

Die künstlerischen Arbeiten von Petrit Halilaj, denen ich erstmals auf der 6. Berlin Biennale (2010) begegnete, haben bei mir bis heute einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Petrit Halilajs Arbeiten behandeln häufig existenzielle Themen, die mit Krieg, der Vorstellung von Heimat und kultureller Identität sowie dem Dilemma von Entwurzelung zusammenhängen, und finden dabei eine Formensprache, die in raumgreifenden Installationen diverse Medien wie natürliche Materialien (z. B. Erde, Holz, Stein) mit Video und/oder Zeichnungen miteinander verzahnt und auf eine, wie ich finde, affizierende Art den Betrachter*innen Zugänge zu diesen Themen verschafft. Petrit Halilajs Arbeiten können einerseits als Verhandlungsräume begriffen werden, um über prekäre Geschichten nachzudenken. Andererseits lösen seine Arbeiten ein Affiziertsein aus, dessen Komplexität zu artikulieren mich teilweise an Grenzen stoßen lässt. Petrit Halilajs Arbeiten verstehe ich als »an act in search of an agent« (Bal 2010, S. 205)¹ – als aktivierende Arbeiten, die etwas in Gang bringen, die mich als Rezipientin in ihre Themenstellung involvieren und mich dazu aktivieren, einen erweiterten Raum der Verhandlung zwischen den künstlerischen Arbeiten, hinzugezogenen Theorien und Geschichtskontexten sowie mir als Betrachterin herzustellen. Diesen interaktiven Raum für Reflexion möchte ich nutzen, um zur Produktion von Wissen über ästhetische Praktiken beizutragen, dabei den dekonstruktiven Geschichtsdiskurs zu erweitern und *Re-Visioning Histories* mitzugestalten.

In diesem Themenkapitel werde ich mich mit zwei Arbeiten der Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* beschäftigen, die vom 6. März bis 18. Oktober 2015 in der Bundeskunsthalle Bonn zu sehen war (vgl. Bundeskunsthalle Bonn 2015).²

1 Diese Formulierung von Mieke Bal, welche ich mir hier borge, verwendet sie im Zusammenhang mit den Installationen der Künstlerin Doris Salcedo, mit der sie die aktivierenden Momente und die affektive Involvierung der Betrachtenden innerhalb der Installationen beschreibt (vgl. Bal 2010).

2 Die Titel der Arbeiten von Petrit Halilaj sind häufig poetisch aufgeladen. Auf die Bedeutungsdimensionen der Titel werde ich im späteren Verlauf des Kapitels eingehen. Siehe zur Arbeit *July 14th?* das Kapitel: (In-)Stabilitäten, (Un-)Schärfen – zu den destabilisierenden Effekten der Kamera und den »wackeligen« Momenten von Erinnerung in *July 14th?*, S. 272 ff.; zur Arbeit *Poisoned by men in need of some love* siehe das Kapitel: Von »wieder(-)holendem« Erinnern und dem »reparativen« Möglichkeitssinn von Geschichte, S. 294 ff.

Bei dem Titel der Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* handelt es sich zugleich um eine weitere Arbeit, bestehend aus einem gelbfarbigen, präparierten Kanarienvogel, den Petrit Halilaj aus dem Sammlungsarchiv des Museums des Kosovo entwendet hat und welchen er (in Zusammenarbeit mit Alvaro Urbano) mit einer blauen Papiermaske geschmückt hat. Dieses transformierte *objet volé*, wenn man so will, war gleich zu Beginn der Bonner Ausstellung platziert. Die Arbeiten der Bonner Ausstellung wurden erstmals im Kunstmuseum WIELS | Centre d'Art Contemporain, Brüssel, vom 7. September 2013 bis 5. Januar 2014 gezeigt (vgl. WIELS | Centre d'Art Contemporain 2013). In der Bundeskunsthalle Bonn wurde die Installation adaptiert und ebenfalls durch weitere Elemente ergänzt.

