

»precisely the domain of turmoil and trouble, that moment (of however long duration) when things are not in their assigned places, when the cracks and rigging are exposed, when the people who are meant to be invisible show up without any sign of leaving, when disturbed feelings cannot be put away, when something else, something different from before, seems like it must be done« (ebd., xvi).

An diese Beschreibungen der Heimsuchung möchte ich die Arbeit *Poisoned by men in need of some love* anknüpfen. Die Arbeit bringt durch die Objekte in ihrer Wiederkehr eine Unruhe und Brüchigkeit hervor und adressiert so das geschichtliche Etwas, das einer weiteren Bearbeitung bedarf. Heimsuchung erzeugt im Gegensatz zum Trauma ein »something-to-be-done« (ebd.), so Gordon. Die darin angelegte Agency, die sich innerhalb einer gegenwärtigen Problemlage, in »the wavering present« artikuliert, »forces a something that must be done that structures the domain of the present and the prerogatives of the future« (ebd., 179), schreibt Gordon weiter. Diese Einschreibung, einer historisch laut werdenden, alternativen Möglichkeit bzw. einem alternativen Geschichtsverlauf einen Echoraum zu geben, ist in Petrit Halilaj's Arbeit angelegt.

Im Folgenden werde ich den Aspekt des *Re-Visioning Histories* nun unter der Dimension des »Reparativen« und werkübergreifend unter der Dimension der »Wieder(-)holung« diskutieren.

VOM »WIEDER(-)HOLENDEN« ERINNERN UND DEM »REPARATIVEN« MÖGLICHKEITSSINN VON GESCHICHTE

Auch wenn den tierhaften Skulpturen etwas Unheimliches anhaftet, so ringt die Arbeit *Poisoned by men in need of some love* gleichzeitig damit, für die prekäre Geschichte auch etwas potenziell Ermöglichendes zu formulieren. Die Arbeit entwickelt mit den nachgeformten, rekonstruierten Tierexponaten einerseits eine imaginative Kraft, um die Brüchigkeit von Geschichte zum Ausdruck zu bringen. Dafür werden die Skulpturen zu »soliden« Metaphern,⁴¹ die in einer räumlichen Installation erfahrbar werden und bei den Rezipient*innen eine affektive Erfahrung auslösen, die nicht unbedingt versprachlichbar ist.

41 Vgl. hier Christopher Tilley, der einen Transfer der sprachlichen Metapher hin zu den Dingen vornimmt und der gegenwärtigen Präsenz der Dinge als »solid

metaphors« eine Überlegenheit gegenüber sprachlichen Metaphern bescheinigt (vgl. Tilley 1999, S. 260).

Andererseits kann dieser künstlerische Ansatz die Geschichte der Gegenwart so erzählen, dass das Geschehene mit einem Verlangen verknüpft ist, das Gegenwärtige auch ein Stück weit zu verändern, zu modifizieren. Dies kann als ein Versuch gedeutet werden, »to imagine beyond the limits of what is already understandable« (Gordon 2008, S. 195), um erneut eine Formulierung der von Avery Gordon erörterten Dimensionen des *Hauntings* zu bemühen.

In dieser Vorstellung, Geschichte über die Grenzen des bereits Verständlichen hinaus zu imaginieren, liegt eine Überschneidung mit dem in meiner Auseinandersetzung zuvor angebrachten Begriff des »Möglichkeitssinns« von Geschichte.⁴² Hierin geht es also um so etwas wie ein Vorstellungsexperiment, in dem die Möglichkeit angelegt ist, das Geschehene nicht nur in Erinnerung zu rufen, sondern in dieses zu intervenieren und damit bei uns Betrachter*innen einen »act of memory« zu ermöglichen, der als »potentially healing« betrachtet werden kann, »as it calls for political and cultural solidarity in recognizing the traumatized party's predicament« (Bal 1999b, S. x), wie Mieke Bal in der Publikation *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present* anmerkt. Eine solche Potenzialität des »Möglichkeitssinns« (welche hier insbesondere zu unterstreichen wäre, denn eine Wiedergutmachung ist nicht möglich), in das Aktuelle einzubrechen und hierin womöglich »reparativ« zu wirken, sehe ich in der Installation *Poisoned by men in need of some love* neben dem Aspekt des Unheimlichen ebenfalls als Dimension eingeschrieben. Im Folgenden möchte ich deshalb kurz auf die Verwendung des Begriffs des »Reparativen« eingehen, wie er von der Kunsthistorikerin Susan Best ins Feld gebracht wird, um auf die Frage zu sprechen zu kommen, was bestimmte künstlerische Praktiken, wie sie von Petrit Halilaj zum Einsatz gebracht werden, in Bezug auf eine traumatisierende Geschichte bewirken können.

