

und waren auf dem Boden des Ausstellungsraums verteilt. Eine solche Arbeit bedingt eine jeweils spezifische Installation vor Ort und eine enge Zusammenarbeit der Institution mit dem Künstler, welcher die genaue Platzierung der einzelnen Installationselemente immer wieder aufs Neue ausloten und choreografieren muss.

Wie ich weiter oben mit von Bismarck und Agamben argumentierte, stellt die Operation der Wieder(-)holung nicht das Gleiche wieder her, sondern nimmt eine Verschiebung innerhalb einer Geschichte vor. Während die Arbeit von Petrit Halilaj den geschichtlichen Verlauf wieder zu neuen Möglichkeiten hin öffnet, kommt es in ihr zu etwas, das ich weiter mit Susanne Leeb als die »retrospektive Injektion eines Möglichkeitssinns« (Leeb 2009, S. 35) in die Geschichte bezeichnen möchte. Es ist einerseits die Wahrnehmbarkeit der Mechanismen des Erinnerns einer prekären Geschichte, die die Arbeit von Petrit Halilaj schärft. Andererseits eröffnen die Praktiken der »Wieder(-)holung«, die in der Arbeit angelegt sind, eine »Möglichkeit des Gewesenen« (Agamben 1996, S. 73) und damit etwas, das ich später unter den Aspekten der Heimsuchung und des Reparativen erörtern werde.<sup>19</sup>

### »PETRIT, THIS ACT OF OPENING... DON'T FILM IT«<sup>20</sup> – KULTURHISTORISCHE CODIERUNG DES AKTS DER ÖFFNUNG

Der Akt der Öffnung der »falschen« Wand in der Videoarbeit *July 14th?* stellt einen Moment der Enthüllung einer versteckt gehaltenen Geschichte dar und weist dabei eine kulturhistorische Codierung auf, die für ein tiefergehendes Verständnis der Arbeit hilfreich ist. Neben der Öffnung der »falschen« Wand gibt es noch einen zweiten Moment der Öffnung in der Videoarbeit: Nach der Einblendung eines Textes<sup>21</sup> über die Geschichte der »falschen« Wand sieht man eine Person mit weißem Mantel und einem Notizblock über einen neu bepflasterten Platz (das Hauptgebäude des renovierten Museums des Kosovo) gehen (Abb. 7), wenige Sekunden lang werden anschließend einige weitere Personen gezeigt, die vor einem bunkerartigen Kellereingang miteinander reden. Diese Anfangssequenz ist nicht unertitelt, auch scheint sich die Kameraperson erst auf das zu Filmende vorzubereiten, was sich durch das

19 Siehe Kapitel: *Re-Visioning Histories in July 14th?* und *Poisoned by men in need of some love*, S. 282 ff.

20 Transkription der unertitelten Konversation in der Videoarbeit von Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013. Dabei handelt es sich um einen Satz des Leiters des Sek-

tors für Naturgeschichte Safet Nishefci vom Museum des Kosovo während der Diskussion mit Petrit Halilaj zur Frage, ob der gesamte Öffnungsprozess der Wand zur versteckten Sammlung gefilmt werden darf.

21 Vgl. S. 208.

Klicken des Scharfstellers der Kamera vermittelt und durch die wackelige Kameraführung zusätzlich verstärkt wird. Der erste untertitelte Satz lautet: »But you don't know the situation, I do.«<sup>22</sup> Dies sagt die Museumsmitarbeiterin und steigt gemeinsam mit den anderen die Treppe in den unterirdischen Raum hinab (Abb. 8).

