

## PETRIT HALILAJ – IMAGINATION VON GESCHICHTE(N) ÜBER DAS BEREITS VERSTÄNDLICHE HINAUS

Petrit Halilajs Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* arbeitet mit dem Schlüsselmotiv der ›falschen‹ Wand und macht in der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* sichtbar, dass die Öffnung der ›falschen‹ Wand im unterirdischen Kellerverschlag des Museums des Kosovo, welche der Künstler mit Mitarbeiter\*innen des Museums nach mehrjährigen Bemühungen vornehmen konnte, nicht nur die versteckt gehaltenen und durch unsachgemäße Lagerung zerstörten naturhistorischen Exponate ans Tageslicht holt. Vielmehr deckt sie auch den problematischen Umgang der Institution mit diesem Kapitel seiner Museumsgeschichte auf. Dieser hängt zugleich mit den Verdrängungsmechanismen des langjährigen albanisch-serbischen Konflikts und des Kosovokriegs 1998/99 zusammen. *July 14th?* verschiebt die Vorstellung dessen, was als das ›Eigentliche‹ der Geschichte gilt, indem sie über das Auffinden der zerstörten Exponate auf weitere Geschichten stößt – konkret solche, die die komplexen traumatischen Geronnenheiten des Unbewussten in der Gesellschaft Kosovos widerspiegeln. Die ›Eigentlichkeit‹ von Geschichte wird somit gewissermaßen zu einer ›Uneigentlichkeit‹, weil sich ein ›Eigentliches‹ nicht immer so eindeutig bestimmen lässt. Dies wird medial durch die filmische Anlage der Arbeit mittels der Verwendung einer Handkamera unterstützt. In diesem Zusammenhang steht die unruhige, bewegte und damit vielfach instabile und unscharfe Bildästhetik der Kamera einerseits mit einem Authentifizierungseffekt in Verbindung, welcher die abgebildete Situation an eine tatsächlich stattgefundene Realität anknüpft. Andererseits dient der destabilisierende Effekt im Einsatz der Kamera einer medialen Verstärkung von zur Sprache gebrachten (in-)stabilen und (un-)scharfen Verhältnissen von Erinnerung. Weil Erinnerung, wie die 3-Kanal-Videoinstallation deutlich zum Ausdruck bringt, von ›wackeligen‹ Momenten geprägt ist, gibt sie Geschichte als ein fragiles und unsicheres Gebilde zu erkennen.

Ausgehend von der Eingangsgeste der Ausstellung in der Bundeskunsthalle Bonn, die ebenfalls durch eine zusätzlich eingebaute, ›falsche‹ Wand charakterisiert war und in die Installation *Poisoned by men in need of some love* hineinführte, zeigt meine Untersuchung die hervorgerufene Irritation dieser räumlichen Zäsur auf, welche die Rezipient\*innen mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit in die Installation eintreten ließ und von ihnen ein Bewusstwerden ihrer körperlichen Involvierung in das Geschehen der Ausstellung abverlangt. Diesen Akzent auf das Betreten der Ausstellung habe ich mit einer Lesart von Erinnerung in Verbindung gebracht, welche die Erinnerung als etwas ›Betretbares‹ (vgl. Bal 1999b, S. x) zu verstehen

gibt, das sowohl individuelle als auch gemeinschaftlich geteilte Aspekte in Überlappung bringt. Meine weiterführende Betrachtung differenziert, dass die eingebaute ›falsche‹ Wand in der Ausstellung einerseits ein repetitives Moment darstellt, dass Petrit Halilaj das Motiv der ›falschen‹ Wand andererseits nicht als ein direktes Zitat verwendet, sondern der Wand in ihrer Darstellungsform als museale Ausstellungsarchitektur aus Pressspanholz eine verschiebende Funktion zukommen lässt. Dieses (Er-)Öffnungsmotiv wird als ein sich ›wiederholendes‹ Element in der Ausstellung eingesetzt, um damit eine Geschichte der Verdrängung ›wieder zu holen‹ und den Rezipient\*innen eine Beschäftigung mit den gesellschaftspolitischen Bedingungen der Vergangenheit im Kosovo zu ermöglichen. Diesen Transformationsprozess bezeichne ich als ›wieder(-)holendes‹ *Erinnern* und konzeptualisiere ihn insbesondere im Dialog mit Walter Benjamins Denkbild vom *Ausgraben und Erinnern* (vgl. Benjamin 1991c, S. 400–401), aber auch mit weiteren theoretischen Reflexionen zur Wiederholung (vgl. Agamben 1996; von Bismarck 2005). Bezogen auf den Aspekt der Museumspolitik leite ich daraus ab, dass die ›Wieder(-)holung‹ die Rezipient\*innen in eine Zwischenzone zwischen dem Museum in Pristina und dem Museum in Bonn befördert. So intensivieren diese Momente der ›wieder(-)holenden‹ Verschiebung die Rezeption der jeweils anderen musealen Wände und führen den Konstruktionscharakter musealer Erinnerungs- und Aufbewahrungsinstitutionen vor Augen.