Best entwickelt in ihrem Buch *Reparative Aesthetics. Witnessing in Contemporary Art Photography* (2016) den Begriff des »Reparativen«. Er stellt bei ihr, so die Kunsthistorikerin Mechthild Widrich, einen Begriff dar, der nicht nach harmonischer Zufriedenheit strebt oder aus einer solchen entsteht. Bei der »reparativen« Ästhetik handelt es sich vielmehr um eine ambivalente Koexistenz von positiven und negativen Gefühlen, die Raum für Reflexion oder für eine indirekte Zeug*innenschaft eröffnen, um Traumata anzuerkennen und zu bearbeiten und aus ihnen ermächtigt hervorzugehen. (vgl. Widrich 2017) Bests Bestreben dabei ist es, zu ermitteln, wie künstlerische Strategien, die sich auf Affekt und ästhetische Anziehungskraft stützen

42 Siehe Kapitel: Das »historisch Imaginäre« bzw. der »Möglichkeitssinn« von Geschichte, S. 65 ff.

und über eine didaktische Botschaft hinausgehen, eine tiefergehende Betrachtung über historisches kulturelles Fehlverhalten und unsere Beziehung dazu hervorrufen können, erörtert außerdem die Künstlerin und Kunstwissenschaftlerin Mimi Kelly (vgl. Kelly 2018, S. 282). Best verdankt ihre Beschäftigung mit dem ›Reparativen‹ der theoretischen Vorlage ›reparativer‹ Lesepraktiken der Theoretikerin und Schriftstellerin Eve Kosofsky Sedgwick, die sich die Verwendung des Begriffs wiederum von der Psychoanalytikerin Melanie Klein zunutze macht. Bei Klein bezeichnet der Begriff die Fähigkeit, so Best, »to deal with ambivalence, and to incorporate both positive and negative feelings« (Best 2016, S. 3) Bei einer ›reparativen‹ Perspektive geht es gemäß Best

»[...] not [...] simply about undoing or reversing damage; ambivalence precludes that wholly positive orientation. For Sedgwick, a reparative motive seeks pleasure rather than the avoidance of shame, but it also signals the capacity to assimilate the consequences of destruction and violence. Sedgwick advocates reparative interpretations of cultural material in place of the much more common ›paranoid‹ interpretations (another key Kleinian term). She explains that paranoid interpretations routinely adopt a posture of suspicion and operate as a kind of ›exposure‹ of traces of oppression or injustice. Crucially, she argues paranoid suspicion is central to critical practice in the humanities and that it is propelled by the desire on the part of theorists and critics to avoid surprise, shame and humiliation.« (ebd.)

Best konstatiert in Anlehnung an Sedgwicks Begrifflichkeiten, dass Kunst mit ›paranoidem‹ Ansatz, also Kunst, die sich durch eine offensichtliche »exposure of wrongdoing« (ebd.) auszeichnet und dabei ästhetische Vorzüge in den Hintergrund drängt, fast gleichbedeutend mit ›politischer‹ Kunst geworden sei. Sie schlägt im Anschluss an Sedgwicks Kritik eine Alternative für eine politische künstlerische Praxis vor: eine ›reparativ‹ wirkende Kunst, welcher es nicht darum geht, einen Schaden rückgängig zu machen, sondern die Fähigkeit zu signalisieren, die Folgen von Zerstörung und Gewalt einer Bearbeitung zu unterziehen (vgl. ebd., 3–4).

Als Wiedergänger werden die irreversibel beschädigten, naturhistorischen Exponate durch Petrit Halilaj angeeignet. Und so sehr sie auch den Eindruck des Unheimlichen evozieren, so kann ihre Transfiguration zugleich als eine Art Gegendruck gegenüber den Zerstörungen in der Geschichte gelesen werden und als Gegenbewegung, die die gewaltvollen Handlungen und materiellen Verluste nicht

einfach so hinnehmen will. Stattdessen vollführen die Objekte im schwebenden Moment zwischen Absenz und Präsenz im Sinne eines *Re-Visioning* eine imaginative Bewegung des Erscheinenlassens, bei dem jedoch die Bilder von Brüchigkeit und Vulnerabilität auf der Ebene konkreter Sichtbarkeit nicht ausgespart bleiben und anhand der Objekte weiterhin akzentuiert sind. Ich möchte argumentieren, dass die Möglichkeit, die Petrit Halilajs Arbeit den Betrachter*innen eröffnet, in diesen Raum der prekären Geschichte menschlicher Destruktion einzutreten und dabei Aktualität mit verdrängten Momenten der Geschichte zu verknüpfen, einen heimsuchenden Verlust mit einem »reparativen« Transformationsversuch ineinandergreifen lässt. Indem die Arbeit eine Verschiebung oder gar Biegung innerhalb der Wahrnehmung vornimmt, den sonst so stillen Staub aufwirbelt und ihn mit den aus dem Erde-Tierkot-Gemisch geformten Skulpturen zum Sprechen bringt, wirkt sie an einer anderen Form der historischen Bewusstwerdung und Vergegenwärtigung von Zerstörungen und von ihren hinterlassenen physischen und psychischen Verwüstungen mit. Diese Art der »Wieder(-)holung« in der Installation stellt in meinen Augen einen Versuch dar, gegen eine unannehmbare Wirklichkeit eine differente Sicht zu entwickeln, auf die ich in der Folge, nochmals mit Walter Benjamins Denkbild vom *Ausgraben und Erinnern* Anlauf nehmend, genauer eingehen möchte.