Zentraler Gegenstand meiner folgenden Beschäftigung sind die 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* (2013) sowie die Installation *Poisoned by men in need of some love* (2013) als Teile dieser Ausstellung. Im Verlauf des Kapitels wird es mir nicht darum gehen, die in Bonn gezeigten, inhaltlich überaus dichten, installativen Arbeiten von Petrit Halilaj in ihrer Ganzheit zu analysieren. Vielmehr werden es einzelne Momentaufnahmen und Situationen sein, die ich aufgreifen und fokussieren möchte. Auch wenn es sich bei den Arbeiten von Petrit Halilaj häufig um eine suchende Bewegung innerhalb der Geschichte des vom Bürgerkrieg 1998/99 sowie vom Zerfall des ehemaligen Jugoslawiens geprägten Kosovo handelt und die dabei behandelten Themen ihren Ausgangspunkt immer wieder aus persönlichen Erlebnissen und Erinnerungen des Künstlers nehmen, die mit seiner Kindheit im Kosovo in Verbindung stehen, werden hier die Arbeiten in erster Linie bewusst nicht über diesen biografischen Kontext aufgefächert – wie seine Arbeiten sonst so häufig von der Kunstkritik primär aufgerollt werden. An dieser regelrechten Instrumentalisierung des Biografischen beim Interpretieren seiner Arbeiten, für das der zeitgenössische Kunstmarkt, in dem der Künstler momentan eine erfolgreiche Karriere mit Beteiligungen an etablierten Ausstellungshäusern und -formaten macht, eine große Neugierde mitbringt, möchte ich mich nicht beteiligen. Stattdessen werden beide Arbeiten aus ihrer Betrachtung und ihrem konkret adressierten, historischen Kontext heraus besprochen und als *theoretical objects* verstanden,³ aus denen heraus Konzepte entwickelt werden können, die zu einem vertieften Verständnis der in den Arbeiten adressierten Phänomene rund um die Themen Erinnerung und Geschichtsbildung beitragen sollen. Hierbei spielt die Frage nach dem ›Wie‹ des Zu-sehen-Gebens, also welche ästhetischen Mittel verwendet werden, um Aussagen zu historischen Sachverhalten zu treffen und damit auch zu einer Vermehrung von ›anderem‹ Wissen beizutragen, eine zentrale Rolle. Ich nehme mir die Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* zum Anlass, um über gesellschaftlich relevante Themen von Geschichtsbildung im Museum des Kosovo nachzugehen. Dies ist auch die Bewegung, die ich in diesem Themenkapitel machen werde: Ausgehend von einem kurzen historischen Überblick zum Kosovokonflikt, welcher auch Auswirkungen auf Vorgänge im Museum hatte, werde ich zu einem *close reading* einzelner Momente der Arbeiten *July 14th?* sowie *Poisoned by men in need of some love* in der Bonner Ausstellung übergehen und diese durch eine Vertiefung historischer Kontexte und Diskurse erweitern, die durch die Arbeiten wachgerufen werden.