Dieser Akt des Hinabsteigens, der dem eine Geschichte in Erscheinung bringenden Öffnungsakt der ›falschen‹ Wand vorausgeht, stellt kein unbekanntes (Bild-)Zeugnis dar. Vielmehr kann dieses Hinabsteigen, neben dem Öffnen der Wand, als ein weiteres Bild eines Enthüllungstopos betrachtet werden, der damit indirekt aufgerufen wird. Der Enthüllungstopos, den ich damit zur Sprache bringen möchte, meint die christlich-allegorische Geschichte der Graböffnung Jesu (Abb. 9). Jedoch kommt man im Falle der Öffnung des unterirdischen Verschlags im Museum des Kosovo nicht auf das Moment der heilsbringenden Auferstehung, also dass die Geschichte ›gelöst‹ wäre, sondern die Videoarbeit holt damit eine prekäre Geschichte vielmehr erst hervor. Die Ikonografie der Öffnung kann aber auch durch andere Kontexte aufgerufen werden. So lässt sich beispielsweise im Kontext der Archäologie die erstmalige Öffnung der ägyptischen Grabkammer von Tutanchamun anführen (Abb. 10) – ein historischer Moment, dessen fotografische (und dabei teilweise inszenierte) Dokumentation zur Verfestigung dieser Ikonografie beigetragen hat und an das Öffnungsmoment in Petrit Halilajs Videoarbeit angeknüpft werden kann.

Bei der Öffnung der ›falschen‹ Wand im Museum des Kosovo und der nachher folgenden Öffnung vieler weiterer Schränke und verriegelter Kisten, in denen bis zu 90 Prozent des Sammlungsbestandes beschädigt aufgefunden wurden (vgl. Haliaj nach Judah 2019, S. 148), hat man es nahezu – so könnte man einen weiteren Topos aufrufen – mit der Öffnung der Büchse der Pandora zu tun, die auch einer der Museumsmitarbeiter im Video *July 14th?* beim Öffnen einer der Schränke erwähnt (Abb. 11). Diese Büchse beinhaltet gemäß griechischer Mythologie alle Übel der Welt, aber auch die Hoffnung. Zeus ließ von Hephaistos eine Frau aus Lehm schaffen, Pandora. Er gab ihr eine Büchse als Geschenk für die Menschen mit und beabsichtigte damit die Menschheit für den Feuerraub durch Prometheus zu bestrafen.

Pandora – nachdem Zeus sie zu Epimetheus, dem Bruder von Prometheus, bringen ließ und die Epimetheus trotz der Warnung, von Zeus keine Geschenke anzunehmen, heiratete – öffnete schließlich die Büchse. Damit entwichen die Übel wie beispielsweise Krankheiten, Laster, Untugenden und der Tod, die der Menschheit bis dahin nicht bekannt waren, in die Welt. Bevor auch die Hoffnung

22 Transkription der untertitelten Konversation in der Videoarbeit von Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013.



Abb. 7–8 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Stills)



Abb. 9 Jérôme Nadal, EODEM DIE VENIVNT PETRVS ET IOANNES AD SEPVLCRVM, 1593 (Holzschnitt; Jünger Petrus und Johannes am Grab)  
Abb. 10 Tutanchamuns Grab, Tal der Könige (bei Theben), Ägypten, 4.1.1923 (Fotografie; Howard Carter (kniend), Arthur Callender und ein ägyptischer Handwerker in der Grabkammer, die durch die offenen Türen der vier vergoldeten Schreine auf den Quarzitsarkophag blicken)



Abb. 11 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still)

entweichen konnte, wurde die Büchse jedoch wieder geschlossen. (vgl. Roscher 1886, S. 2057)

Das Übel, welches in der Dokumentation der Öffnung der ›falschen‹ Wand in Petrit Halilajs Videoarbeit entweicht bzw. enthüllt und damit sichtbar wird, ist der schauerhafte Anblick der Zerstörung der naturhistorischen Exponate (vgl. Abb. 6), der damit verbundene Verlust von Naturgeschichte und die Tragik einer solchen mit Kriegspolitik verflochtenen musealen Umgangsweise mit Sammlungsgütern. Das Öffnen der ›falschen‹ Wand legt diese prekäre Geschichte frei, die weder die Ereignisse rekonstruieren kann – wer hat, aus welchen Gründen, wie zum Verstecken dieses Sammlungsbestands beigetragen? – noch diese Ereignisse in irgendeiner Form wiedergutmachen kann.

