

Konflikts zwischen kosovo-albanischen und serbischen Bevölkerungsteilen und mit dem Bürgerkrieg 1998/99 verflochten ist. Die Arbeit verschiebt die Vorstellung von dem, was das ›Eigentliche‹ der Geschichte sein könnte, indem sie über das Auffinden der irreversibel beschädigten Exponate auf traumatische kulturelle Geronnenheiten und das Unbewusste von Verdrängungsmechanismen stößt. Wenn, wie zuvor von Benjamin zitiert, in den Falten erst das ›Eigentliche‹ sitzt, so kann für die von Petrit Halilaj angetroffene Geschichte behauptet werden, dass die ›Eigentlichkeit‹ von Geschichte gewissermaßen zu einer ›Uneigentlichkeit‹ wird, weil sich ein ›Eigentliches‹ gar nicht so einfach bestimmen lässt – worauf im Verlauf der Arbeit nochmal einzugehen sein wird.<sup>16</sup>

### PRAKTIKEN DER ›WIEDER(-)HOLUNG‹

Die Arbeiten von Petrit Halilaj operieren sowohl mit Momenten der Repetition, wenn beispielsweise Motive wie die Wand oder die Tiere ›wiederholt‹ werden. Zugleich wird damit in den künstlerischen Arbeiten eine Geschichte der Verdrängung ›wieder hervorgeholt‹. Ich verwende dafür die Bezeichnung ›wieder(-)holung‹ bzw. ›Wieder(-)holung‹, die in ihrer mehrfachen Lesart beschreiben soll, dass ein ursprünglicher Zustand einerseits nochmals ausgeführt wird, dabei jedoch nicht nur verdoppelt, sondern auch verschoben wird – respektive ein Sachverhalt eine neue Bedeutung erhält. Es geht mir mit dieser Bezeichnung um die Explizierung des Aspekts eines gleichzeitigen Hervorholens, Offenlegens und gar Umarbeitens eines historischen Sachverhalts hin zu etwas Neuem.

Das Öffnungsmotiv, das sich wiederholend als Eingangsgeste innerhalb der Ausstellung eingebaut war, setzt Petrit Halilaj als wiederkehrendes Motiv in der Installation *Poisoned by men in need of some love* ein, um damit eine Geschichte der Verdrängung wieder zu holen und damit den Rezipient\*innen eine Beschäftigung mit den gesellschaftspolitischen Bedingungen der Vergangenheit im Kosovo zu ermöglichen. Diese Vergangenheit zeitigt ihr heutiges Nachwirken und ihre Einschreibung im Jetzt, indem Petrit Halilaj sie über die Verlebendigung mithilfe nachgeformter Tierexponate verstärkt.<sup>17</sup>

Die installative Wieder(-)holung des Motivs der geöffneten Wand und das Eintreten in die Ausstellung sowie die Wieder(-)holung der Skulpturen aus einem Erde-Tierkot-Gemisch stellen dabei nicht einfach nur eine differenzlose Wiederholung des Gleichen dar, sondern, um mit der Kunsthistorikerin und Kuratorin Beatrice von Bismarck

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

17 Siehe Kapitel: Effekte der Heimsuchung, S. 288 ff.

zu argumentieren, die zu künstlerischen Politiken in der Übergangszone geforscht hat: »Der visuellen Inszenierung kommt als Wiederholung eine verschiebende Funktion zu, ist sie doch immer von der Differenz zu den Verhältnissen bestimmt, auf die sie sich bezieht.« (von Bismarck 2005, S. 12). Mit dem Philosophen Giorgio Agamben gesprochen, kann die Operation der Wiederholung folgend weiter präzisiert werden:

»[...] Wiederholung ist nicht die Wiederkehr des Identischen, ein- und desselben als solchem [...]. Die Kraft und die Gnade der Wiederholung, das Neue, das sie uns bringt, besteht in der Wiederkehr der Möglichkeit dessen, was gewesen ist. Die Wiederholung stellt die Möglichkeit des Gewesenen wieder her, sie macht es von neuem möglich, was beinahe ein Paradox ist. Etwas wiederholen bedeutet, es von neuem möglich machen. Darin liegt die Verwandtschaft von Wiederholung und Gedächtnis. Denn das Gedächtnis kann uns nicht zurückgeben, was gewesen ist, das wäre die Hölle. Das Gedächtnis gibt dem Gewesenen seine Möglichkeit wieder. Das ist der Sinn der theologischen Erfahrung, die Benjamin dem Gedächtnis zuweist, wenn er sagt, daß die Erinnerung aus dem Unvollendeten ein Vollendetes mache und aus dem Vollendeten ein Unvollendetes. Das Gedächtnis ist gewissermaßen das Organ der Modalisierung des Realen, das, was das Wirkliche zum Möglichen und das Mögliche zum Wirklichen macht.« (Agamben 1996, S. 73)

