

EINE WAND, DIE ETWAS VER-/ENTHÜLLT. ODER: DAS (UN-) EIGENTLICHE DER GESCHICHTE

In diesem Kapitel widme ich mich der Betrachtung eines Schlüsselmoments in Petrit Halilajs Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, welcher den Zugriff des Künstlers auf eine versteckt gehaltene, prekäre Geschichte des Museums des Kosovo zu Beginn der 2000er Jahre, kurz nach dem Bürgerkrieg im Kosovo 1998/99, ermöglicht. Die Ausstellungsversion der komplexen Arbeiten, die ich in der Bundeskunsthalle Bonn sichtete, enthielt beim Betreten der Ausstellung einen installativen Eingriff, welcher durch seine dezente Formsprache fast unbemerkt blieb – eine vorgebaute Wand, durch die man in den Ausstellungsraum eintreten musste.

»To enter memory«, schreibt Mieke Bal in *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, »the traumatic event of the past needs to be made »narratable.« (Bal 1999b, S. x) Damit verweist sie auf eine Aktivität, die im Zugriff auf Vergangenheit notwendig ist: das Erzählen, welches eine bestimmte Erfahrung mitteilbar macht. Die Erinnerung, die damit »betretbar« wird, kann sowohl als individuelles als auch sozial oder kulturell geteiltes Phänomen verstanden werden. Dieser Aspekt des »Betretens« von Erinnerung vollzieht sich in Petrit Halilajs Ausstellung nicht nur sinnbildlich, sondern auch ganz konkret durch das Betretbarmachen eines Erfahrungsraums hinter einer in der Ausstellung vorgebauten Wand sowie jener Wand, die in der Videoarbeit *July 14th?* thematisiert wird. Sie scheint mir ein Schlüssel zum Verständnis der Arbeiten der Ausstellung zu sein und für das darin enthaltene Konzept von Erinnerung als »wieder(-)holendes« Umarbeiten von Geschichte, weshalb ich dieses Motiv der »falschen« Wand hin zur Installation *Poisoned by men in need of some love* wie auch innerfilmisch in der Videoarbeit *July 14th?* in der Folge näher betrachten werde.

DAS MOTIV DER »FALSCHEN« WAND

Beim Eintreten in den großen Ausstellungsraum durchschritt man eine unscheinbare, vorgebaute Wand (Abb. 4), die zu einer leichten Verkürzung der Ausstellungsfläche der Installation *Poisoned by men in need of some love* beitrug. Bei der Wand handelte es sich, wie ich im späteren Verlauf der Ausstellungsbegehung feststellen sollte, um ein Motiv, das in der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?*, welche in einem der hinteren Räume der Ausstellung zu sehen war, ebenfalls auftauchte – nämlich das Motiv einer »falschen« Wand (Abb. 5), hinter der

die naturhistorische Sammlung des heutigen Museums des Kosovo unter konservatorisch inadäquaten Bedingungen gelagert wurde.

Obwohl die Ausstellungswand in der Bundeskunsthalle Bonn sorgfältig eingezogen war, wirkte sie auf mich beim ersten Anblick wie eine eher untypische Ausstellungsarchitektur. Denn sie schien nicht zum Rest des Raumes zu passen, weil sie aus unbehandeltem Pressspanholz gebaut und nicht in der Wandfarbe des restlichen Ausstellungsraums gestrichen war. Auf diese Weise wäre sie als unbemerkte, temporäre Ausstellungsarchitektur einzustufen, wie man sie von anderen eingezogenen Wänden in Ausstellungen zur Strukturierung von Räumen gewohnt ist. Die Wand im Raum vermittelte stattdessen einen provisorischen Eindruck eines Ausstellungsaufbaus.

