein *Monument* als Referenz sowohl im Speziellen auf die antiheroische, in die Zukunft gerichtete Form der Erinnerung und die Offenheit der Symbole verweist als auch auf die grundsätzliche Erinnerungsfunktion von Monumenten, die immer auch ein Vergessen impliziert.⁷⁰

Vor-Belichtungen

Nicht zuletzt ist es aber die Fotografie als solche, auf die Puklus sich bezieht. Während sie sich in ihrer viel beschworenen Transparenz⁷¹ phasenweise der eigenen Thematisierung entzieht, ist sie nicht nur über das Zitieren von Vorbildern präsent, sondern auch in ihrer Medialität sichtbar. Eine Mehrfachbelichtung (oder Computermanipulation) verstreuter Zigaretten erinnert an das Neue Sehen. Für eine Porträtsequenz, in der ein Modell in klassischer Pose mit den Augen einer sich bewegenden Lichtquelle folgt, kommt unter anderem Trude Fleischmanns Porträt von *Frau Gusti S., um 1935* als Ideengeberin infrage. Auch Paul Outerbridges künstlerische und kommerzielle Fotografie lässt sich wiedererkennen. Die Referenzen sind vielfältig, werden aber dennoch durch Puklus' distinkte Handschrift nicht zu schlichten Kopien. Sie weisen über die Moderne hinaus und nehmen



Abb. 140

68 Wolfgang Thaler, Maroje Mrduljas und Vladimir Kulic, *Modernism in-between: The Mediator Architectures of Socialist Yugoslavia*, Berlin 2012, S. 227, zitiert nach Baillie, *The Dudik Memorial Complex*, 2019, S. 193.

69 Während die einzelnen Bilder und Skulpturen im Buch ohne Titel auskommen, sind sie in anderen Kontexten durchaus existent. Die hier genannte Skulptur war während der Ausstellung *Unsafe to Dance* in der C/O Berlin 2015–2016 unter diesem Titel zu sehen.

70 Aleida Assmann, *Formen des Vergessens*, Göttingen 2016, S. 69 ff.

71 Gegenstände, Skulpturen und performatives Handeln stehen in Puklus' Fotos oft derart im Mittelpunkt, dass die Fotografie in ihrer vermittelnden Rolle zunächst in den Hintergrund rückt.

Abb. 140 Paul Outerbridge, *Images de Deauville*, 1936, Christie's Images Limited, Colour Carbro Print, 41,27 x 31,75 cm.



Abb. 141



Abb. 142

mit fortschreitendem Verlauf des Buches jeweils zeitgenössische Einflüsse hinzu. Am Beispiel der Aktfotografien in den ersten beiden Kapiteln lässt sich ein Versuch anstellen, wie Puklus stilistische und historische Referenzen aufnimmt, um diese später zu desavouieren. Die Akte zu Beginn des ersten Kapitels verlieren über den Verlauf von vier Seiten die Konnotationen kubistischer Abstraktion zugunsten einer naturalistischeren Darstellung. Auf den Kapiteltitel „The Beginning of Hope. (1918–1939)“ folgend korrespondieren sie mit den tänzerischen und athletischen Darstellungen von Nacktheit, wie sie mit Beginn der Weimarer Republik üblich wurden.⁷² Sie lassen jedoch schon eine Entwicklung anklingen, der diese Aktdarstellungen folgen sollten, wenn sie die idealisierte Darstellung von Körperlichkeit und Bewegung in Leni Riefenstahls *Olympia* vorwegnehmen, mit der die Freikörperkultur für die Ideologie des Faschismus vereinnahmt wurde. In den Aktfotografien des folgenden Kapitels, „Unsafe to Dance (1933–1945)“, werden die Heroisierung und ästhetische Überhöhung des makellosen Körpers einerseits ins Absurde übersteigert, wenn ein faschistischer Henker mit erigiertem Penis den Hitlergruß zeigt – oder in ihr schockierendes Gegenteil verkehrt, wenn die Akte nun an Leichen erinnern.⁷³ Es wird, so ließe sich folgern, eine Verbindung zwischen Visualität und Geschichte gezogen, in der das Bild nicht ausschließlich in der Folge von Geschichte auftritt, sondern selbst Einfluss auf deren Diskurse nimmt.⁷⁴