3 Siehe Kapitel: Künstlerische Arbeiten als *theoretical objects* bzw. ›Denken (mit) der Kunst‹, S. 38 ff.

Die Geschichte des Kosovo und der langjährige Konflikt zwischen kosovo-albanischer und serbischer Bevölkerung fußen auf der Überzeugung von ethnischer Zugehörigkeit bzw. Differenz, sind komplex und reichen weit zurück bis in die klassische Antike, zur Herrschaft des Osmanischen Reiches, zum Ersten und Zweiten Weltkrieg und jüngst zur Herrschaft des sozialistischen Jugoslawiens.⁴ Während der Zeit der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien galt der Kosovo als eine autonome Provinz. Slobodan Milošević, Präsident der Sozialistischen Republik Serbien (1989–1991), der Republik Serbien (1991–1997) und später der Bundesrepublik Jugoslawien (1997–2000), hob 1989 den autonomen Status des Kosovo auf und begann ein Projekt zur Vereinigung Serbiens und Kosovos, indem er die Provinz unter serbische Zentralverwaltung stellte. Dies hatte eine Verstärkung der Polarisierung der ansässigen kosovo-albanischen und serbischen Bevölkerungsteile zur Folge. Die Regierung von Milošević ließ in dieser Zeit beispielsweise kosovo-albanische Arbeiter*innen durch serbische Arbeiter*innen ersetzen und in einigen Fällen wurden sogar Serb*innen aus Belgrad umgesiedelt, weil der Kosovo nicht genügend serbische Bevölkerung hatte, um alle Positionen zu besetzen. Während dieser Zeit verloren 80 Prozent der Kosovo-Albaner*innen ihren Arbeitsplatz, Schulen wurden getrennt und die serbische und kosovo-albanische Gesellschaft spaltete sich zusätzlich auf. Die kosovo-albanische Bevölkerung begann sich aufzulehnen und baute beispielsweise als Teil eines gewaltlosen Widerstands ein paralleles Schulsystem zur Pflege der albanischen Sprache und Kultur auf. Bis zum Ende der 1990er Jahre hatte sich die Lage im Kosovo trotz gewaltloser Bemühungen nicht verbessert. Daraufhin gründete sich eine albanische paramilitärische Organisation namens UÇK, die für die Unabhängigkeit des Kosovo und seiner kosovo-albanischen Bevölkerung kämpfte. Die Spannungen zwischen serbischer und kosovo-albanischer Bevölkerung eskalierten und mündeten im Bürgerkrieg von 1998/99, in dem es zu bewaffneten Auseinandersetzungen vor allem zwischen der UÇK und serbischen Streitkräften kam. Die internationale Gemeinschaft beobachtete die Geschehnisse und am 24. März 1999 begann die NATO einen Bombenangriff auf Serbien. Bis zum 10. Juni 1998 dauerten die Kämpfe an, bis Milošević schließlich ein Abkommen unterzeichnete, mit dem die NATO-Bombardierungen aufhörten und der Bürgerkrieg für beendet erklärt wurde. Milošević wurde 1999 vom UN-Kriegsverbrechertribunal in Den Haag für seine Kriegsverbrechen im Zusammenhang des Bürgerkrieges im Kosovo angeklagt. Aufgrund seines vorzeitigen Todes im März 2006

4 Für einen detaillierteren historischen Kontext siehe beispielsweise die Publikationen *The Kosovo Report. Conflict. International Response. Lessons Learned*

(The Independent International Commission on Kosovo 2000) und *Kosovo. Geschichte eines Konflikts* (Rathfelder 2010).

kam es zu keinem Urteil. 2008 erklärte der Kosovo seine Unabhängigkeit von Serbien. (vgl. Drobyshev 2005, S. 209–216; The Independent International Commission on Kosovo 2000, S. 33–64; Rathfelder 2010, S. 454–460)

Der kosovarische Psychologe und Zivilgesellschaftsaktivist Korab Krasniqi und der kosovarische Film- und Theaterregisseur Kushtrim Koliqi stellen in der Einführung der Publikation *Kosovo Memory Heritage*⁵ die Umstrittenheit von Erinnerungen an die Nachwirkungen bewaffneter Konflikte fest, wie sie im Kosovo während des Bürgerkriegs 1998/99 vorherrschten: »Memories in the aftermath of armed conflicts remain highly contested.« (Krasniqi/Koliqi 2017, S. 9) Sie merken an, dass Erinnerungen bzw. ihre Konstruktion vielfach eine politische Verwertung oder gar Instrumentalisierung erfahren und eine dominante Erzählung verfestigen, die verschiedene zivile Erinnerungen und ihre Multiperspektivität an den Rand drängen oder gar zum Schweigen bringen. Die Autoren Krasniqi und Koliqi beschreiben weiter, dass eine materielle Kultur des Gedenkens in Form von Statuen, Denkmälern, Gedenkstätten oder auch durch ausgerichtete Anlässe den öffentlichen Raum und die Erinnerungslandschaft des Kosovo in dominanter Weise besetzt. Hierbei handelt es sich gemäß Krasniqi und Koloqi um einen »Kosovo mainstream« (ebd.) und eine als offiziell geltende, konservative Geschichtserzählung, welche den Eindruck eines kosovo-albanischen, insbesondere männlichen Widerstands weckt, der eine Aufopferung und einen Sieg gegen die Feinde in der Geschichte des Landes verkörpert sowie ein Gefühl von Loyalität und Einheit gegenüber Verbündeten und damit hauptsächlich eine serbische und jugoslawische, hegemoniale Erinnerung zu ersetzen sucht. Sie merken an, dass es anderes kulturelles Erbe wie volkstümliche Denkmäler oder byzantinische, orthodoxe, katholische, osmanische und islamische Architekturdenkmäler gibt, ebenso wie archäologische Stätten, Museen, Festungen, Schulen, Bibliotheken