Am Beispiel der Präsentationsform des Dioramas, das als Medium der Zurschaustellung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in musealen Zusammenhängen Verwendung findet, wird ersichtlich, dass Museen durch ihre Sammlungsmodalitäten und Ordnungsweisen maßgeblich an der Strukturierung und (Fest-)Schreibung von Geschichte mitwirken. Durch historische Abbildungen aus dem Museum des Kosovo mache ich darüber hinaus darauf aufmerksam, dass die Dioramen und anderweitige Ausstellungsdisplays wie Vitrinen die ›eigene‹ Heimat und deren Flora und Fauna ins Visier holen und hinter einer Scheibe Naturvorkommnisse inszenieren, die als Lehrstücke der heimischen Umgebung verstanden werden wollen. Mit dieser Präsentationsform, bei der die Unterbringung der Exponate in der Tradition eines historisch gewachsenen Dispositivs des Zeigens bzw. der Zurschaustellung erfolgt, bricht Petrit Halilaj in seiner Installation *Poisoned by men in need of some love*. So findet man hier eine Dekonstruktion der eintrainierten Sehgewohnheiten vor, wenn der Künstler die nachgeformten Tierskulpturen in der Installation nicht in ›dioramischer‹ Ästhetik mit einer landschaftlichen Umgebung des Habitats zeigt, sondern sie aus diesem Displaysetting ausbrechen und die komplette Ausstellungsräumlichkeit vom Boden bis zur Decke belagern lässt. Die Art der ›Wieder(-)holung‹, wie sie die Installation mit den Tierskulpturen vornimmt, deute ich als künstlerischen Vorschlag für

neue Artefakte, die als poetische Transfigurationen eine differente Sicht gegenüber einer unannehmbaren Wirklichkeit im Zusammenhang von zerstörerischen Vorgängen in der Geschichte entwickeln. Dabei erscheinen die aus dem Erde-Tierkot-Gemisch produzierten Skulpturen in der ›wieder(-)holenden‹ Geste nicht in Verdoppelung, sondern in einer Funktion mimetischer Wiedergänger.

Meine Untersuchung zeigt, dass sowohl den Tierskulpturen in der Installation *Poisoned by men in need of some love* ein Moment des Unheimlichen anhaftet als auch den zerstörten Tierexponaten durch ihre Inaugenscheinnahme mit insistierenden Zooms in der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?*. Dieses Moment hat etwas mit der mehrfachen Durchschreitung der Achse zwischen lebend und tot zu tun. So lege ich die nachgeformten Tierskulpturen als *Heimsuchungen* (vgl. Gordon 2008) aus, weil sie Anrufungen einer nachwirkenden prekären Geschichte darstellen. Die Installation bringt durch die vermeintliche Wiederkehr der Tierexponate als nachgeformte Skulpturen eine Unruhe hervor und adressiert so das geschichtlich Unabgeschlossene. Sie tritt mit der Vergangenheit in ein Gespräch und trotz der Nachformungen der Tierexponate der Politik der Zerstörung, die in der naturhistorischen Sammlung gewütet hat. Die Installation stimmt sich so auf das in der Geschichte Verlorengegangene ein, das immer noch als Echo und Raunen vorhanden ist und einer Bearbeitung bedarf.