Dass die Fotografie hier jedoch mehr als nur eine vermittelnde Rolle einnimmt,

72 Ulrich Pohlmann, „Wir sind nackt und nennen uns Du. Naturismus und die Rückkehr zu den Ursprüngen“, in: Ausst.-Kat.: *Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie*, Heidelberg 2009, S. 37–40, hier S. 39 f.

73 Eine ähnliche, jedoch anders gestaltete Desavouierung des Heldenotops von

Riefenstahls Bildern findet sich auch in Boris Mikhailovs Selbstporträts.

74 Siehe auch von Falkenhausen, *Wie kommt die Geschichte ins Bild?*, 1997, S. 249.

Abb. 141–142 Peter Puklus, aus der Arbeit *The Epic Love Story of a Warrior*, 2011–2016.



Abb. 143

wird deutlich, wenn die Plastik eines Frauenkopfs, die den Anschein erweckt, sie wäre zerschnitten und leicht versetzt wieder zusammengesetzt worden, an die Teststreifen erinnert, die notwendig sind, um die richtige Belichtung und Dichte

eines fotografischen Nassabzugs zu bestimmen.⁷⁵ Durch das gesamte Buch ziehen sich subtile Bildmanipulationen, die den dokumentierenden Charakter der Fotografien negieren, um den Blick auf deren Medialität zu lenken. Nicht zuletzt sind es gerade diejenigen Fotografien, die außerhalb des Studios aufgenommen wurden, welche die größten Unbestimmbarkeiten aufweisen. In ihrer zurückgenommenen deskriptiven Ästhetik eröffnen sie das Feld dokumentarischer Fotografie, stellen aber, sofern eine Kontextualisierung nicht erfolgt, in ihrem Realismus nichts weiter als ihre eigene Kontingenz aus.

An einem weiteren Beispiel lässt sich ein *Erkennen* konkretisieren, das aus dem kontextualisierenden Zusammenwirken der ästhetischen und historischen Rückgriffe auf ein kollektives Gedächtnis resultiert. In der Mitte des zweiten Kapitels, welches die Zeit von 1933 bis 1945 umfasst, folgen vier kleinformatige Schwarz-Weiß-Fotografien aufeinander, auf denen eine hölzerne Dachkonstruktion zu erkennen ist. Die Folgeseite zeigt die Fotografie eines einzelnen linken Schuhs. Für sich genommen enthalten die Bilder nicht ausreichend Informationen, um sie in eine konkrete Bedeutung zu überführen. Kontextualisiert durch den zu vermutenden Zeithorizont entsteht jedoch ein Verdacht. Die einfachen dunklen Holzbalken erinnern an fotojournalistische Aufnahmen, die sich tief in der kollektiven Erinnerung festgeschrieben haben: die Bilder der Baracken, die bei der Befreiung der Konzentrationslager durch amerikanische und britische Truppen von den begleitenden Fotograf*innen und Journalist*innen aufgenommen wurden. Auch ohne die Gefangenen und in der kompositorischen Hinwendung zu den Rändern der Räume bleibt

⁷⁵ Der Titel *Test Strip. Plaster sculpture of a female head, cut in five sections / Dimensions: 25 x 25 x 45 cm, Budapest 2012*, unter dem die Plastik auf Puklus' Internetpräsenz zu finden ist, scheint dies zu bestätigen,

<http://peterpuklus.com/sculptures/> (zugegriffen 8. Januar 2020).

Abb. 143 Peter Puklus, aus der Arbeit *The Epic Love Story of a Warrior*, 2011–2016.