Diese Zäsur, mit der die Ausstellung ihren Auftakt nahm, wirkte auf mich zwar irritierend, beschäftigte mich aber erst wieder, als ich die Videoarbeit *July 14th?* in einem weiter hinten gelegenen Ausstellungsraum (vgl. Abb. 1) zu sehen bekam. Im Gegensatz zum eher dezenten (Er-)Öffnungsakt in der Ausstellung durch den Vorbau einer Wand hat man es bei dem Öffnungsakt in der 3-Kanal-Videoarbeit mit einem durchaus prominent gesetzten Element des Videos zu tun. Der Anfangssequenz des Videos kann durch eine Texteinblendung Folgendes entnommen werden:

»By official decree, in 2001, the entire collection of the Museum of Natural History of Kosovo was moved to an underground storage area so that a more properly nationalistic display of folk tradition and heritage could be shown in its place. A false wall and ceiling were then built to mask their storage place.

The collection was thus sealed off entirely, a graveyard dissimulated as an office corridor.«¹¹

Anschließend zeigen die Aufnahmen die erste Begehung des unterirdischen Lagerorts der versteckt gehaltenen und konservatorisch unzureichend aufbewahrten Exponate. Das Bild bleibt eine ganze Zeit lang dunkel, weil kaum Beleuchtung im unterirdischen Lagerraum brennt. Punktuell erkennt man die Bewegung der Kamera und kann über die Stimmen der sich durch den Raum bewegenden Museumsmitarbeiter*innen etwas über die Vorgänge vernehmen: Es sei staubig, es herrsche schlechte Luft und man bekommt mit, dass die Personen sich auf der Suche nach dem Aufbewahrungsort eines bisher gut gehüteten Geheimnisses befinden. Die Beteiligten tasten sich durch die

11 Einblendung zu Beginn der Videoarbeit von Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013.

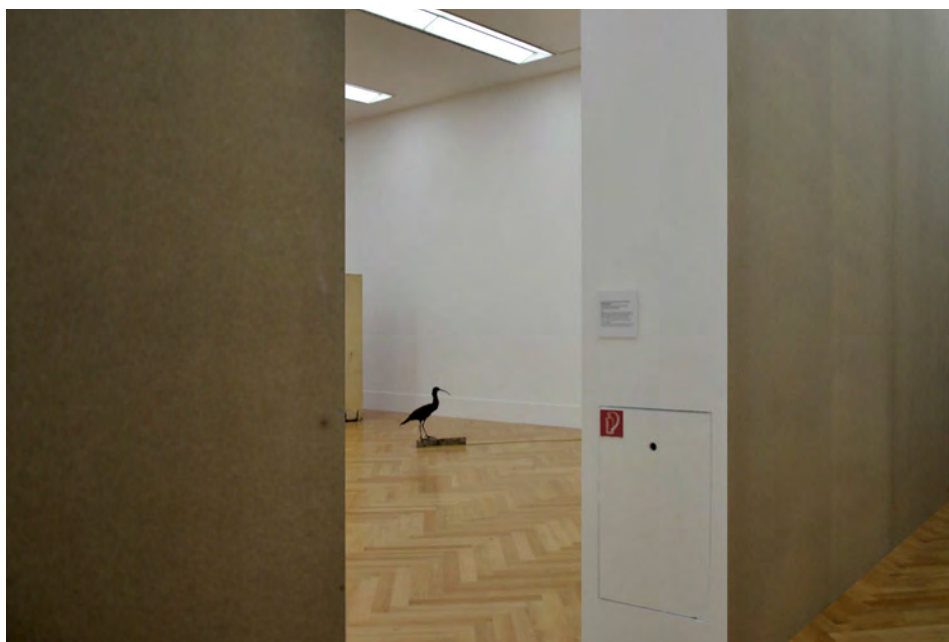


Abb. 4 Petrit Halilaj, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht;
vorgebaute Holzwand beim Eingang zur Ausstellung)

Abb. 5 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still)

Dunkelheit, auf der Suche nach der Stelle, an der die naturhistorische Sammlung des Museums des Kosovo gelagert sein soll. Dabei erschwert nicht nur die Dunkelheit die Suche, sondern vor allem die Unkenntnis über den genauen Ort ihrer Unterbringung:

Museumsmitarbeiterin (M)¹²: »But you don't know the situation, I do.«

[...]

M: »Sali, open it a bit, let's have some fresh air.«

[...]