Die mehrfache Wiederholung des ›Öffnungsmotivs‹ in der Installation *Poisoned by men in need of some love* ermöglicht den Rezipient\*innen eine Beschäftigung mit der gesellschaftspolitischen Vergangenheit des Kosovo und beschwört ihr heutiges Nachwirken und ihre Einschreibung ins Jetzt hinauf. Wenn im vorangehenden Kapitel im Zusammenhang mit Benjamin davon die Rede war, dass sich ein Bild der Geschichte in kleinen Dingen – im ›Kleinsten‹ – fixiert, kann die Präsentation des in der Videoarbeit von Petrit Halilaj gezeigten, geöffneten ›Pandora‹-Schrankes innerhalb der räumlichen Anordnung der Installation *Poisoned by men in need of some love* erneut mit Benjamins Metapher des Fächers in Verbindung gebracht werden: Mit dem Aufklappen des Fächers der Erinnerung, so Benjamin, kommt in dessen Falten das ›Eigentliche‹ zum Vorschein (vgl. Benjamin 1991e, S. 467–468). Während beim Begehen der Installation ein Schrank, der als Erstes ins Blickfeld kommt, mit einem Seilstück verschlossen ist (Abb. 12) und die Funktion des Hervorhebens durch ein Verschlossenhalten der Inhalte erfüllt, lässt er die Geschichte distanziert wirken und blockiert eine eindeutigere Erzählung oder Deutung. Der ›Pandora‹-Schrank in der Ausstellung (Abb. 13) hingegen muss nichts mehr hervorheben – seine geöffneten Türen offenbaren unmissverständlich die Zerstörungen des Sammlungsarchivs des Museums des Kosovo.

Der offenstehende Schrank – bzw. dessen Zusammenspiel mit dem geschlossenen Schrank innerhalb der Ausstellung – lässt aus einer kunstwissenschaftlichen Perspektive eine weitere Referenz auf eine christliche Bildformel zu, die bei der Deutung hilfreich sein kann: nämlich das Triptychon, auf welchem in der Funktion als Andachts- oder Altarbild auf der Mitteltafel eine bestimmte Handlung oder Figuren hervorgehoben werden. Die seitlichen Bildtafeln sind dabei im Zusammenhang mit der Mitteltafel zu lesen. Bei Triptycha werden beispielsweise biblische Szenen, die sich zu unterschiedlichen Zeitpunkten abgespielt haben, in einen Moment der Gleichzeitigkeit gebracht. Auf den ersten Blick sind Triptycha in sich geschlossene Gattungen im Übergang zwischen Bild und Objekt, sind jedoch auch

in einen »multimedialen Repräsentationszusammenhang« (Rimmele 2010, S. 249) beispielsweise einer kirchlichen Architektur eingebettet, wie der Kunsthistoriker Marius Rimmele hervorhebt, der sich in einer detaillierten Abhandlung der Gattungsgeschichte des Triptychons als Trägermedium und seiner vielschichtigen Organisation widmet. Dieser architektonische Zusammenhang weist ihnen zusätzlich spezifische Funktionen und eine inszenatorische Wirkung zu. Rimmele arbeitet die Komplexität des Verhältnisses der Bilder im Triptychon heraus und hält fest, dass nicht nur die Bilder »darstellende Qualitäten« (ebd.) aufweisen, sondern bereits das Objekt als solches. Das geflügelte Objekt Triptychon dient einerseits zur emphatischen Veranschaulichung von Bildern, gleichzeitig tritt es »in eine strukturelle Nähe zu Offenbarungsvorgängen« (ebd., S. 252).