Abb. 144



Abb. 145

so doch die Möglichkeit des Wiedererkennens. Was hier über die mimetischen Qualitäten der Fotografie geschieht, weist der Fotografie des einzelnen Schuhs plötzlich eine symbolische Funktion zu. Auch in ihr lassen sich journalistische Bilder wiedererkennen, wenngleich der Prozess ein anderer ist. Es sind die Fotografien, in denen das Ausmaß der Verbrechen in den Lagern metonymisch über die persönlichen Gegenstände der Opfer verdeutlicht wurde: Berge von Gepäckstücken, Reisepässen und eben auch Schuhen,⁷⁶ die hier über den einzelnen Gegenstand aufgerufen werden. Relevant ist auch die Positionierung im Buch. Wird eine

grobe chronologische Ordnung vorausgesetzt, folgt aus dieser Deutung eine betonte Trennung von Ereignis und Bild. Indem die nachträglich aufgenommenen Bilder das Ereignis in seiner chronologischen Position symbolisieren, wird die konstitutive Rolle der Bilder, konkret der fotografischen Bilder für das Etablieren eines Geschichtsbilds unterstrichen.

Dennoch bleibt das Erkennen oft ein vorläufiges. Kaum eines der Bilder zielt auf die eindeutige Identifikation eines Referenten, auch wenn zumindest der Verlagstext deren Existenz nahelegt:⁷⁷ Allein anhand der Bilder wird es vermutlich den wenigsten Betrachter*innen gelingen, eine Stele als Nacherzählung der Exekution des rumänischen Diktators Ion Antonescu zu identifizieren oder ein Bündel Nägel in Verbindung mit dem Attentat auf Erzherzog Franz Ferdinand zu bringen. Gezogene Schlüsse

⁷⁶ Siehe auch Barbie Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago 2000, S. 57.

⁷⁷ Siehe <https://shop.selfpublishbehappy.com/collections/out-of-print/products/the->

[epic-love-story-of-a-warrior-by-peter-puklus](https://shop.selfpublishbehappy.com/collections/out-of-print/products/the-epic-love-story-of-a-warrior-by-peter-puklus) (zugegriffen 6. Januar 2020).

Abb. 144–145 Peter Puklus, aus dem Buch *The Epic Love Story of a Warrior*, SPBH Editions, 2016.

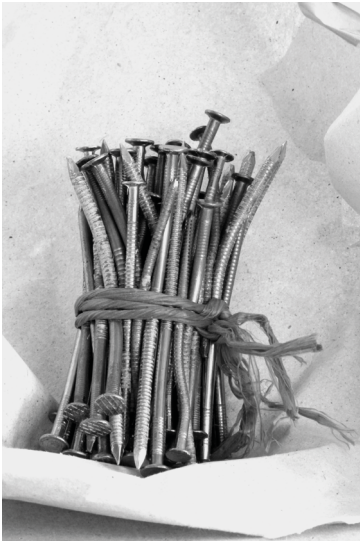


Abb. 146

zerfallen beim genauen Hinsehen entweder wieder oder lassen sich nicht so weit vereinheitlichen, dass nicht doch ein Rest an Unsicherheit bestehen bliebe. Geschürt wird die Ambivalenz darüber hinaus dadurch, dass es nicht nur die offizielle Historiografie und deren Ereignisse, sondern auch die private Geschichte von Puklus' Familie ist, die ihm als Ausgangspunkt diente, um sie im Gefüge der Bilder zu verweben. Diese entzieht sich zwangsläufig einem kollektiven Wissen und betont das Wechselspiel von Fakt und Fiktion:

„I put all these elements into a so called 'inspiration bucket', mixed it well and finally pulled out a few very arbitrarily [...].