Bei der eingezogenen Wand in der Ausstellung hat man es einerseits mit einem repetitiven Moment zu tun: Sie wiederholt motivisch die »falsche« Wand aus dem Museum des Kosovo. Andererseits wird das Motiv nicht als direktes Zitat verwendet, sondern konzeptuell zu einer »Wieder(-)holung« transformiert. Wenn man die beiden Öffnungsmomente – in der Videoarbeit *July 14th?* und die Eingangssituation in der Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* in der Bundeskunsthalle Bonn – vergleicht, machen sich Verschiebungen deutlich bemerkbar.

Ein Kontrast, der in der Wieder(-)holung des Motivs der »falschen« Wand am deutlichsten hervortritt, ist die Lautstärke im Video, mit der die »falsche« Wandfläche gewaltsam, mit ohrenbetäubend lautem, mechanischem Werkzeug aufgesägt wird. Im Gegensatz dazu findet man mit der Wand im Ausstellungsraum der Bundeskunsthalle Bonn eine akustisch wie auch visuell leise, museal abstrahierte und nüchterne Eingangsgeste vor, wie man sie von der räumlich reduzierten White-Cube-Bildsprache eines Ausstellungsraumes mit zeitgenössischer Kunst gewohnt ist.

Den meisten Ausstellungen ist gemein, dass für sie zusätzliche Wände produziert und in Ausstellungsräumlichkeiten eingezogen werden. Bei dieser Wand in der Bundeskunsthalle Bonn handelt es sich jedoch nicht um eine Wand, an die man Kunst hängt, sondern es ist eine Wand, die paradoxerweise etwas ›enthüllt‹. Sie stellt eine Zäsur innerhalb der Rezeption dar, wenn die Besucher\*innen in den Ausstellungsraum der Installation treten und sich innerhalb der mit Tierkulpturen besiedelten Ausstellungsfläche bewegen. Diese Objekte führen in die Geschichte des ehemaligen Naturhistorischen Museums des Kosovo in Pristina ein und machen die hinter einer ›falschen‹ Wand versteckte Geschichte erfahrbar. Durch das ›wieder(-)holende‹ Aufgreifen des Motivs der ›falschen‹ Wand, indem innerhalb der Ausstellungsarchitektur der Installation in Bonn eine zusätzliche ›falsche‹ Wand eingebaut wird, werden die Rezipient\*innen selbst zum Hindurchschreiten dieses Wanddurchgangs bewogen. Darin ist ein theatrales Moment enthalten, denn das Hindurchschreiten des Wanddurchgangs – quasi von einem Raum außerhalb in einen Raum innerhalb dieser, mit installativen Elementen durchzogenen, offenen Anordnung – schafft ein Bewusstsein für eine körperliche Involvierung in das Geschehen der Ausstellung und geht über eine rein gedankliche Beteiligung, wie das in der Videoarbeit der Fall ist, hinaus. Diese performative Wendung zur Involvierung wird mit der sehr schlichten Geste der abstrahierenden Wieder(-)holung einer ›falschen‹ Wand eingeläutet. Den Begriff der ›falschen‹ Wand möchte ich hier deshalb auch auf die Räume des Kunstmuseums respektive der Bundeskunsthalle Bonn übertragen wissen, weil es sich bei Museen als Orten der Bewahrung und Erinnerungsbildung im Grunde genommen immer schon um Orte der Konstruktion handelt und damit jedem musealen Raum in gewisser Weise das Konzept der ›falschen‹ Wand eingeschrieben ist. In der Bundeskunsthalle Bonn, einem Museum für Kunst, bekommt man die Erzählung und Geschichte eines anderen kulturhistorischen Museums vorgeführt. Dabei befindet man sich als Rezipient\*in in einer Zwischenzone zwischen dem Museum in Pristina und dem Museum in Bonn, wobei es auch interessant wäre, die Aufbewahrungs- und Präsentationspolitik der Kunstinstitution gleichermaßen zu befragen. Diese Momente der ›wieder(-)holenden‹ Verschiebung intensivieren gegenseitig die Rezeption der jeweils anderen Wand und führen den Konstruktionscharakter musealer Erinnerungs- und Aufbewahrungsinstitutionen vor Augen. Zugleich werfen sie Fragen danach auf, wie Museen durch ihre Sammlungsmodalitäten und Ordnungsweisen zu Konstruktionen von Geschichte(n) beitragen. Denn sobald Objekte aus ihrem profanen Kontext entnommen und in einem musealen Raum platziert werden, verlassen sie ihren angestammten Ort und finden damit Platz innerhalb ›falscher‹ Wände. Museen wirken maßgeblich an der Strukturierung und (Fest-)Schreibung von Geschichte mit.