Die miteinander wirkenden Darstellungsqualitäten der Kombinatorik *von* bzw. Bezüge *zwischen* Bild und Objekt lassen sich auch auf die beiden erwähnten Schränke in Petrit Halilajs Installation übertragen. Ihre Bedeutungskonstitution lässt sich dabei aus mehreren Perspektiven begründen. Zum einen werden die Schränke als Inszenierungsmedien verwendet: Auf oder in ihnen vorhandene Abschürfungen, Kratzer, Klebspuren, materiale Reste usw. können gewissermaßen als »Bilder« gedeutet werden, die sich auf dem Objekt Schrank abzeichnen. Diese Bilder sind bedeutungsgeladen und wirken wegen ihrer authentifizierenden Qualität durch schimmelige Holzteile, loses Gefieder und weitere Markierungen affizierend (Abb. 14).

Zum anderen ist den Schränken als Alltagsobjekten ein Handlungspotenzial des Öffnens und Schließens eingeschrieben, was wiederum eine Konnotation der Ordnung eines Innen und Außen aufruft. Diese Handlungsanlage betont Rimmele ebenfalls für das Triptychon, bei dem »der Akt des Öffnens und Verschließens, des Offenbarens und Bergens beziehungsweise des in Latenz Belassens« (ebd., S. 251) konstitutiv ist. Dieser Logik folgend, möchte ich argumentieren, dass man als Betrachter\*in der Ausstellung in der Bundeskunsthalle Bonn eindringlich, jedoch zugleich behutsam mit den Elementen der Geschichte, die Petrit Halilaj als Grundlage seiner installativ inszenierten Narration nutzt, konfrontiert wurde. Die Erzählung des historischen Zustands der Sammlung wird nicht von Anfang an offenbart, sondern entfaltet sich zunehmend – Schicht für Schicht – im Abschreiten des Ausstellungsraumes nach hinten.

Wenn man sich als Besucher\*in im Ausstellungsraum weiter nach hinten vorarbeitete, tauchte man tiefer in die Erzählung, ihre Hintergründe und Tiefenschichten ein: Vorne im Raum war demnach der dezente, verschlossene Schrank und erst weiter hinten der geöffnete Schrank mit seinen deutlichen Spuren der Zerstörungen positioniert. Anders als ein Triptychon, welches durch seine Anbringung über dem Altar eine gewisse Überhöhung erfährt, wurden die Schränke in



Abb. 12 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung  
*She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn  
(Ausstellungsansicht)



Abb. 13 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht)



Abb. 14 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Detailansicht)

Petrit Halilajs Installation ebenerdig präsentiert und ermöglichten dadurch eine Nahsicht und machten das Objekt als solches mit seinen ›Bildern‹ unmittelbar erlebbar. Diese Präsentationsform wurde beim offen inszenierten Schrank durch die zusätzliche Raumdimension, die durch das Hineinblicken in den Schrank entstand, verstärkt. Die Tiefe des Schrankinnenraums stellte eine zusätzliche Nähe her und lud ein, in die Geschichte des Gegenstandes noch tiefer zu blicken. Gleichzeitig rückte das Objekt einen anderen, mit Zerstörung besetzten Ort in greifbare Nähe und wirkte wie dessen Wiedergänger. Die Funktionen von Außen und Innen, die sich durch die Inszenierung dieser Schränke abzeichneten, fragen auch nach der Teilhabe an solchen gesellschaftlichen und historischen Ereignissen und nach den unterschiedlichen Graden an Involviertheit und/oder Betroffenheit. Diese können je nach Betrachter\*in variieren – mal näher, also weiter ›innen‹ liegen, z. B. aufgrund von persönlichen traumatischen Erfahrungen, oder weiter ›außen‹ sein.