Then I rearranged and reconnected them with many different other things. This approach generated a 'fake' family story based on truth.“⁷⁸

Anstatt einer konkreten lesbaren Geschichte bleibt so ein diffuses Netz aus Bildern, Vorbildern und Assoziationen, das die Betrachter*innen in ein konstantes Spiel aus Erkennen und Enttäuschung einbezieht. Sie müssen den Bildern als deren „Bauchredner“⁷⁹ begegnen und sie mit ihren eigenen Erfahrungen füllen, sie mit ihrem jeweiligen kulturellen Gedächtnis abgleichen, um ihre Relevanz in der erzählten Geschichte und für ihr eigenes Geschichtsbild zu beurteilen. Es ist gerade die Spannung zwischen der Utopie einer reinen Visualität, die über die Signifikanten der Moderne evoziert wird, und der Erkenntnis über die zwangsläufige Vernäherung⁸⁰ von Bild und Text durch den assoziativen Leseprozess, die hier den *Bildtext*⁸¹ zu erkennen gibt:

„Daß der verbale Diskurs in einem Bild vielleicht nur figürlich oder indirekt evoziert wird, heißt nicht, daß die Evokation

⁷⁸ Jörg Colberg, „A Conversation with Peter Puklus“, in: *Conscientious Photography Magazine*, 20. Februar 2017, <https://cphmag.com/conv-puklus/> (zugegriffen 27. Dezember 2019).

⁷⁹ W. J. T. Mitchell, „Was ist ein Bild?“, in: Volker Bohn (Hrsg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt am Main 1990, S. 17–68, hier S. 52 f.

⁸⁰ Ich benutze den Begriff der Vernäherung hier im Sinne von W. J. T. Mitchell, der ihn aus der *suture* der Filmtheorie für seine Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Text entwickelt. W. J. T. Mitchell: „Über den Vergleich hinaus: Bild, Text und Methode“, in: W. J. T. Mitchell, *Bildtheorie*, Frankfurt am Main 2018, S. 148 f.

⁸¹ Mitchell versteht diese komplementäre Vernäherung von Bild und Text als eine „des Eintritts der Sprache ins pikurale Feld selbst (oder der ihres Verschwindens aus ihm), in ein Feld, das als komplexes Medium verstanden wird, das immer schon gemischt und heterogen, immer schon in Institutionen, Geschichten und Diskursen situiert ist – kurz, in das Bild, das als Bildtext verstanden wird.“ Mitchell, *Über den Vergleich hinaus*, 2018, S. 158.

Abb. 146 Peter Puklus, aus der Arbeit *The Epic Love Story of a Warrior*, 2011–2016.

ohnmächtig ist, daß der Betrachter im Bild nichts ‚hört‘ oder ‚liest‘.“⁸²

Emanzipierte Betrachter*innen?

Ein derart opakes, vielschichtiges Unterfangen, das sich eindeutiger Interpretation und schnellem Konsum entzieht, fordert viel von den Betrachter*innen und läuft Gefahr, sich in selbstgefälliger Metareflexion zu verlieren oder die *Schwellen*, die einen Zugang ermöglichen, zu hoch zu setzen. Offenheit und Unbestimmbarkeiten von Bedeutung in Kunstwerken beschreibt Umberto Eco in *Das offene Kunstwerk* als Qualität, die auch in sich geschlossene Kunstwerke mitbringen.⁸³ So fließen bei jedem Rezeptionsprozess individuelle Eigenschaften der Betrachter*innen ein, welche

„eine konkrete existenzielle Situation mit[bringen], eine in bestimmter Weise konditionierte Sensibilität, eine bestimmte Bildung, Geschmacksrichtungen, Neigungen, persönliche Vorurteile, dergestalt, daß das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt“.⁸⁴

Was demnach für alle Kunstwerke gelten kann, lässt sich jedoch auch als aktivierende Strategie seitens der Künstler*innen nutzen, die im Provozieren eines „fruchtbaren Mißverständnis[ses]“⁸⁵ die Betrachter*innen „zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpfbaren Beziehungen [...] machen“⁸⁶. Wolfgang Kemp's Überlegungen zur Rezeptionsästhetik sind ebenfalls hilfreich, wenn er Roman Ingardens Idee der *Unbestimmbarkeitsstellen*⁸⁷ und Wolfgang Iser's Leerstellen mit der *suture* im Sinne der Filmwissenschaft zusammenbringt, als ein „Einbinden“⁸⁸ der Betrachter*innen in die Interpretation eines „gezielt oder programmatisch oder konstruktiv unvollendet[en]“⁸⁹ Kunstwerks. Leerstellen, als zu ergänzende Unvollständigkeitsstellen des Kunstwerks, stellen damit „Gelenkstellen oder Auslöser[...] der Sinnkonstitution“⁹⁰ dar. Die Existenz eines „impliziten Betrachters“⁹¹

⁸² Ebd., S. 154.