Die Gleichzeitigkeit von zwei Wandmomenten, die aber nicht dieselben sind, erzeugt ein Spannungsmoment in der Erzählung der Ausstellung. Es entsteht eine Art Gleichzeitigkeit des Ungleichen, denn wir haben es hier nicht nur mit einem Erscheinen des gleichen Moments auf unterschiedliche Weisen zu tun, sondern es findet eine wieder(-)holende Verschiebung statt. Die ›Wieder(-)holungs‹-Operation der ›falschen‹ Wand stellt im Grunde genommen also kein kongruentes bildliches Doppelungsverfahren dar, das dem Hervorholen von etwas Gleichem dient, auch wenn sie sich sehr wohl einer Erinnerungsfunktion des bereits in der Videoarbeit Gesehenen oder auch eines im kollektiven Bildgedächtnis abgespeicherten Aktes der Öffnung bedient. Durch die Wieder(-)holung des Wandmoments wird vielmehr ein Umarbeiten vollzogen, welches mit einer erneuernden Verschiebung des Sachverhalts gekoppelt ist.

Das Hindurchschreiten durch die ›falsche‹ Wand hin zur Installation *Poisoned by men in need of some love* schafft einen Moment der Aufmerksamkeit und akzentuiert eine räumliche Trennung eines Außerhalb bzw. Innerhalb der Wände der musealen Institution. So wird damit auch indirekt die Frage nach demjenigen, was innerhalb der Institution des Museums als bewahrungswürdig gilt, aufgeworfen – respektive die Frage danach, was es in die Institution geschafft hat und was nicht. Wie man in der Videoarbeit sieht, wurde jedoch dasjenige, was sich hinter der ›falschen‹ Wand befindet, es also eigentlich längst ins Museum geschafft hat, so nachlässig aufbewahrt bzw. gelagert, dass es verrottete und ihm damit der museale Wert quasi abgesprochen wurde. Dasjenige hinter der vorgebauten ›falschen‹ Wand in der Bundeskunsthalle Bonn und sich damit innerhalb der Wände eines Kunstmuseums befindend, ist hingegen die Einzelausstellung von Petrit Halilaj – einem aufstrebenden Künstler, dessen künstlerischer Wert von einem etablierten Museum gewürdigt und durch das erneute Ausstellen seiner Arbeiten auf dem internationalen Kunstmarkt gesteigert wird.

Dabei beinhaltet die Installation von Petrit Halilaj sehr wohl destabilisierende Effekte gegenüber dem Kunstmarkt und den traditionellen Aufbewahrungslogiken von Museen, wenn Petrit Halilaj beispielsweise in der Installation die zu Skulpturen nachgeformten Tierpräparate aus ihrem museal angestammten Raum des Displays ausbrechen lässt.<sup>18</sup> Auch erfordert die Installation in anderen Räumen eine hohe Notwendigkeit an Adaptierung an die jeweiligen Ausstellungsräumlichkeiten. Aber auch aus konservatorischer Perspektive stellt die Installation eine große Herausforderung dar – einerseits wegen der Brüchigkeit des Erde-Tierkot-Gemischs, aus dem die Tierskulpturen geformt sind – so hatten sich einige Materialteilchen bereits gelöst

18 Siehe Kapitel: Dioramen als Medien der Zurschaustellung, S. 251 ff.

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.