M: »No, no it is not there, no...«

»The History sector's storage is here.«

?: »Open that door, so we can orientate ourselves a bit and figure out where the wall could be.«

?: »But I think it's here, you can see it...«

Kameraperson Yll Çitaku (K): »This one should be removed.«

?: »This is it, in this direction...«¹³

12 Der erste Teil des Videos zeigt einen dunklen Screen. Weil noch keine Beleuchtung im unterirdischen Lagerraum brennt, kann man die Stimmen zwar hören, sie jedoch nicht immer eindeutig den Protagonist*innen zuordnen. Deshalb wird in meiner Transkription an manchen Stellen lediglich ein Fragezeichen (?) gesetzt. An Stellen, wo die Stimme eindeutig einer Person zuzuordnen war, wird diese als solche gekennzeichnet: Museumsmitarbeiterin (M), Petrit Halilaj's Kameraperson Yll Çitaku (K), Petrit Halilaj (PH), Leiter des Sektors für Naturgeschichte Safet Nishefci (SN), Museumsmitarbeiter I (MM I), Museumsmitarbeiter II (MM II). Die Protagonist*innen werden den

Rezipient*innen der Videoarbeit als solche nicht über einen Abspann oder eine Legende im Ausstellungsraum vorgestellt, dennoch können die Rollen (einerseits Personen, die zum Museum zugehörig sind, andererseits der Künstler und die Kameraperson) größtenteils während der Arbeit zugeordnet werden, so dass sie hier von mir explizit gemacht werden, um bei der weiteren Analyse der Arbeit präziser sein zu können. Textstellen in eckigen Klammern sind solche, die in der Untertitelung selbst enthalten sind.

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

Die langjährige Museumsmitarbeiterin, deren genaue Position bzw. Verantwortlichkeit sich auch während des restlichen Videos nicht klärt, ist in dieser Sequenz tonangebend, weil sie vorgibt, sich in der Situation respektive zur mehrere Jahre zurückliegenden Geschichte des Abtransports der Sammlung in die unterirdischen Kellerräumlichkeiten bestens auszukennen. Nach Auffinden des Ortes, an dem sich die Sammlung befinden soll, entfacht eine Diskussion zwischen den Museumsmitarbeitenden und dem Künstler sowie der dokumentierenden Kameraperson, ob der Akt der Öffnung der »falschen« Wand – respektive deren Aufsagen – gefilmt werden darf. Die Diskussion macht bereits auf die belastete und aufgeladene Problematik der Geschichte der naturhistorischen Sammlung des Museums des Kosovo aufmerksam und legt die konfliktbehaftete Vertuschung der unsachgemäßen Lagerungsbedingungen der Sammlungsexponate frei:

K: »Can you hold on, we just need to set up the lights and the camera, because we want to film the opening [of the secret entrance].«

M: »While we are opening it?«

?: »But why include the process of opening it?«

?: »Just don't show us during the opening!«

?: »No, no, you can't film the opening at all!«

K: »Why?«

M: »No Yll, No!!«

M: »Let's not complicate things! I will open [the walled entrance] for you, so you can film the animal specimens and I don't care.«

K: »But why not?«

M: »No, no, and no. Yll no!!«

M: »I don't want you to film; this is a secret and you are not even allowed to be here; no one besides us is allowed to be here.«

?: »Why don't you take...«

M: »I can't allow you to do this, that is my position.
Come on, let's move on, there's a lot of dust.
And you have a lot to do here!
[After the entrance has been opened] you can film and
photograph the animals.«

Petrit Halilaj (PH): »OK.«

M: »That's the deal, take it or leave it.«

PH: »We had an agreement with the director, now I don't
know, but he told us... I mean, we talked about what we
wanted, and it's not a problem for him.«

M: »What? Are you going to make a film out of this?«

PH: »Yes, why not??!«

Safet Nishefci (SN): »Petrit, Petrit, this act of opening ...
don't film it; you can film the other parts of the collection of
animals; this opening part it's not important, it doesn't
work for you...«

PH: »OK, OK.«

SN: »You can film only the collection, that's all. I
understand you, however, [the opening itself] is not of any
scientific interest anyway.«

? »My dear, you should film only the collection.«

M: »Film these here, some are over there, there is an other
part of them, and here are also some specimens.«