Wenn Benjamin vom Potenzial des Repetitiven schreibt und formuliert, dass der*die Grabende keine Scheu davor haben dürfe, »immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen« (Benjamin 1991c, S. 400), ist die darin angelegte »Wieder(-)holung« durch ihren jeweiligen Bezug zu einer Jetztzeit (einer anderen wirksamen Aktualität als der vergangenen) mit der Erneuerung eines Sachverhalts gekoppelt. Deshalb kann es gemäß Benjamin nicht gelingen, einen ursprünglichen Zustand der Vergangenheit wiederherzustellen, das Einstige als Gleiches wiederkehren zu lassen. Denn das Erinnern verweist durch das »Wieder(-)holen« – also durch die unabschließbare, tätige Auseinandersetzung mit etwas Bestehendem – auf dessen Neubeginn im Jetzt und bricht die Vorstellung von historischem Fortschrittsdenken. So spitzt Benjamin zu: »Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen.« (Benjamin 1991d, S. 587) Wenn also ältere Zeitschichten in der Gegenwart nachleben, treffen heterogene Zeiterfahrungen unwillkürlich zusammen und vermengen sich. Nicht nur die Vergangenheit dringt so nachträglich in die Jetztzeit und beeinflusst diese, sondern auch die unmittelbare Gegenwart wirkt auf das Vergangene ein.

Benjamin schreibt:

»Die Vor- und Nachgeschichte eines historischen Tatbestandes erscheinen kraft seiner dialektischen Darstellung an ihm selbst. Mehr: jeder dialektisch dargestellte historische Sachverhalt polarisiert sich und wird zu einem Kraftfeld, in dem die Auseinandersetzung zwischen seiner Vorgeschichte und Nachgeschichte sich abspielt. Er wird es, indem die Aktualität in ihn hineinwirkt. Und so polarisiert der historische Tatbestand sich nach Vor- und Nachgeschichte immer von neuem, nie auf die gleiche Weise.«
(ebd.)

Die Zeit selbst kann dabei also als Medium der Veränderung und Einflussnahme gedeutet werden. Verschiedene Zeiterfahrungen, wie z. B. diejenigen der großstädtischen Moderne, mit der sich Benjamin beschäftigte, und in der »technologische Ordnungen von Wirklichkeit und die Prozesse gesellschaftlicher Sinnbildung« (Emden 2006b, S. 88) aufeinandertrafen, stellen eine Diskontinuität her und wirken sich »auf die Struktur des historischen wie gesellschaftlichen Bewußtseins« (ebd.) aus. »Wieder(-)holendes« Erinnern und Veränderung stehen damit in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander. Die »radikalisierte Erinnerung, die hinter die sedimentierte Vergangenheit auf deren eigene Tiefenschichten, auf das darin Unterdrückte und Unabgeschlossene zurückgeht, ist Fundament für den Impuls zur Veränderung« (Angehrn 2002, S. 23), formuliert Emil Angehrn, der sich mit dem »Widerstreit von Erinnerung und Neubeginn« (ebd.) bei Benjamin befasst hat. Damit bringt er Benjamins Vorstellung zur Sprache, dass das Vergegenwärtigen von Vernachlässigtem oder Unbewusstem die Vorstellung von Linearität und Unverrückbarkeit von Geschichte aufbricht.

Operationen der »wieder(-)holenden« Vergegenwärtigung sind, wie ich zuvor ausführlich beschrieben habe, maßgeblich in Petrit Halilajs Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* am Werk.⁴³ Dabei sind es die darstellungsbezogenen Verschiebungen, die es möglich machen, Geschichte physisch zu erfahren und dabei anders zu denken. So werden von Petrit Halilaj die im Museum des Kosovo irreversibel beschädigten Exponate, welche die Betrachter*innen in der Videoarbeit *July 14th?* zu sehen bekommen, in der Installation *Poisoned by men in need of some love* aufgegriffen und transformiert. In der Installation werden zerstörte Tierexponate in eine andere Materialität, ein kompaktes Erde-Tierkot-Gemisch, übersetzt und in Kombination mit minimalistischen, displayartig wirkenden Strukturen aus Messing

43 Siehe Kapitel: Praktiken der »Wieder(-)holung«, S. 217 ff.

inszeniert, was durch ihr glänzendes Material (das wahrscheinlich den größtmöglichen Kontrast zum eingetrockneten Gemisch aufweist) zu einer Wirkung von Wertsteigerung beiträgt. Diese goldige Materialität erinnert mich zudem an die japanische *kintsugi*-Technik – eine traditionelle Reparaturmethode, bei der gebrochene Keramik oder Bruchstücke von Porzellan mit goldenen Einsätzen ergänzt werden. Ein solches ästhetisches Prinzip der Wertschätzung der Einfachheit eines fragilen Materials wie des Erde-Tierkot-Gemischs, aus dem die Tierskulpturen sind, ist in der Rauminstallation Petrit Halilajs zentral am Werk.

