

Konstellation des Vergangenen und des Gegenwärtigen heraus etwas für Zukünftiges erkennbar werden lassen und dadurch eine politische Dimension erhalten. Ein solches Potenzial von Veränderlichkeit macht sich Petrit Halilaj in seiner raumgreifenden Installation zunutze, formt die Tierexponate in einer anderen Materialität nach und lässt sie, worauf ich später noch unter dem Aspekt des ›reparativen‹ Möglichkeitssinns näher eingehen werde, aus ihren angestammten Plätzen ausbrechen.³⁷ Petrit Halilaj inszeniert eine Art Aufstand der Tiere, die zwar in ihrer Fragilität wirken, sich von dieser prekären Geschichte – respektive ihrem zeitweiligen Verschwinden hinter der ›falschen‹ Wand unter widrigen konservatorischen Bedingungen – jedoch auch ein Stück weit lösen. Das folgende Kapitel nimmt sich nun der Relationen des Erinnerns unter Berücksichtigung der Kameraführung an.

(IN-)STABILITÄTEN, (UN-)SCHÄRFEN – ZU DEN DESTABILISIERENDEN EFFEKTEN DER KAMERA UND DEN ›WACKELIGEN‹ MOMENTEN DES ERINNERNS IN *JULY 14TH?*

Im Folgenden möchte ich, bevor ich mich im abschließenden Kapitel mit den ›wieder(-)holenden‹ und ›reparativen‹ Gesichtspunkten von Petrit Halilajs Arbeit befasse, noch kurz thematisch verweilen und mich eingehender mit den Aspekten von (In-)Stabilität bzw. (Un-)Schärfe innerhalb der Videoarbeit *July 14th?* befassen. Hierbei werde ich darauf zu sprechen kommen, welche destabilisierenden Effekte der Einsatz der Kamera hat und wie sich im Besonderen darin enthaltene, verwickelte Augenblicke der Handkamera zu ›wackeligen‹ Momenten des Erinnerns verhalten. Es interessiert mich, wie hier Form und Inhalt zusammenkommen und wie sich (in-)stabile und (un-)scharfe Verhältnisse von Erinnerung in der Bildlichkeit der Videoarbeit artikulieren und somit eine mediale Verstärkung erhalten.

Die 3-Kanal-Videoarbeit zeigt in den ersten siebeneinhalb Minuten ausschließlich im mittleren Kanal ein Bild (Abb. 31), der linke und rechte Kanal bleiben in dieser Zeit schwarz. In dieser Anfangssequenz der gesamthaft 23-minütigen Arbeit folgt die Kamera den Museumsangestellten des Museums des Kosovo in den unterirdischen Raum, in dem hinter einer vorgebauten Wand Teile der naturhistorischen Sammlung versteckt gehalten wurden. Diese Sequenz ist geprägt von hektischen Kamerabewegungen, Perspektivwechseln, Verwicklungen und Unschärfen. Der Medienwissenschaftler Markus Kuhn,

37 Siehe Kapitel: Von ›wieder(-)holendem‹ Erinnern und dem ›reparativen‹

Möglichkeitssinn von Geschichte, S. 294 ff.

der sich mit dem narrativen Potenzial der Handkamera im Allgemeinen auseinandergesetzt hat, fasst die

»nachweisbare *freie Beweglichkeit* des Bildausschnitts in jegliche Richtung und auf jeglicher Achse, die tatsächliche *häufige Bewegtheit* des Bildes und *die Unruhe*, also ein Zittern oder Wackeln des Bildes als *Hauptmerkmale* auf, um von Handkameraeffekten, einer Handkameraästhetik und [...] von einem Handkamerafilm zu sprechen. [...] Hinzu kommen optionale Effekte wie Unschärfen durch schnelle Bewegungen, vom Licht abhängige Verwischeffekte, Grobkörnigkeit, Beschränkungen des Kaders sowie eine Flexibilität im Zoom, die ich als *Nebenmerkmale* auffasse.« (Kuhn 2013, S. 93–94, Hervorh. im Orig.)