?: »Wait, wait, should we take [the wall] away now or not,
just to know...«

?: »Yes, yes.«

K: »I really don't know why it is so, why can't this process
be filmed?«

M: »It is so because all the media are curious about this,
and we are a bit anxious.«

K: »I don't get it... this is now being opened, so documentation should be made of it.«

M: »NO. You have come here for the animals, isn't that the agreement, for the collection?«

PH: »The agreement was to open this and to film the process of the door being opened.«

K: »The written request was to film the entire process, the opening of the false wall...all of this is in the document, and no one told us that any of it was forbidden to be filmed.«

M: »[The new director], he has no clue about these things. Here you have the director of the nature sector. Anyway, these animals should not have remained like this.«

K: »I know they shouldn't have, but it happened, do you understand?«

M: »I just don't want it to be filmed.«

K: »Why this happened, how this happened, it is a story in itself...«¹⁴

Dieser Wortwechsel zeigt die angespannte Stimmung bei der Öffnung der ›falschen‹ Wand. Die Museumsmitarbeiterin gibt zu verstehen, dass die Umstände der Lagerung geheim seien, und will verhindern, dass diese Bilder an die Öffentlichkeit gelangen. Sie gibt sich resistent und betont ihre Entscheidungsmacht, die eine Videoaufzeichnung verhindern könne. Außerdem argumentiert der Leiter des Sektors für Naturgeschichte, dass die ›falsche‹ Wand nicht von wissenschaftlichem Interesse sei. In den Bestrebungen, das Filmen zu unterbinden, obwohl dem Künstler und der Kameraperson eine schriftliche Genehmigung des Museumsdirektors vorliege, formulieren sich Ängste, die Ereignisse der Vergangenheit offenzulegen und mögliche Fehler einzugestehen. So widerfährt einem in dem per Kamera dokumentierten Öffnungsakt ein emotional aufgeladener Konflikt im Umgang mit der Geschichte im Museum des Kosovo. Erstmals seit ihrem Wegsperrern können durch die Öffnung der ›falschen‹ Wand die beschädigten Exponate der naturhistorischen Sammlung gesichtet werden und der Grad

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

ihrer irreversiblen Beschädigung erfahrbar werden (Abb. 6). Petrit Halilajs Videoarbeit legt dabei nicht nur diese weggesperrten Objekte frei, sondern verschafft insbesondere Eintritt in Erinnerungspolitiken und den Umgang des Museums mit diesem prekären Kapitel der Geschichte.

Die Fokussierung der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* auf das Detail der ›falschen‹ Wand, welche zeitlich ein Drittel der Videodauer einnimmt, ist für die künstlerische Auseinandersetzung mit dieser prekären Geschichte entscheidend. Wie ich bereits zuvor in den Bemerkungen zur ›Spurensicherung‹ als archäologisches Verfahren in der Kunst dargelegt habe, spielt in der Auseinandersetzung von Sigmund Freud, Giovanni Morelli und Carlo Ginzburg das Nebensächliche eine zentrale Rolle.¹⁵ Bei Walter Benjamin lässt sich eine ähnliche Fokussierung in seinem Denkbild vom *Ausgraben und Erinnern* feststellen. Benjamin spricht hier von der »sorgsamsten Durchforschung« (Benjamin 1991c, S. 400) von Sachverhalten, welche nichts auslöst, sich auch um unwichtig erscheinende oder unscheinbare Details kümmert. An anderer Stelle, in der *Berliner Chronik* (1932), einer Vorstufe der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1930er Jahre), bringt er ebenfalls die Aufmerksamkeit auf das Detail zur Sprache und stellt für seine »Alltags- und Mikrohistorie« (Bolle 2000, S. 402) fest, dass bei der Suche im ›Kleinsten‹ immer mehr die Offenbarung des ›Eigentlichen‹ steckt, welche ich auch für Petrit Halilajs Suche im Museum des Kosovo sprechend finde:

»Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt: es ließe sich entfalten, in den Falten erst sitzt das Eigentliche: jenes Bild, jener Geschmack, jenes Tasten, um dessentwillen wir dies alles aufgespalten, entfaltet haben; und nun geht die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste, vom Kleinsten ins Winzigste und immer gewaltiger wird, was ihr in diesen Mikrokosmen entgegentritt.« (Benjamin 1991e, S. 467–468)