⁸³ Umberto Eco, „Die Poetik des offenen Kunstwerks“, in: Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1977, S. 27–59, hier S. 30.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd., S. 31.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Siehe hierzu unter anderem auch

Hans Dieter Huber, „Leerstelle, Unschärfe und Medium“, in: Stephan Berg, René Hirner und Bernd Schulz (Hrsg.), *Unschärferelation. Fotografie als Dimension der Malerei*, Ostfildern 2000, S. 84–87.

⁸⁸ Kemp, *Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jh.*, S. 313.

⁸⁹ Ebd.

ist demnach konstitutiv für das Kunstwerk, als ein *für jemand* angefertigtes Kommunikationsangebot.

Die Leerstellen in *The Epic Love Story of a Warrior* zeichnen sich weniger durch das aus, was im Bild nicht zu sehen ist oder außerhalb des Rahmens liegt und durch die Betrachter*innen ergänzt werden muss. Sie werden durch die Leseanweisungen des Paratexts hergestellt, der etwas verspricht, das von den einzelnen Bildern nicht eingelöst werden kann. Erst wenn die Erwartung, es gleichzeitig mit Epos, Liebesgeschichte und Historiografie zu tun zu haben, an die Bilder herangetragen wird, ergeben sich die Leerstellen in und zwischen den Bildern. Sie weisen als Signifikanten über sich hinaus, anhand derer die Betrachter*innen Kontextfelder eröffnen können, welche so weiteren Bildern wiederum selbst als kontextualisierend dienen. Doch auch zwischen den einzelnen Fragmenten, dort, wo es bewusste Auslassungen gibt, entstehen Leerstellen. So erhebt beispielsweise die ausführliche Bebilderung der Zeit zwischen 1933 und 1945 zwar bei Weitem nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, steht aber in einer eklatanten Differenz zu den 45 Jahren zwischen 1945 und 1889, denen nicht einmal halb so viele Bilder gewidmet sind. Es wird dadurch auch eine grundlegende Auseinandersetzung mit Vergessen und Erinnern erkennbar. Das gesellschaftliche Verdrängen der nationalsozialistischen Verbrechen wich in Deutschland erst in Folge von 1968 einer umfassenden Aufarbeitung. Während es, wie Puklus selbst anführt, auch in mitteleuropäischen, speziell ungarischen Geschichtsdiskursen weiterhin widersprüchliche Positionen hinsichtlich der ungarischen Rolle während der Besatzung durch die Nationalsozialisten gibt, ist die Zeit des kommunistischen Regimes ebenfalls einem gesellschaftlichen Verdrängen unterworfen.⁹² Die größte Leerstelle ist jedoch außerhalb des Buches zu finden. Das Jahrhundert, das Puklus beschreibt, endet abrupt mit dem Erscheinungsjahr des Buches 2016, welches – anders als die vorangegangenen Zeitabschnitte – nicht durch einen historischen Umbruch gekennzeichnet ist. Während das aufgerufene Konzept eines ‚kurzen 20. Jahrhunderts‘ mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion einen Epochenwechsel vollzogen sah, der darüber hinaus nicht zuletzt ein Ende der Geschichte⁹³ markieren sollte, scheint es für Puklus Kontinuitäten zu geben, die bis in die Gegenwart reichen. Auch der 11. September 2001, als weitere potenzielle Markierung eines Epochenwechsels, lässt sich im Buch nicht als Zäsur ausmachen.