Bei der Analyse der Arbeiten von Petrit Halilaj war es für mich wichtig, diese aus ihrer Betrachtung und ihrem konkret adressierten, historischen Kontext heraus zu besprechen und nicht im ersten Atemzug von der Biografie des Künstlers ausgehend zu analysieren – wie die Arbeiten des Künstlers sonst so häufig gedeutet werden, seit Petrit Halilaj als erster Künstler des seit 2013 neu auf der Venedig Biennale vertretenen Pavillons der Republik Kosovo ausgestellt hat. Gewisse Fragen lassen sich jedoch über bestimmte persönliche Erfahrungen des Künstlers im Zusammenhang mit seinem Leben im Kosovo und dem dortigen Bürgerkrieg anders betrachten. Dies sehe ich insbesondere über den Aspekt der Materialität des Erde-Tierkot-Gemischs und über den Bezug des Künstlers zum ruralen Leben mit Tieren gegeben, von denen er in seiner Kindheit im Kosovo umgeben war (vgl. Casaveccia 2010, S. 173).

Die persönliche Geschichte Petrit Halilajs ist mit der Kriegsgeschichte des zersplitterten, ehemaligen Jugoslawiens verwoben, weil er diese selbst als Kind miterlebt hat und seine Familie vom Bürgerkrieg im Kosovo geflohen ist (vgl. Maliqi 2014, S. 91). Diese Erfahrung im Kosovo als einer Region, die mit Postkonflikten behaftet ist, artikuliert sich in seinem Werk auf unterschiedliche Weise immer wieder direkt oder, wie in der Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, eher indirekt. Ein wiederkehrendes Element stellt unter anderem die Verwendung von Alltagsmaterialien dar, wie beispielsweise der Gebrauch von Erde, Schutt und Überresten, welche persönliche sowie soziopolitische Fragen bezüglich der Vorstellung von Heimat, Nationenverständnissen und kultureller Identität aufwerfen.

Der Kunsthistoriker Stefan Tasch beschreibt in einem Artikel, dass Petrit Halilaj für die 6. Berlin Biennale die Verschalungsbretter des Bauskeletts, die für das Fundament und die Zwischengeschosse des Neubaus seines im Krieg zerstörten Elternhauses dienten, zur Ausstellung transportieren und das Skelett als Holzskulptur in den Berliner Ausstellungsräumlichkeiten installieren sowie von lebenden Hühnern bewohnen ließ (Abb. 45), wie jene, von denen Petrit Halilaj in seiner Kindheit auf dem Land im Kosovo umgeben war und mit denen er oft spielte. Den Großteil des für die Ausstellung bereitgestellten

Budgets verwendete er dabei für den Kauf eines neuen Grundstücks für seine Familie in der Nähe von Pristina und den Beginn des Rohbaus eines neuen Hauses. (vgl. Tasch 2011, S. 32) Tatsächlich tauchen Tiere, insbesondere Hühner, in Petrit Halilajs Arbeiten häufig auf, beispielsweise in der Reihe *They are Lucky to be Bourgeois Hens*, die Petrit Halilaj im Rahmen der Gruppenausstellung *Art Is My Playground* (2008) im Park Küçük Çiftlik in Istanbul begann (Abb. 46). In Anlehnung an das eher baufällige, karnevaleske Ambiente des alten Jahrmarktes in Istanbul trennte Petrit Halilaj einen Bereich mit roten Absperrungen ab, stattete ihn mit ein paar Alltagsobjekten und Skulpturen mit eiserne Vogelfüßen aus und teilte ihn dann tage- und nächtelang mit einer Gruppe von Hühnern (vgl. Casaveccia 2010, S. 173). Ein anderes Beispiel bildet die Fortsetzung der Reihe in der Ausstellung *Back to the future* (2009/2010) im Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina (Abb. 47), wo Petrit Halilaj eine Art Raumschiff für Hühner baute. Die wiederholte Verwendung des Titels der »bürgerlichen Hühner«, wie er sie ebenfalls im Titel dieser Arbeit bezeichnet, mache sie zu einer Figur der erzwungenen Urbanisierung, einer Identität, die zwischen ländlichen Ursprüngen und einer schnell eroberten Moderne hin- und hergerissen scheint (vgl. Latronico 2010, S. 90). Wie zuvor erwähnt, hat das Ausstellungsprojekt bei Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina den Künstler auch auf die irreversibel beschädigte Sammlung des Naturhistorischen Museums des Kosovo im Museumskomplex Emin Gjiku stoßen lassen, welche Petrit Halilaj in den Arbeiten *July 14th?* und *Poisoned by men in need of some love* thematisiert.