In der Videoarbeit von Petrit Halilaj kann durch den Einsatz der Handkamera unmittelbar mitverfolgt werden, dass es einen Konflikt zwischen den Beteiligten – dem Künstler und seiner Kameraperson sowie den Museumsangestellten – gibt. Der Konflikt besteht darin, ob dieser Moment der Öffnung der ›falschen‹ Wand gefilmt werden darf oder nicht. Dabei wird die Handkamera auf verschiedene Weisen innerhalb der Videoarbeit eingesetzt. Zum einen bekommt der*die Betrachter*in zu Beginn des Videos mit, dass die Kamera an die Lichtverhältnisse der Umgebung angepasst wird: Das Klacken des Reglers der Handkamera ist hörbar und die Bildhelligkeit wird graduell von dunkel zu hell angepasst (Abb. 32–33). Des Weiteren werden im mittleren Kanal eine Zeit lang lediglich die Körper der Beteiligten gefilmt und Gesichter nicht erfasst. Dies scheint dem Umstand geschuldet, dass das Filmen zu diesem Zeitpunkt beiläufig vorgenommen wurde und ein augenscheinliches Erfassen der verschiedenen Akteur*innen nicht möglich war. Teile der Hand des Filmenden, welche unterschiedlich stark ins Bild rutschen, verdeutlichen diesen nahezu heimlichen Filmprozess (Abb. 34–35). Die Kameraperson sucht zum Teil verlegen nach dem Bildgegenstand, denn sie scheint nicht genau zu wissen, worauf sie ihre Handkamera in dieser versteckten Situation richten soll, während die Museumsmitarbeiterin spricht:

M: »[...] no one besides us is allowed to be here. [...] I can't allow you to do this, that is my position. [...] [After the entrance has been opened] you can film and photograph the animals.«³⁸

38 Transkription der untertitelten Konversation in der Videoarbeit von

Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013, Erg. im Orig.



Abb. 31 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still)



Abb. 32–33 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Stills; Helligkeit wird von der Kameraperson angepasst, zuerst ist das Bild dunkel und wird dann immer heller)

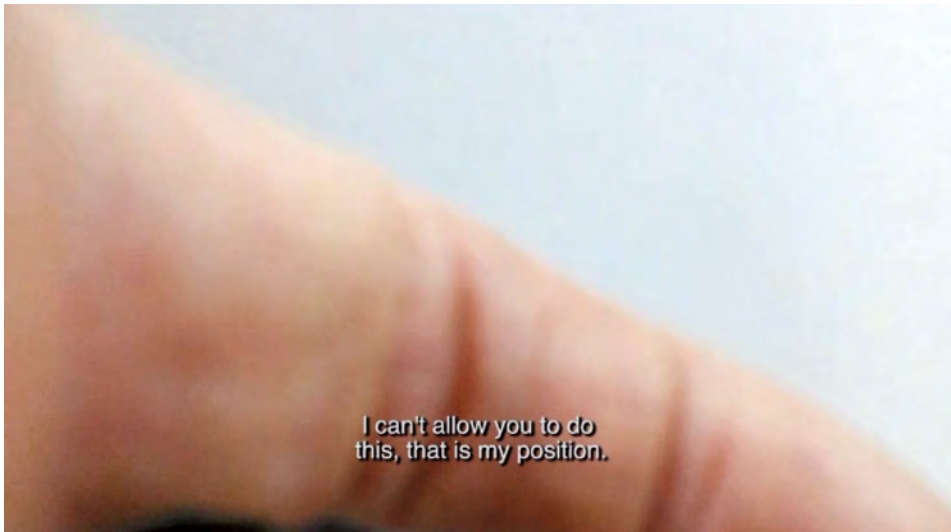
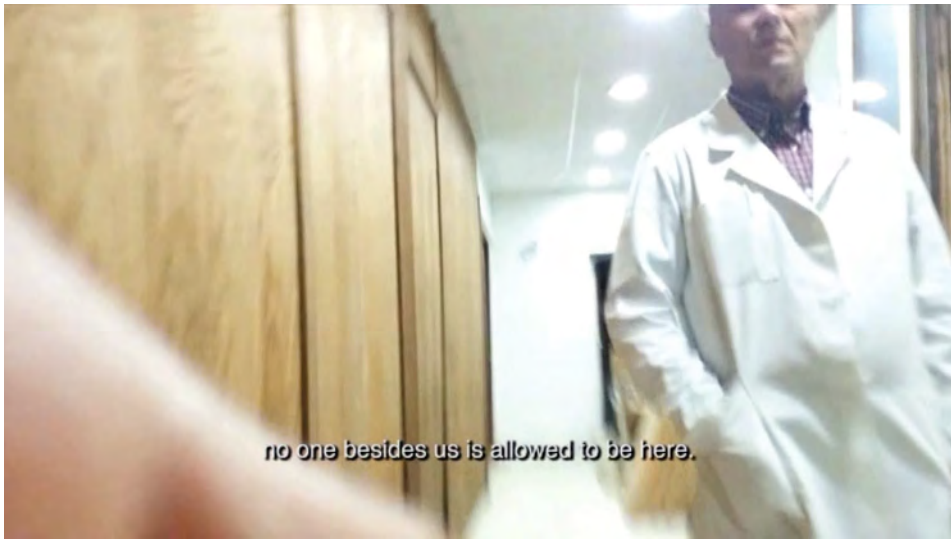