90 Wolfgang Kemp, „Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Hans Belting et al. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2003, S. 247–266, hier S. 254.

91 Wolfgang Kemp, „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“, in: Wolfgang Kemp

(Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 7–27, hier S. 22.

92 Zavadski, *Photographing the 20th century*, 2017.

93 Francis Fukuyama, *Das Ende der Geschichte: Wo stehen wir?*, München 1992.

Mit dem Jahr 2016 positioniert er die Arbeit aber in einer Zeit weltweiter Konsolidierung rechtspopulistischer Regime und Parteien, die ihrerseits auf Geschichte zurückgreifen, indem sie sie uminterpretieren, sie relativieren und bis heute für ihre Agenden tauglich machen.⁹⁴ Damit weist *The Epic Love Story of a Warrior* über eine Beschäftigung mit der Vergangenheit hinaus. Puklus stellt Geschichte als interpretativen Prozess aus, der selbst genau wie die dabei verwendeten Medien konstruiert, kontextabhängig und damit immer auch ideologisch geprägt ist. Er betont die konstitutive Rolle der Betrachter*innen in der Produktion von Bedeutung und lagert die Interpretation an die Betrachter*innen aus: Trotz der äußerst produktiven Assoziationsketten, die sich in der Lektüre ergeben, lässt sich die Ambiguität nicht auf eine Lesart oder Aussage reduzieren. Soll ein Kunstwerk jedoch eine gegebenenfalls kritische Position übernehmen, ergibt sich zunächst ein Konflikt zwischen der Ambiguität der Leerstellen und dem Anspruch auf eine eindeutige Aussage. Wie die Geschichte als Motiv, ist auch die Trope der Ambiguität in der Gegenwartskunst omnipräsent. Verena Krieger geht so weit, sie als „ästhetische Norm“⁹⁵ der Kunst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu begreifen, die mithin die Rolle einer „Garantin künstlerischer Autonomie“⁹⁶ übernommen hat, was durch postmoderne Diskurse einen erneuten Zugewinn an Relevanz verzeichnen konnte.⁹⁷ Diese steht jedoch in einem Konflikt mit einer politisch engagierten Kunst, die auf klare Aussagen abzielt und sich ob ihrer Eindeutigkeit unter Propagandaverdacht sieht.⁹⁸ Obwohl in der Kunsttheorie und -philosophie von Theodor Adorno und Jacques Rancière jeweils das Verhältnis von Uneindeutigkeit und Engagement eine zentrale Rolle spielt und beide das emanzipatorische Potenzial der Ambiguität betonen,⁹⁹ plädiert Krieger dafür, Ambiguierungen in engagierter Kunst im Sinne subversiver Interventionsstrategien zu begreifen. Im

94 „[I]n this context it's the government's obsession with the antique idea of a Great Hungary 'whose shores were washed by three seas' and its desire to restore this 'great nation'. That's why they are putting up statues to Hungary's kings all across the country. For example, there was a huge wave of monuments to Stefan I, our first king, erected across Hungary. I think this is an attempt to strengthen the regime.“ Zavatski, *Photographing the 20th century*, 2017; siehe unter anderem auch Valerie Hopkins, „Hungary's Viktor Orban and the rewriting of history“, in: *Financial Times*, 25. Juli 2019, <https://www.ft.com/content/c7032cb2-aca5-11e9-8030-530adfa879c2> (zugegriffen 20. Januar 2020); Romila Thapar, „They Peddle Myths and Call It History“, in: *The New York Times*, 17. Mai 2019, <https://www.nytimes.com/2019/05/17/opinion/india-elections->

[modi-history.html](https://www.nytimes.com/2019/05/17/opinion/india-elections-modi-history.html) (zugegriffen 20. Januar 2020); „National Archives Apologizes for Alteration of Women's March Image“, 18. Januar 2020, <https://www.archives.gov/press/press-releases/2020> (zugegriffen 20. Januar 2020); „Empörung wegen Gaulands Relativierung der NS-Zeit“, 3. Juni 2018, <https://www.zeit.de/news/2018-06/03/empoeerung-wegen-gaulands-relativierung-der-ns-zeit-180603-99-560879> (zugegriffen 20. Januar 2020).