Eine weitere Arbeit Petrit Halilajs, in der das Material Erde eine Aufladung mit Erinnerungen erfährt, besteht in der vergänglichen Geste, bei der der Künstler 60 Tonnen Erde in der Nische des Messestands der Galerie Chert bei der *Art Basel Statements* platzieren ließ (Abb. 48). Die Erde wurde aus dem Ort Köstërrc, so auch der Titel der Arbeit, entnommen – an der Stelle, wo das ehemalige Haus seiner Familie stand, welches während des Kosovokrieges zerstört wurde (Abb. 49–50) (vgl. Filipovic 2013, S. 77). Wenn eine solche Arbeit auf einer der weltweit größten Kunstmessen gezeigt wird, deren Messestände extrem kostspielig sind, fragt sie, so die Journalistin Ingeborg Wiensowski, einerseits nach dem Wert von Grund und Boden und andererseits im Zusammenhang mit dem Kosovo natürlich auch nach dem Wert von Heimat, nach den Erfahrungen einer erlebten Migrationsgeschichte und damit auch nach dem Gefühl von Fremdheit anderenorts (vgl. Wiensowski 2011, S. 26).

Petrit Halilajs explizite Bezüge zu Themen wie Heimat und den Konsequenzen und Nachwirkungen des Kosovokrieges in der Gesellschaft sind sowohl mit biografischer als auch mit politischer Realität verwoben. Indem sich seine Kunst imaginär auflädt, geht sie weit über die Realität hinaus und bringt verschiedene Geschichts- und



- Abb. 45 Petrit Halilaj, *The places I'm looking for, my dear, are utopian places, they are boring and I don't know how to make them real*, 2010, Holz, Eisen, Hühner, verschiedene Materialien, 8 x 11 x 13 m, 6. Berlin Biennale, 2010, Kunst-Werke Berlin (Ausstellungsansicht)
- Abb. 46 Petrit Halilaj, *They are Lucky to be Bourgeois Hens*, 2008, Holz, Hühner, verschiedene Materialien, Ausstellung *Art is my Playground*, 2008, Küçük Çiftlik, Istanbul (Ausstellungsansicht)



Abb. 47 Petrit Halilaj, *They are Lucky to be Bourgeois Hens II*, 2009, Holz, Farbe, Elektrizität, Hühner, 550 x 150 cm, Ausstellung *Back to the future*, 2009/2010, Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina (Installationsansicht)



Abb. 48 Petrit Halilaj, *Kostërrc* (CH), 2011, 600 x 400 x 230 cm, circa 60 Tonnen Erde (aufgeteilt in 66 große Taschen), Gras (aufgeteilt in 110 Teile, jedes ca. 30 x 60 cm), 18 m Messewand, 12 m Wand aus Metallstrukturen, Art Basel Statements, 2011 (Ausstellungsansicht)



Abb. 49–50 Petrit Halilaj, *Kostërrc (CH)*, 2011 (Fotografien Entstehungsprozess;
oben: hinterlassenes Loch durch die Erdentnahme in Kostërrc;
unten: Beladung der Taschen mit Erde für Abtransport)

Erfahrungsschichten zur Verhandlung. Die künstlerische Praxis der ›Wieder(-)holung‹ ist demnach nicht nur eine Praxis innerhalb der Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, sondern der Themenkreis des NachkriegsKosovo ist einer, den der Künstler immer wieder aufgreift und sich dessen anhand diverser Gegenstandsfelder annimmt, sodass die ›Wieder(-)holung‹ hier gewissermaßen auch durch unterschiedliche Arbeiten hinweg zum Zuge kommt.

Das Moment der Re-Konstruktion mit einer stets darin enthaltenen Aktualisierung eines Sachverhalts ist also vielen Arbeiten von Petrit Halilaj inhärent. Den ›Ausbruch‹ der Tiere aus den Vitrinen und die vorgenommene Verschiebung der Materialität in der Installation möchte ich dabei, wie ich zuvor bereits angemerkt habe, auch als ein ›reparatives‹ Verfahren des Künstlers deuten und abschließend darauf eingehen, wie die Installation hinsichtlich der in der Videoarbeit sichtbar werdenden, irreversiblen Beschädigungen eine solche Wirkung entfaltet.

Die Arbeit von Petrit Halilaj erprobt meiner Ansicht nach eine solche im Best'schen Sinn ›reparative‹ Herangehensweise, welcher es nicht darum geht, einen Schaden rückgängig zu machen, sondern die Fähigkeit zur intensiven Bearbeitung einer gewaltvollen und zerstörerischen Vergangenheit zu erkennen zu geben. Hierbei spielen einerseits das Verhältnis zwischen der Dokumentation und Darstellung von irreversibel beschädigten Geschichtsobjekten in der Videoarbeit *July 14th?* und andererseits die Präsentation von Fundsachen sowie der zu Skulpturen transformierten Tierexponate in der Installation *Poisoned by men in need of some love* eine entscheidende Rolle. Dabei umkreist Petrit Halilaj die Überreste, bringt ihre schwierige und beunruhigende Thematik ans Licht und tariert ihre Seinsmöglichkeiten aus.