5 Die Publikation geht aus dem Projekt *Memory Heritage in Kosovo: General context* hervor und wurde von der kosovarischen NGO Integra und dem forumZFD (Forum Ziviler Friedensdienst e.V.) durchgeführt. Die Ergebnisse daraus wurden auf der Kosovo-Memory Website veröffentlicht (vgl. Kosovo Memory 2017). Integra (Sitz in Pristina) formuliert zu seinem Selbstverständnis: »Main issues covered by Integra are human and minority rights, dealing with the past and transitional justice, education and awareness, reproductive health, transparency and accountability, critical thinking and writing, research and social media, youth and women, regional cooperation and

international exchange, democracy and European integration.« (NGO Integra 2021) forumZFD (Sitz in Köln) formuliert zu seinem Selbstverständnis: »Als Reaktion auf die Kriege im ehemaligen Jugoslawien entwickeln Friedens- und Menschenrechtsgruppen in den 1990er Jahren die Idee eines Zivilen Friedensdienstes. Damit wollen sie Kriegen und Militäreinsätzen eine gewaltfreie Alternative entgegensetzen. Im Februar 1996 gründen sie das Forum Ziviler Friedensdienst e.V. Als »Anwalt der Idee« setzt sich das forumZFD fortan für die Einführung eines Zivilen Friedensdienstes ein.« (forumZFD 2021)

und Häuser bekannter Persönlichkeiten, die mit wenig oder gar keiner institutionellen Denkmalpflege hinterblieben sind, wodurch sie der Bedrohung durch Zeit, Menschen sowie politische und wirtschaftliche Interessen ausgesetzt sind. (vgl. ebd.)

Eine solche mindere Beachtung erfuhr der in der Altstadt von Pristina gelegene Gebäudekomplex Emin Gjiku⁶, der heute zwar unter einer institutionellen Leitung, nämlich einerseits des Museums des Kosovo und andererseits von Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina steht – ein Gebäudekomplex, dessen Vergangenheit jedoch durch mehrfache Umnutzungen geprägt ist, die wiederum verschiedene Interessen und Vorgänge von Erinnerungsbildung nach sich ziehen.

Das Verschwinden einer Sammlung naturhistorischer Exponate, die dort zeitweilig während der Nutzung als Naturhistorisches Museum des Kosovo ausgestellt wurde, macht sich der Künstler Petrit Halilaj zum Thema, um eine zum Schweigen gebrachte Geschichte wieder hervorzuholen und hierbei Mechanismen des Erinnerns sichtbar werden zu lassen. Für die Videoarbeit *July 14th?* (Abb. 1) machte der Künstler Petrit Halilaj eine Nachforschung, bei der er einen Sammlungsbestand des mittlerweile nicht mehr existierenden Naturhistorischen Museums des Kosovo in Pristina aufspürte.⁷ Nach mehreren Jahren Recherche verschaffte er sich einen Zugang zur Sammlung. Die Begehung des Kellerverschlags, in dem von 2001 bis 2013 die Exponate durch unsachgemäße Lagerung zu großen Teilen einer Zerstörung anheimfielen, ist in der Videoarbeit dokumentiert (Abb. 2).