Durch die eingehende Beschäftigung mit dem Akt der Öffnung der ›falschen‹ Wand in *July 14th?* und *Poisoned by men in need of some love* bin ich auf einen weiteren Aspekt der ›Wieder(-)holung‹ gestoßen: die kulturhistorische Codierung des Moments der Enthüllung einer versteckt gehaltenen Geschichte, wie man sie etwa in der christlich-allegorischen Geschichte der Graböffnung, im Kontext der Archäologie bei der erstmaligen Öffnung der ägyptischen Grabkammer von Tutanchamun oder im Zusammenhang der Nachkriegszeit bei der Bergung von Raubkunst aus den Depots der Nationalsozialist\*innen wiederfindet und die zu einer Verfestigung einer Ikonografie der Öffnung bzw. eines Enthüllungstopos beiträgt. Sowohl die Geste des Öffnens als auch des Schließens lese ich als Sinnbild des Prozesses der Erinnerungsarbeit und erachte dieses Motiv als hauptsächlich daran beteiligt, die Mechanismen der Vertuschung von (Museums-)Geschichte zutage treten zu lassen und auf einer allgemeinen Ebene die gesellschaftlich erschwerten Umgangsweisen mit traumatisierenden Erinnerungen im Nachkriegs-Kosovo übertragbar zu machen.

Meine Auseinandersetzung mit der Geschichte des ehemaligen Naturhistorischen Museums des Kosovo zeigt, dass die Institution von Mechanismen des Ein- und Ausschlusses geprägt ist, welche die politische Situation des Landes widerspiegeln. In der Zeit kurz nach Kriegsende gab es eine offensichtlich (museums-)politisch motivierte Anweisung, sich der naturhistorischen Sammlung zu entledigen

und im Rahmen von Ausstellungen nicht mehr die Diversität botanischer und zoologischer Arten dieser biogeographischen Region zu präsentieren und somit über die Flora, Fauna und Lebensumgebung schützenswerter Tiere und Pflanzen zu informieren. Vielmehr war nach Kriegsende eine Museumspolitik zentral, die sich durch die Präsentation von ethnographischen Exponaten stärker an einem sich wieder formierenden Nationenverständnis der Republik Kosovo orientierte. Den Fokus der neuen Ausstellung auf die Präsentation traditioneller albanischer Artefakte lese ich als eine Fortführung der langjährigen Verteidigung der albanischen Identität gegenüber der serbischen Überlegenheit über die ehemalige Provinz Kosovo und deute sie als Ausdruck einer Weiterführung ethnischer Differenzbildung, die sich auch seit Ende des Kosovokriegs fortsetzt. Die Arbeiten von Petrit Halilaj verstehe ich in diesem Kontext als einen Beitrag zur Sichtbarmachung dessen, wie das Museum des Kosovo durch seine Ausstellungstätigkeit zu kultureller Differenzbildung von geopolitischen Räumen beiträgt, wie seine Exponatauswahl an Naturalisierungen mitwirkt und mit politisch-ideellen Motiven verknüpft ist.

Petrit Halilajs Arbeiten zeigen am Beispiel des zerstörten naturhistorischen Sammlungsbestands des Museums des Kosovo, dass die Folgen der komplexen ethnischen Problematiken in der jüngeren Geschichte des Kosovo fortwirken. Im Dialog mit dem Konzept der *Liberalizing Histories* (vgl. Norton/Donnelly 2019) verstehe ich künstlerische Arbeiten wie *July 14th?* und *Poisoned by men in need of some love* als Vorschläge, um Schwierigkeiten im Umgang mit Geschichte(n) nicht mehr unter Verschluss zu halten, sondern Verdrängungsmechanismen offenzulegen und sie bearbeitbar zu machen. In diesem Sinn deute ich künstlerische Arbeiten wie diejenigen von Petrit Halilaj als Vorschläge, ein Bündnis mit demjenigen in der Geschichte einzugehen, das gegenwärtig keine Existenz (mehr) hat. Die Arbeiten erproben hierbei eine Herangehensweise, die ich als ›reparativen‹ *Möglichkeitssinn* (vgl. Best 2016; Leeb 2009) bezeichne und denen es nicht darum geht, einen Schaden rückgängig zu machen, sondern darum, eine Möglichkeit zur intensiven Bearbeitung einer gewaltvollen Vergangenheit einzuräumen. Dies bedeutet die Fähigkeit, aus einem Schockzustand herauszukommen und die Unaussprechbarkeiten der Zerstörungen zu durchbrechen. *Poisoned by men in need of some love* entwickelt eine imaginative Kraft, um die Brüchigkeit von Geschichte(n) zum Ausdruck zu bringen, und stellt insofern eine reparative Reaktion auf ein Verschwindenlassen einer Sammlung dar, als die Arbeit durch ihr ›wieder(-)holendes‹ *Erinnern* nahezu gespenstische Tierskulpturen hervorbringt und eine Transformation vornimmt, die darin besteht, etwas Gegebenes in etwas anderes zu übersetzen.