Die Kunsthistorikerin Sabiene Autsch und die Künstlerin, Philosophin und Kunstpädagogin Sara Hörnak, die sich in einem von ihnen herausgegebenen Sammelband mit dem künstlerischen Handeln mit Material im 20. und 21. Jahrhundert und dessen ästhetischem und erfahrungsgeschichtlichem Gehalt auseinandersetzen, schreiben:

»Materialreste und Details lösen zugleich Fragen nach dem Zusammenhang aus, aus dem sie stammen und herausgelöst sind und eröffnen auf diese Weise Verbindungen zu historischen Wirklichkeiten und sozialen Wahrnehmungen. Insofern ließe sich auch von *Materialdispositiven* sprechen, die nicht nur künstlerisches Handeln, sondern auch den Betrachter in seinen ästhetischen Erfahrungen affizieren.« (Autsch/Hörnak 2017, S. 11, Hervorh. im Orig.)

Die Materialbegegnung in der Arbeit *Poisoned by men in need of some love* löst eine ästhetische Erfahrung aus, die eine gewisse Ambivalenz

der Objekte in den Vordergrund rückt, indem die toten Tiere durch ihre Nachbildung und durch ihre animierende Inszenierung einerseits eine lebendige Beziehung mit dem Raum und den Betrachter*innen eingehen, andererseits durch das verwendete Erde-Tierkot-Gemisch unser Blick auf ihre Geschichte kompliziert wird. Es handelt sich bei den Skulpturen um gebrechliche und unvollkommene Objekte, die jedoch durch die sie umspielenden Messingelemente in ihrer Wertigkeit gesteigert werden. Die nachgeformten Tierexponate scheinen wie wiederbelebt – vom Boden über die Wände bis hin zur Decke nisten sie sich im Ausstellungsraum ein. Das Moment der Verlebendigung der Skulpturen ist hierbei sehr vordergründig, weil der Künstler die Exponate in einer beeindruckenden Detailhaftigkeit nachformt und diese Objekte fast schon eine Umkehrung der Betrachtung vollziehen, indem sich die belebten Tierskulpturen wie lebendige Körper zeitweilig zu »versammeln« scheinen und uns als Betrachtende adressieren und gewissermaßen zurück anblicken. Diese Materialqualität des Erde-Tierkot-Gemischs, welches Petrit Halilaj beim Nachformen der Tierexponate verwendet, lässt sich auch im Hinblick auf die erwähnten früheren Arbeiten von Petrit Halilaj an Fragen nach Heimat und der Konstruktion von nationaler Identität anknüpfen sowie an Fragen danach, wer über die Vergangenheit verfügt, über die nicht mehr gesprochen wird, und welche Lücken dadurch im Verständnis über die Nationengeschichte des ehemaligen Jugoslawiens entstehen.

Da alle Tiere aus dem gleichen Materialgemisch geformt sind und man sie nicht an ihrer Farbgebung, der Beschaffenheit ihres Gefieders, ihres Fells oder anderen Eigenschaften voneinander unterscheiden kann, werden sie zugleich auch zu stilisierten Wesen. Diese Monochromie aufgrund der sich durchziehenden Materialität hebt die physischen Unterschiede der Tiere zunehmend auf und setzt sie dabei in ihrer Wertigkeit gleich, wodurch ihre Qualität als Wiedergänger verstärkt wird und sie zu einer Art Kollektiv verbunden werden. Das dunkle Material erinnert an die düsteren unterirdischen Kellerräume, aus denen die Exponate hervorgeholt wurden, und auch der leicht modrige Geruch dieser Materialien im Ausstellungsraum kann eine*n als Rezipient*in mental in andere Kontexte verschieben. Gleichzeitig treten erst durch die Monochromie der Tiere ihre unterschiedlichen Besonderheiten zutage. Die fragil und brüchig wirkende Oberfläche bietet eine Vorstellung von Verletzlichkeit, und so will jede Skulptur umso genauer einer Betrachtung unterzogen werden.

Die Präsentation der Tierskulpturen im Zusammenspiel mit den minimalistischen Messingelementen schafft einen Ausstellungskontext, in dem die Tiere, wenn auch in einer anderen Form, wieder existieren können. Diese Gestaltung und der displayartige Einsatz der Messingelemente in der Bedeutungsdimension der erwähnten japanischen *kintsugi*-Technik als einer traditionellen Reparaturmethode

bringt insofern einen ›reparativen‹ Möglichkeitssinn ins Spiel, als die in der Sammlung hinter einer ›falschen‹ Wand weggeschlossenen und irreversibel beschädigten Exponate gewissermaßen in der Installation wieder ›befreit‹, zum Leben erweckt und in ihrer Brüchigkeit und Vulnerabilität wertgeschätzt werden. ›Reparativ‹ bedeutet in diesem Zusammenhang auch, aus einem Schockzustand herauszukommen und die Unaussprechbarkeiten der Zerstörungen zu durchbrechen. Darin sehe ich im Besonderen eine künstlerisch-politische Handlungsfähigkeit von Petrit Halilajs *Re-Visioning Histories* aufscheinen. Denn nachdem der Künstler eine prekäre Geschichte in der Videoarbeit *July 14th?* hervorgeholt hat, nimmt er mithilfe verschiedener Materialqualitäten in der Installation *Poisoned by men in need of some love* ein poetisches Erinnern dieser Geschichte vor, das einen Sachverhalt wieder anders in die lebende Gegenwart wieder(-)holt, die Geschichte im Sinne eines *Re-Visioning* befragt und damit einen ›Möglichkeitssinn‹ aufmacht, der den Betrachtungshorizont erweitert.