Derart fokussiert Benjamin die Möglichkeiten der Erinnerungsarbeit und legt nahe, dass eine Form der Abtastung (vgl. auch an anderer Stelle bei Benjamin den »tastende[n] Spatenstich«, Benjamin 1991c, S. 400) bis hin zum Kern des Einzelnen vordringen kann. Erinnerung kann im Sinne Benjamins als ein Prozess begriffen werden, bei dem dasjenige, was in den Falten steckt, das ›Eigentliche‹ offenbaren kann. Die Erinnerung bildet Vergangenheit also nicht einfach ab, sondern

15 Siehe Kapitel: Spurensicherung als künstlerisches Verfahren, S. 45 ff.



Abb. 6 Petrit Halilaj, *July 14th?*, 2013 (Still; Schimmelbefall eines präparierten Tiers)

erschafft bzw. konstruiert sie. Das zuvor Unscheinbare kann sich als das kostbare ›Eigentliche‹ herausstellen, »um dessentwillen wir dies alles aufgespalten, entfaltet haben« (Benjamin 1991e, S. 467) oder, wie es an anderer Stelle heißt, »um dessentwillen sich die Grabung lohnt« (Benjamin 1991c, S. 400). So soll aus diesen kleinen Dingen »das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen Abfällen gleichsam« (Benjamin 1991d, S. 1137) gewonnen werden, wie Benjamin es an anderer Stelle als Leitbild seiner Historiografie formuliert.

Das Unscheinbare kann, so schreiben es die Musikpädagog*innen Constanze Rora und Stefan Roszak in ihrem Band *Ästhetik des Unscheinbaren. Annäherung aus Perspektiven der Künste, der Philosophie und der Ästhetischen Bildung* (2013), auch Gegenstände einschließen,

»die zwar potentiell wahrgenommen werden können, sich aber meist im *blinden Fleck* unseres Wahrnehmungshorizonts verbergen. In ihrer Unscheinbarkeit sind diese Gegenstände nicht völlig unsichtbar [...]. Sie sind *anwesend* und *wahrnehmbar*, nur eben im Hintergrund, gewissermaßen hinter der Bühne unserer Aufmerksamkeit. Das Unscheinbare bezeichnet somit Dinge, die zeitweilig oder längerfristig in den Wahrnehmungslöchern unserer Sinnesorgane verschwinden. Seine Gegenstände befinden sich in der Grauzone zwischen Sicht- und Unsichtbarkeit und just diese Positionierung ist ihr Bestimmungsmerkmal.« (Rora/Roszak 2013, S. 11, Hervorh. im Orig.)

Als ein solches scheinbar unscheinbares Detail kann die ›falsche‹ Wand und die Konversation der Museumsmitarbeiter*innen über die Wand sowie über die versteckt gehaltene Sammlung betrachtet werden. Die Öffnung der ›falschen‹ Wand stellt Petrit Halilaj gerade wegen ihrer Unscheinbarkeit ins Zentrum seiner Arbeit und bringt so etwas Wesentliches auf die Bühne unserer Aufmerksamkeit, nämlich die Politiken von Erinnerung. Dies ist aus meiner Sicht also etwas vom ›Eigentlichen‹ in der Geschichte, das der Künstler in *July 14th?* zum Vorschein bringt und damit zugleich zu neuem Wissen über einen historischen Sachverhalt verhilft. Die Diskussion zwischen den Protagonist*innen in der Videoarbeit lässt erahnen, wie prekär die Geschichte der naturhistorischen Sammlung ist, und der in der Videoarbeit dokumentierte Öffnungsakt macht den emotional aufgeladenen Konflikt im Umgang mit Vergangenheit eindrücklich sicht- und hörbar. So sind die Funde dieser Öffnung der ›falschen‹ Wand nicht nur die irreversibel beschädigten Exponate, sondern es wird vor allem auch der Umgang mit diesem Kapitel der Geschichte des Museums sichtbar, weil dieser nämlich indirekt mit dem kollektiv Verdrängten des

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.¹⁶

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 Eingangsge-
ste 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.¹⁷

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.