Petrit Halilaj sicherte für seine Arbeit irreversibel beschädigte Exponate sowie Ausstellungsmobiliar. In der Installation *Poisoned by men in need of some love* (Abb. 3) inszeniert Petrit Halilaj einzelne Fundstücke, transformiert eine Mehrzahl der aufgefundenen Exponate in andere Materialien und fügt ihnen zusätzliche skulpturale Elemente hinzu. In einem *close reading* wird es mir in diesem Kapitel darum gehen, einzelne Momente der Ausstellung *She, fully turning around, became terrestrial* imaginär wieder zu begehen und zu untersuchen, welche

6 Die Bezeichnung »Emin Gjiku« geht auf die Gjinolli-Familie zurück, in deren Besitz das Gebäude früher lag. Emin Gjinolli wurde auch als »kleiner Mann« bzw. auf Türkisch mit »Eminçi« bezeichnet, aus dem später die Bezeichnung »Emin Gjiku« wurde. Der Komplex besteht aus zwei Stadthäusern, eines aus dem 18. und das andere aus dem 19. Jahrhundert. Während der Regierungszeit von Alexander Ranković war die Familie Gjinolli 1957/58 gezwungen, in die Türkei überzusiedeln und ihren Besitz an die Stadtverwaltung von Pristina zu verkaufen, von der der Gebäudekomplex an das Museum des Kosovo überging. (vgl. Kosovar Stability

Initiative/European Stability Initiative 2006, S. 16; Kosovo Memory 2017, S. 36)

7 Wie im vorangehenden Kapitel zu Hiwa K verweise ich im weiteren Verlauf meiner Auseinandersetzung die Bezeichnung »Videoinstallation«, wenn ich auf die räumliche Inszenierung von *July 14th?* innerhalb der Ausstellung in der Bundeskunsthalle abziele. Die Bezeichnung »Videoarbeit« kommt zum Einsatz, wenn ich vom Inhalt der künstlerischen Arbeit spreche. »Video« verweise ich, wenn ich von der nachträglichen, vom Ausstellungssetting losgelösten Sichtung über den eigenen Computer rede und auf innerfilmische Zusammenhänge verweise.



- Abb. 1 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013, 3-Kanal-HD Digitalvideo, Farbe, Ton mit albanischer Sprache und englischen Untertiteln, 23 Min., 16:9, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht)
- Abb. 2 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still; Schimmelbefall der präparierten Tiere)



Abb. 3 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Überreste (Reste der Einrichtung, alter Pappkarton, Staub und Kehricht aus dem Naturhistorischen Museum des Kosovo), Schränke (aus dem Naturhistorischen Museum des Kosovo), Tierskulpturen aus Eisen, Tierkot, Erde, Leim, Messing, Messing, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht)

Wahrnehmungen die dort gezeigten künstlerischen Arbeiten bei mir als Betrachterin weckten. Dabei werde ich beleuchten, durch welche ästhetischen Mittel die Arbeit eine prekäre Geschichte zum Ausdruck bringt und wie sie verhandelt, welche kritischen Impulse zur Umarbeitung von Geschichte durch eine sich wiederholende bzw. wiederholende Erinnerung gewonnen werden können.⁸ Auch werde ich im Verlauf dieses Kapitels Petrit Halilajs Anstoß nachgehen, zu thematisieren, welche besondere Rolle Museen bei der Kodifizierung von Werten innehaben und als Institutionen zur Produktion von sozial verinnerlichtem Wissen verstanden werden können.