So greift beispielsweise der Titel der Installation *Poisoned by men in need of some love* fast schon ein Mitfühlen mit den Akteur*innen innerhalb dieser Geschichte auf. »Von liebebedürftigen Männern vergiftet«⁴⁴ deutet nämlich zugleich auf eine prekäre Situation der Museumsmitarbeitenden hin, die sich innerhalb museumspolitischer Strukturen bewegen müssen, welche zugleich von nationalpolitischen Zerwürfnissen zwischen serbischer und kosovo-albanischer Bevölkerung im Zusammenhang des Bürgerkriegs im Kosovo geprägt sind. Hierfür lässt sich eine Situation während der Dokumentation der Begehung des verborgenen Sammlungsteils anführen, in der es zwischen einem Museumsangestellten und der Kameraperson zu einer kurzen Unterhaltung kommt:

Museumsmitarbeiter I: »I think you can close that cabinet. Close it, as seems this one will immigrate.«

Museumsmitarbeiter II: »This one?! This is going abroad, huh?«

K: »Yes!«

MM II: »Well, we wish him all the best! Will you take us abroad as well!?«

K: »Well, yes, if you climb inside the cabinet...«

44 Diese Übersetzung ist der zweisprachigen Saalbeschriftung der Ausstellung *terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn entnommen.
She, fully turning around, became

MM II: »Of course, we can remain in the cabinet, we wouldn't mind that at all, we are very used to being constrained. But I thought you might have a better proposal! Should I tie the knot?«

MM I: »Yes, you can tie it. That would be good, because otherwise it might open while it travels!«⁴⁵

Was sich in diesem Wortwechsel offenbart, ist nicht nur eine Absprache darüber, in welcher Form der Schrank abtransportiert werden soll. Wenn man die Sequenz im Sinne einer Spurensuche genauer betrachtet und versucht, die einzelnen Bedeutungsschichten zu ergründen, so kann die Scharfzüngigkeit, die ich in der gestellten Frage des Mitarbeiters heraushöre – ob auch sie, die Mitarbeitenden, mit ins Ausland genommen werden könnten –, dahingehend interpretiert werden, dass durch die Personifizierung des Schrankes und die guten Wünsche, die ihm beim Abtransport ins Ausland durch den Museumsmitarbeiter mitgeschickt werden (»Well, we wish him all the best!«⁴⁶), diesem Schrank ein anderer Objektstatus zuerkannt wird. Der beschädigte Schrank wird nun nicht mehr lediglich als (Abfall-)Objekt betrachtet, sondern erfüllt durch dessen Abtransport in Zukunft einen anderen Zweck und wird nicht bloß einem Verfall im Keller des Museums überlassen oder entsorgt. Vom funktionalen Möbel wird er nun zu einem wertvollen und sprechenden Objekt erhoben, das mit einer bestimmten Geschichte verbunden ist – der Zerstörung einer Sammlung. Diese Geschichte scheint durch den Abtransport einen neuen Ort zu erhalten und dadurch anders ernst genommen und nicht – wie im Falle des Museums des Kosovo – vergessen oder totgeschwiegen zu werden. Diese Wertzuschreibung nimmt eine Wendung und wird mit der eigenen Situation der Mitarbeitenden in Beziehung gebracht: »Will you take us abroad as well!?« In dieser Frage und in der später folgenden zynischen Rückmeldung »[...] we can remain in the cabinet, we wouldn't mind that at all, we are very used to being constrained«⁴⁷ lässt sich eine Kritik an den eigenen einzwängenden Arbeits- oder gar Lebensumständen herauslesen und der Wunsch, dieser Situation zu entkommen. Für die Mitarbeitenden scheint es attraktiver, sich andernorts zu befinden, als in der gefesselten Situation vor Ort im Museum in Pristina zu sein. Da der Mitarbeiter in der Mehrzahl »wir« spricht, verweist er auf eine Situation, die sich auf einen Großteil der Mitarbeitenden beziehen soll. Somit bringt er einen unterdrückten Zustand zur Sprache, den mit ihm wohl auch andere Menschen (in der kosovarischen Gesellschaft) teilen mögen.

45 Transkription der untertitelten Kon- 46 Ebd.
versation in der Videoarbeit von Petrit 47 Ebd.
Halilaj, *July 14th?*, 2013.