Durch meine Analyse wird sichtbar, dass Arbeiten wie diejenigen von Petrit Halilaj *Re-Visioning Histories* entwerfen, indem sie jenseits einer in abgeschlossenen Kapiteln gedachten Geschichtsschreibung

operieren. Insbesondere die Installation *Poisoned by men in need of some love* imaginiert Geschichte über die Grenzen des bereits Verständlichen hinaus, indem sie die Tierskulpturen, welche die Ausstellungsfläche belagern, für ein manifestes Vorstellungsexperiment einsetzt, in dem die Möglichkeit angelegt ist, das nach dem Bürgerkrieg Geschehene im Museum des Kosovo nicht nur in Erinnerung zu rufen, sondern reparativ in diese Geschichte einzugreifen. Eine solche Potenzialität des Möglichkeitssinns, in das Aktuelle einzubrechen und eine transformierende Erzählung in Umlauf zu bringen, stellt eine künstlerische Strategie dar, um Verschiebungen einer prekären Geschichte menschlicher Destruktion zu vollziehen. So wirken Arbeiten wie *July 14th?* und *Poisoned by men in need of some love* am Prozess der Unabschließbarkeit von Erinnerungsprozessen mit und lassen zugleich dem »wieder(-)holenden« *Erinnern* eine progressive Eigenschaft zukommen, indem sie ihm die Möglichkeit zur Korrektur und Veränderung einräumen und sich durch die Dynamik einer Neubetrachtung von verdrängten Momenten der Geschichte an *Re-Visioning Histories* beteiligen.

## GESCHICHTE ALS VIELSCHICHTIGES UND UNABSCHLIESSBARES GEBILDE FÜR KOMPLEXE ZUKÜNFTEN – ABSCHLUSSBEMERKUNGEN

Die behandelten künstlerischen Arbeiten lassen Geschichte zu einem vielschichtigen und unabschließbaren Gebilde werden, das in der Gegenwart offen gegenüber neuen Sinnbildungsprozessen für kommende, komplexe Zukünfte bleibt. Damit tragen sie zu *Re-Visioning Histories* bei. In meiner Beschäftigung habe ich die komplexen Wirkungsweisen von künstlerischen Praktiken mit erinnerungspolitischen, postkolonialen, postmigrantischen und verflechtungsgeschichtlichen Theoriekonzepten in Beziehung gebracht, um an einer geschichtspolitisch verantwortungsbewussten Differenzierung und Bearbeitung prekärer und unterdrückter Geschichte(n) mitzuwirken und zu einer Diskursivierung künstlerischer Praktiken beizutragen. Eine wichtige Erkenntnis meiner Arbeit besteht darin, dass das *close reading* als Verfahren der *nahsichtigen Lektüre* eine notwendige Voraussetzung dafür war, um einen reflexiven Raum zu betreten, der ein kritisches Verhältnis zu künstlerischen Arbeiten und zu den von ihnen adressierten historischen Ereignissen ermöglicht. Wie die Untersuchung deutlich macht, habe ich durch mein interaktives Verhältnis mit den ästhetischen Strategien der künstlerischen Arbeiten und den erweiterten historischen und theoretischen Kontexten Möglichkeiten erprobt, um ein dominierendes Narrativ von Geschichte zu befragen und sie in anderen Betrachtungsweisen und Verknüpfungen sicht- und lesbar zu machen. Durch meine entlang der Arbeiten geführte Lektüre konnte ich