Abb. 34–35 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Stills)



Abb. 36 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still)

Deshalb ist die Perspektive der Handkamera zu Beginn der Arbeit auch nicht von Augenhöhe zu Augenhöhe, sondern nimmt eine Perspektive von weiter unten, in etwa auf Bauchhöhe auf die am Öffnungsprozess Beteiligten ein (Abb. 36).

Somit wird der Herstellungsprozess des Videos explizit in der Arbeit thematisiert. Die Handkamera wird viel bewegt, die Bewegungen sind dabei teilweise abrupt und das Bild ist immer wieder unruhig oder gar hektisch, vielfach unscharf und erzeugt den Eindruck von Unmittelbarkeit. Mit dieser Bildästhetik, die durch die Handkameraführung entsteht, ist zugleich ein Authentifizierungseffekt verbunden, welcher die abgebildete Situation als real stattgefunden beglaubigt. Die Handkamera ist einer Person in der Handlung zugeordnet, deren physiologische Wahrnehmung hier nicht imitiert wird – hierzu überschlagen sich die Ereignisse zu stark und es gibt in dieser Zeit nahezu keinen einzigen Schnitt. Dadurch wirkt die Situation nicht fingiert, sondern das Video nimmt einen dokumentarischen Charakter an. Durch diese Anlage entsteht zugleich eine authentische Nähe zu den dargestellten Figuren.

Kuhn beschreibt eine konzeptuelle Wendung beim Einsatz von Handkameras innerhalb der Filmproduktion: »Indem die günstigen Produktionsumstände Teil der narrativen, formalen oder thematischen Struktur des Werks selbst werden, fallen diese nicht als Produktionsmanko, sondern als zentrales Werkkonzept ins Auge.« (Kuhn 2013, S. 108) Genau diese Bildästhetik, die zu Beginn des Videos im mittleren Kanal von *July 14th?*, mit kaum durchkomponierten Sequenzen, den Eindruck eines amateurhaften Einsatzes vermittelt, hinterlässt formalästhetische Spuren in der Arbeit, welche gleichzeitig den verhandelten Inhalten zudienen. Denn was die Arbeit zu sehen gibt, ist nicht nur die prekäre Geschichte der versteckt gehaltenen und irreversibel beschädigten Sammlungsobjekte, sondern in der gefilmten Unterhaltung offenbart sich auch eine Prekarität des Erinnerns respektive dessen Funktionsweisen: Die Mitarbeitenden sind sich nicht über die Geschichte der Sammlungsverschiebung einig und die Faktizität von Ereignissen entgleitet an dieser Stelle. Gleichzeitig wird eine Museumspolitik offenbart, die mit der Kriegssituation im Kosovo zusammenhängt.³⁹