Indem die Szene die gesellschaftliche Rolle und Handlungsspielräume einzelner Personen anspricht, lenkt sie die Aufmerksamkeit darauf, unter welchen Bedingungen diese Menschen leben und wie Mechanismen des Verbergens, Vernebelns, Verschweigens und Vergessens innerhalb der Gesellschaft im Kosovo wirken. Im Fall dieser Museumsgeschichte werden Menschen instrumentalisiert, handeln gemäß Anweisungen von Machthabenden, erfüllen unhinterfragt die ihnen aufgetragenen Aufgaben – so lässt die Museumsmitarbeiterin an anderer Stelle verlauten: »Yeah, it's a story in itself because the Americans gave us orders to renovate this area. Do you understand this? It was an order, and we had only two days for this... and then, we just...«⁴⁸ Derart greift der Titel *Poisoned by men in need of some love* diese verwobene Problematik auf, die sich in einer Beiläufigkeit in den Gesprächssequenzen auftut.

Einerseits schafft Petrit Halilaj mit der Installation materiell greifbare Anhaltspunkte des ruinösen Zustandes der einstigen Sammlung, nach welcher zuvor unterlassen wurde zu suchen und wodurch die Erinnerung an diese Geschichte und damit verbundene soziale und politische Umstände kümmerlich war. Zugleich imaginiert der Künstler mit der Installation einen Umgang mit den Überbleibseln von Geschichte. So nehme ich die Installation, die aus der Videoarbeit in den Raum ausbricht, sich darin schreibend erweitert, als eine wahr, die nicht im Zustand des Alptraums verharret, sondern mit den verwendeten Materialien eine poetische Weise der »Befreiung« der Tierexponate aus den Schränken und dem unterirdischen Lagerraum findet. Diese Transformation, die Petrit Halilaj hier vornimmt, verleiht den Tieren eine seltsame Lebendigkeit. Die regenerierten Überbleibsel haben insofern einen verändernden Effekt auf die Geschichte, als die Geschichte ein aktivierendes und nicht verschließendes Moment bekommt. Der Aspekt des »reparativen« Möglichkeitssinns meint hier im Sinne Bests nicht eine Wiedergutmachung eines erlittenen Schadens, welche auch nicht erreichbar wäre, sondern umkreist die Frage der Verfügbarkeit von Geschichte, also die Frage, wer oder was über die Geschichte und auf welche Weise verfügen kann, welche Umstände und auch Konsequenzen damit verbunden sind. Es ist hier die sich zu eigen gemachte Geste, die Petrit Halilaj mit dem Nachformen der Tiere herstellt und die wie ein manifestiertes, kontrafaktisch⁴⁹ erzähltes Gedankenexperiment wirkt, das

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

49 Der Begriff des »Kontrafaktischen« wurde jüngst im Kontext erinnerungskultureller Fragestellungen verwendet und beschreibt Funktionen alternativer historischer Narrative. Vgl. hierzu die

Ausführungen zu »counter/actual« bzw. »counter(f)actual« in *Liberating Histories* (Norton/Donnelly 2019, S. 13, 177–178, 192) oder auch den Sammelband *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur* (Nicolosi/Obermayr/Weller 2019).

eine alternative Betrachtung von Geschichte möglich macht. Damit vollzieht die Arbeit eine Gratwanderung, »it walks [...] between memory and actuality, the ingenuous and the fictive, the infinitely personal and the commonly shared experiences of all of us who inevitably know what it is to have our innocence, and yet keep marveling at the magic still left in the world« (Filipovic 2013, S. 79). Die Arbeit stellt insofern eine »reparative« Reaktion auf ein Verschwindenlassen einer Sammlung dar, als sie durch ihre »wieder(-)holende« Hervorbringung neuer, nahezu gespenstischer Tierskulpturen eine Transformation der irreversibel beschädigten Tierpräparate vornimmt, aber auch eine Umschreibung ihrer traditionellen Inszenierungsweisen schafft. Sie stellt einen Versuch dar, etwas Gegebenes in etwas anderes zu übersetzen und sich dabei an *Re-Visioning Histories* zu beteiligen. Dabei nimmt die Installation *Poisoned by men in need of some love* die Dynamik einer Umwertung an, in die die Betrachtenden eingebunden werden, indem sie durch die raumgreifende Installierung der einzelnen Elemente aufgefordert sind, sich die Dinge aus verschiedenen Perspektiven immer wieder in neuen Konstellationen zu erschließen. Petrit Halilajs Arbeiten können damit als ein Arbeiten am Sammlungsarchiv, dessen Vergangenheit und somit an der Geschichte verstanden werden. Die aufwühlende Begegnung des Künstlers mit den Beteiligten einer institutionell inadäquaten Aufbewahrungspraxis, die in *July 14th?* dokumentiert wird, wird in *Poisoned by men in need of some love* bearbeitet und dabei eine Möglichkeit eröffnet, sie im »wieder(-)holenden« Erinnern gemeinsam mit den Betrachter*innen zu bezeugen und sich dadurch dieser prekären Geschichte kraftvoll im Sinne der *Re-Visioning Histories* anzunehmen. Die Arbeiten sind konstitutiv für eine Politik der spurenbezogenen Hervorbringung, die eine materiale Form der Unruhe annimmt, welche sich gegen ein Verblassen von Erinnerungen an eine unterdrückte und prekäre Vergangenheit auflehnt.