95 Verena Krieger, „Strategische Uneindeutigkeit. Ambiguierungstendenzen ‚Engagierter‘ Kunst im 20. und 21. Jahrhundert“, in: Rachel Mader (Hrsg.), *Radikal Ambivalent*, Zürich 2014, S. 30.

96 Ebd., S. 31.

97 Ebd., S. 30 f.

98 Ebd.

99 Ebd., S. 31 f.

Bestreben, die Betrachter*innen in den Rezeptionsprozess einzubinden und eine Wirkung zu entfalten, müssten diese ambigen Interventionen jedoch immer auch die Möglichkeit ihrer Vereindeutigung hinsichtlich des Kommunikationsziels beinhalten.¹⁰⁰ So kann Ambiguität, unter anderem mittels eines Verfremdungseffekts, nur in Subversion überführt werden, wenn die „ambigue Rede [...] vom Zuschauer entschlüsselt werden kann, und dies setzt voraus, dass also auf indirekte Weise genügend Information gegeben wird, um die Ironie als solche erkennbar zu machen“.¹⁰¹ Eco sieht ebenfalls Verfremdungseffekte als zentrale Eigenschaft einer ambigen Kommunikation, die es durch „Entautomatisierung“¹⁰² den Betrachter*innen ermöglicht, innezuhalten und in einer erneuten Betrachtung sowohl auf die Darstellung als auch auf die Mittel der Darstellung zu reflektieren.¹⁰³ Puklus bedient sich solcher Effekte, wenn er Geschichte nicht durch gängige Mittel wie Sprache, historische Dokumente oder narrative Bilder vermittelt, sondern einen Schritt zurücktritt und Repräsentationen von Repräsentationen anfertigt. Dieses Spiel mit den Codierungen historischer Darstellungen nimmt aktiv auf, was Eco als „Dialektik zwischen Akzentuierung und Ablehnung der Codes und Lexika auf der Seite des Senders auf der einen Seite und Einführung und Zurückweisung von persönlichen Codes und Lexika auf der anderen Seite“¹⁰⁴ bezeichnet.

Jacques Rancière übt in *Der emanzipierte Zuschauer*¹⁰⁵ Kritik an Brecht als prominentem Denker des Verfremdungseffekts und dessen Strategien zur Aktivierung von Zuschauer*innen. Er sieht im distanzierten Standpunkt, den das epische Theater qua eines ungewöhnlichen und rätselhaften, die Zuschauer*innen in das Erschließen der Bedeutung integrierenden Schauspiels etablieren möchte, eine pädagogische Logik, die von einer grundlegenden Differenz zwischen Wissenden und Unwissenden ausgeht, die es zu überbrücken gilt. Es soll zwar den Zuschauer*innen die gesellschaftliche Situation ins Bewusstsein rufen und sie für eine

100 Krieger macht dies am Beispiel der von ihr vorgestellten Konzepte einer „subversiven Affirmation“ und „indifferenten Mimesis“ deutlich. Während beide Strategien durch ihr uneindeutiges Verhältnis zwischen Bestätigung und Dissens einer externen Referenz gegenüber gekennzeichnet sind, unterscheiden sie sich hinsichtlich der Rolle der Betrachter*innen. So bemüht die subversive Affirmation einen im Werk enthaltenen Verfremdungseffekt, um über einen sich aus dem Unterlaufen vordergründiger Affirmation ergebenden Bruch kritisch auf ihren Gegenstand zu reflektieren und eine eigentliche Bedeutung zu generieren. Indifferent mimetisch strukturierte Arbeiten hingegen lagern die zum Verständnis bzw. Entfalten eines kritischen Potenzials notwendige Irri-

tation in der ungestörten Verdopplung ihrer Referenz auf die Betrachter*innen aus. So kann sich eine kritische, eigentliche Lesart des Werkes nur durch eine im Rezeptionsprozess von außen dem Werk angetragene Kontextualisierung ergeben.