Erinnerungen sind bestimmt von (in-)stabilen und (un-)scharfen Verhältnissen. Dass sie als etwas Veränderliches begriffen werden müssen, wird ebenfalls durch die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann bestärkt, wenn sie schreibt, dass Erinnerungen

39 Siehe Kapitel: Spurensuche im Museum des Kosovo, S. 235 ff.

»kein exakter Spiegel eines vormaligen Geschehens [sind], sondern immer schon [...] durch die Beschränkung unserer Perspektive, unserer Wahrnehmung, Bedürfnisse und Emotionen [gebrochen sind]. Damit nicht genug: Sie verändern sich im Laufe der Zeit durch immer neue Rekonstruktionen, die die Erinnerungen an das Selbstbild in der jeweiligen Gegenwart anpassen.« (Assmann 2017, S. 183)

Weil Erinnerungen Momente von (In-)Stabilitäten und (Un-)Schärfen aufweisen, machen sie Geschichte zu einem fragilen oder, wie zuvor von mir konzeptualisiert, zu einem »(un-)eigentlichen« Gebilde. Die Unzulänglichkeiten des Erinnerns, seine »wackeligen« Momente, finden ihr Pendant in der Medialität der Arbeit und ihrem offenen Umgang mit dem rechnerorientierten Entstehungsprozess. Durch die verwackelte Handkamera und den darin enthaltenen Verlust bzw. Entzug einer kontrollierenden Instanz wird den (in-)stabilen und (un-)scharfen Aspekten von Erinnerungen auf eine besonders eindringliche Weise begegnet. Dies lässt in der Arbeit, um weiter mit Kuhn zu sprechen, eine »vermittelnde Erzählhaltung« (Kuhn 2013, S. 100) aufkommen. Das besonders Vermittelnde darin stellt einerseits die Unmittelbarkeit der Situation dar, in der die filmischen Mittel der Handkamera eine besondere Nähe zu den Akteur*innen herstellen. Andererseits gibt es eine Subjektivierung der Erzählhaltung: Auch wenn eine konkrete Zuordnung der Kamera zwischen dem Künstler und seiner Kameraperson nicht immer genau möglich ist, so ist diese künstlerische Perspektive, bestimmte Aspekte einer Geschichte ausfindig zu machen und darin etwas aufscheinen zu lassen, eine durch die gesamte Videoarbeit hindurchgetragene, spürbare Motivation. Neben dem Aufspüren einer Geschichte geht es dem Künstler in meinen Augen insbesondere darum, die Frage zu stellen, wie sich Erinnerungen überhaupt ausformen und wie unterschiedliche Erinnerungen miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Das Thema des Miteinander-in-Beziehung-Setzens kommt wiederum auf der formalästhetischen Ebene der Arbeit zum Tragen, wenn der Künstler die Aufnahmen der verrotteten Tierexponate auf dem linken und rechten Kanal mit dem zentralen Narrativ im mittleren Kanal konstellierte und sich ein Wechselspiel von verschiedenen Nahaufnahmen ergibt. Darin vollziehen sich Sprünge und Achtsamkeitsverschiebungen, da der Blick der Betrachtenden gefordert ist, zwischen den drei Bildspuren zu wandern (Abb. 37).

Im folgenden abschließenden Kapitel zu Petrit Halilajs Arbeiten lege ich den Fokus auf den Aspekt der *Re-Visioning Histories*. Hierbei leite ich aus der Analyse der Arbeiten von Petrit Halilaj resümierend Konzepte ab, die zu andersartiger Geschichtsbetrachtung beitragen.



Abb. 37 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Stills alle drei Kanäle; oben: linker Kanal, Mitte: mittlerer Kanal, unten: rechter Kanal)

Konkret gehe ich darauf ein, wie die Arbeiten durch Effekte der Heim-
suchung bestehende Geschichtsnarrative zu verschieben vermögen
und durch ihr ›wieder(-)holendes‹ Erinnern einen ›reparativen‹ Mög-
lichkeitssinn von Geschichte eröffnen.