Die Geste des Öffnens kann in einem übertragenen Sinn als eine erneute Konfrontation mit einer Vergangenheit, die unzugänglich, gar ›abgeschlossen‹ scheint – im Fall der behandelten Geschichte der naturhistorischen Sammlung des Museums des Kosovo faktisch durch die vorgebaute Wand verriegelt –, gelesen werden. Das absichtsvolle Verschließen veranschaulicht das jahrelange Verdrängen und Verschweigen von früheren Geschehnissen durch Entscheidungsträger\*innen des Museums. Gleichzeitig kann dieser Akt auch im Sinne eines Abschließens mit der Vergangenheit gedeutet werden. Beide Akte – der Akt des Verschließens und der Akt des Abschließens – können als Sinnbilder des Prozesses der unterbrochenen Erinnerungsarbeit gelesen werden, welche, mit Benjamin gedacht, niemals als wirklich abgeschlossen betrachtet werden kann. Am Beispiel der Zerstörungen der Sammlung des Museums des Kosovo fördert das Motiv des Öffnens bzw. Schließens die Mechanismen der Vertuschung von (Museums-) Geschichte zutage und lässt sich auf einer allgemeineren Ebene auf gesellschaftliche Umgangsweisen mit Erinnerung im Nachkriegs-Kosovo übertragen, die im folgenden Kapitel zum Thema werden.

Zuletzt möchte ich auf einen weiteren Moment des Hervorholens in der Videoarbeit *July 14th*<sup>2</sup> verweisen: Zum Abschluss des Videos, nachdem im mittleren Kanal alle Credits zu sehen sind und der linke und rechte Kanal wieder komplett schwarz sind, verbleibt einige Sekunden lang im mittleren Kanal eine Einstellung, in der ein Schrank aus dem Lagerort emporgehoben wird (Abb. 15) und damit ein Stück Geschichte gewissermaßen geborgen wird. Diese Videoaufzeichnung des Hinaustragens von Teilen der beschädigten Sammlung naturhistorischer Exponate des Museums des Kosovo schreibt sich ebenso in die Ikonografie des Aktes der Öffnung bzw. hier (Ent-)Bergung mit ein und lässt Bezüge zu verwandten historischen Vorkommnissen

herstellen, wie z. B. die Bergung von Raubkunst aus den Depots der Nationalsozialist\*innen aus dem Schloss Neuschwanstein (Abb. 16).

Eine heroische Aufladung, wie sie jedoch die Fotografien von der Öffnung der Grabkammern (vgl. Abb. 9–10) oder die Bergung von Raubkunst (vgl. Abb. 16) erfahren, ist in Petrit Halilajs Videoarbeit nicht anzutreffen. Durch den Akt der Öffnung der ›falschen‹ Wand stellt sich in *July 14th?* vielmehr eine dezidierte Erinnerungsarbeit ein, welche ich im späteren Verlauf meiner Auseinandersetzung mit Walter Benjamins archäologischem Denkbild vom *Ausgraben und Erinnern* in Verbindung bringen werde.<sup>23</sup> *July 14th?* zeigt vielmehr die Unbeholfenheit der Museumsbeteiligten ob der Funde und der Bergung dieser prekären Geschichte. Petrit Halilajs Bilder sind genauer genommen zurückhaltende und zugleich beunruhigende Zeugnisse dieses (Ent-)Bergungsprozesses, welche ich anhand einer Analyse der destabilisierenden Effekte der wackeligen Kameraführung auf ›wackelige‹ Prozesse des Erinnerns übertrage. Doch zunächst widme ich mich in den folgenden Kapiteln einer historischen Spurensuche im Museum des Kosovo und der Frage, wie hier Dioramen als Medien der Zurschau-stellung zum Einsatz gebracht wurden, um schließlich davon die von Petrit Halilaj hergestellten Verschiebungen abzuheben.

23 Siehe Kapitel 5: Hervorholen, Offenlegen, Umarbeiten in *July 14th?*, S. 263 ff.



Abb. 15 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still)



Abb. 16      Bergung von Raubkunst, Schloss Neuschwanstein, 1945 (Fotografie; vier Männer mit einer Kiste an Kunstwerken, die von Nationalsozialist\*innen während des Zweiten Weltkriegs geraubt wurden)