101 Krieger, *Strategische Uneindeutigkeit*, 2014, S. 47.

102 Umberto Eco, „Die ästhetische Botschaft“, in: Dieter Henrich und Wolfgang Iser (Hrsg.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt am Main 1982, S. 404–428, hier S. 422.

103 Vgl. ebd., S. 423.

104 Ebd.

105 Jacques Rancière, „Der emanzipierte Zuschauer“, in: Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2015, S. 11–34.

Veränderung der Umstände aktivieren,¹⁰⁶ setzt aber voraus, dass es bereits Wissende gibt, und stabilisiert damit, so Rancière, eine Hierarchie ähnlich der zwischen Lehrmeister*in und Schüler*innen. Der *emanzipierte Zuschauer*, den er entwirft, ist nicht in Dichotomien aus Passivität und Aktivität, aus Sehen und Handeln verhaftet.¹⁰⁷ In einer „Gleichheit der Intelligenzen“¹⁰⁸ ist vielmehr das Zuschauen selbst grundlegend für ein Lernen, das Bekanntes mit Unbekanntem vergleicht und „überall Ausgangspunkte, Kreuzungen und Knoten“¹⁰⁹ erkennt.

Tatsächlich ist hier eine Parallele zu *The Epic Love Story of a Warrior* zu erkennen. Das Projekt ist – trotz der oben beschriebenen *Verfremdungen* – kein didaktisches. Es besteht keine Notwendigkeit, alle Referenzen zu erkennen, um zu einer *richtigen* Deutung zu gelangen. Jeder der oben unternommenen Deutungsversuche könnte abhängig davon, was in die Rezeption eingebracht wird, anders ausfallen. Jedes angeregte Verfolgen der Assoziationsketten kann in einer falschen Deutung resultieren. Puklus legt so den Fokus auf den Prozess des Betrachtens, Lesens und Kontextualisierens, in welchem die Betrachter*innen sich mit ihren eigenen Geschichten und Geschichtsbildern auseinandersetzen und die Relevanz der Fragmente neu evaluieren.

The Epic Love Story of a Warrior stellt sich in eine Reihe von Fotobüchern, die sich mittels Ambiguität und Verfremdungen kritisch historischen und gesellschaftlichen Themen widmen und die Betrachter*innen in den Rezeptionsprozess einbinden. Mit Blick auf Brecht sind Adam Broombergs und Oliver Chanarins *War Primer 2*¹¹⁰ und *Holy Bible*¹¹¹ zu nennen. In den zwei viel rezipierten Büchern wenden sie Brechts Methoden auf das zeitgenössische Fotobuch an. Auch sie arbeiten mit Rekontextualisierungen von Bildern und etablieren Leerstellen, verbleiben mit ihrem Verweissystem aber näher am brechtschen Original. Wenngleich auch dort das Rezeptionsziel nicht als etwas Didaktisches aufgefasst wird, liegt bei Puklus der Fokus deutlicher auf dem Prozess des Betrachtens – nicht erst der vollständigen Lektüre und Decodierung – und gesteht bereits diesem ein kritisches Potenzial zu.¹¹²

106 Ebd., S. 18.

107 Ebd., S. 28.

108 Ebd.

109 Ebd.

110 Adam Broomberg und Oliver Chanarin, *War Primer 2*, London 2018.

111 Adam Broomberg und Oliver Chanarin, *Holy Bible*, London 2013.

112 Diese Tendenz findet sich auch in anderen in diesem Band besprochenen Arbeiten. Siehe hierzu auch Edmund Clarks Aussage zu seinem Buch *Negative Publicity: Artefacts of Extraordinary Rendition* im Gespräch mit Sophia Greiff: „It is overwhelming. I've not been able to read the whole book.“