Die Geschichtswissenschaftler*innen Claire Norton und Mark Donnelly, die sich in ihrer Publikation *Liberating Histories* mit Fragen der Legitimität von Wissen auseinandersetzen und die epistemische Vormachtstellung der akademischen Geschichtsschreibung problematisieren, führen an, dass es verschiedene Möglichkeiten gibt, um das Denken von historischen Gewordenheiten zu verunsichern (vgl. Norton/Donnelly 2019, S. 6). Durch »practices of advocacy« (ebd., S. 8), eine fürsprechende und sorgfältige Vermittlungspraxis also, ist es gemäß den Autor*innen möglich, für Sachverhalte einzustehen, die von einer Geschichte des Unrechts geprägt und »ungelöst«⁹ sind. Norton und Donnelly verstehen sie als »counter-practices against orthodox, state-approved narratives that purport to explain present conditions in terms of their relationship to a posited past« (ebd.). Diese Gegenpraktiken gegenüber konventionellen, gemeinhin akzeptierten Erzählungen ermöglichen »past-talks« (ebd., S. 2), Gespräche mit der Vergangenheit also, die *vernacular histories* gegenüber *institutionalised histories* (ebd., S. 14) stärken. Doch wie kann eine solche kritische Erinnerungsarbeit aussehen? Wie können künstlerische Arbeiten wie diejenigen von Petrit Halilaj einen Raum schaffen, durch den eine alternative Form des Vergangenheitsgesprächs entsteht, das ein Erzählen außerhalb der sonst wenig angefochtenen, machtvollen Narrative von institutioneller Geschichtsschreibung ermöglicht und eine Erzählung zum Zirkulieren bringt, die wiederum eine prekäre Geschichte freilegt? Wie können sich künstlerische Arbeiten, aber auch Geschichte selbst aus der Erwartung lösen lassen, nur aus offiziellen Stimmen zu bestehen? Im Verlauf dieses Kapitels wird es mir auch um die Frage gehen, mit welchen ästhetischen Mitteln Petrit Halilaj operiert und welche alternativen Verhandlungsräume er durch das Sichtbarmachen anderer Erinnerungspuren herstellt, die machtvollen Erzählungen verschieben.

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

9 Mit »ungelöst« spiele ich auf den Titel der Publikation *Liberating Histories* (2019)

an und möchte damit emanzipatorische Modi von Geschichtsschreibung zur Sprache bringen, die eine »befreiende« Wirkung haben können.

Bei der Videoarbeit *July 14th?* werde ich im Folgenden vor allem die Anfangssequenz des ersten Drittels analysieren, welche den Akt der Öffnung einer ›falschen‹¹⁰ Wand im ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo zeigt und welche die damit verbundene Spurensuche in der Geschichte des heutigen Museums des Kosovo zum Thema macht. Bei der Installation *Poisoned by men in need of some love* werde ich insbesondere solche Aspekte der Skulpturen aufgreifen, die wiedergängerisch, teils unheimlich wirken. Dabei werde ich die Frage fokussieren, wie durch ihre materiale Qualität sowie Praktiken der ›Wieder(-)holung‹ ein Erinnern möglich wird, das im Sinne Walter Benjamins am Prozess der Unabschließbarkeit von Erinnerungsoperationen mitwirkt und einer Herstellung von Bedeutung zuträglich ist, die zu einer Neubetrachtung von Vergangenheit beiträgt. Hierbei werde ich versuchen nachvollziehbar zu machen, inwiefern die von Petrit Halilaj angewendete künstlerische Praxis des ›wieder(-)holenden‹ Erinnerns eine Möglichkeit zur Produktion eines Vergangenheitsgesprächs darstellt und damit einen Raum für Zeug*innenschaft öffnet sowie eine Reflexion über eine prekäre Geschichte zulässt. Die Beschäftigung mit diesen Aspekten zielt letztlich darauf zu untersuchen, zu welchen geschichtsbildenden Verschiebungen die künstlerischen Arbeiten von Petrit Halilaj beitragen.

In diesem Kapitel werde ich eine vertiefte Lektüre einzelner Momente von Petrit Halilajs Ausstellung vornehmen, um die erinnerungspolitischen Bemühungen des Künstlers auf einer diskursiv-analytischen Ebene zu intensivieren und die geschichtspolitischen Kräfte, die die Arbeiten adressieren, einzubeziehen. Schließlich wird es mir auch darum gehen, den Aktivierungen der künstlerischen Arbeiten den nötigen Platz zu bieten, welche – verstanden als *theoretical objects* – Effekte produzieren, die sich im Denken einmischen und mich als Rezipientin dieser Kunst als Agierende bei der Bedeutungsherstellung betätigen lassen.

10 Die Bezeichnung der ›falschen‹ Wand wird in Anführungszeichen gesetzt, weil sie einerseits als Begriff in der Videoarbeit auftaucht und verwendet wird (vgl. ›false wall‹), andererseits, weil die Bezeichnung auch in einem erweiterten

Sinn treffend erscheint, um den Diskurs über das Thema Museum, als Institution zur Repräsentation von Geschichte, die gewissermaßen per se mit ›falschen‹ Wänden operiert, sichtbar zu machen.