

JULIA WOLF

# „This act of opening“ – Künstlerische Annäherungen zum Betretbarmachen und Verschieben von Geschichte(n)

Die prekäre und unbearbeitete Geschichte der verschwundenen Sammlung des Naturhistorischen Museums des Kosovo, wie sie in zwei künstlerischen Arbeiten von Petrit Halilaj zum Thema wird, bietet diesem Beitrag den Gegenstand für eine Auseinandersetzung mit künstlerischen Wissenspraktiken, Geschichtspolitiken im Zusammenhang des Kosovokrieges sowie historisch gewachsenen Inszenierungspraktiken naturhistorischer Exponate. In einer verflochtenen Betrachtung werden die künstlerischen Arbeiten dabei auf die Frage untersucht, Geschichte(n) über die Grenzen des bereits Verständlichen hinaus zu imaginieren und zu neuen Möglichkeiten hin zu öffnen.

Geschichtspolitik  
Erinnerungspolitiken  
Wiederholung  
Künstlerische Wissenspraktiken  
Verschiebung

2001, so ist es der Texteinblendung zu Beginn der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* (2013) von Petrit Halilaj zu entnehmen, wurde die gesamte Sammlung des ehemaligen Naturhistorischen Museums des Kosovo durch einen offiziellen Erlass in einem unterirdischen Raum eingelagert, damit an ihrer Stelle eine stärker nationalistisch geprägte Ausstellung zu Volkstradition und -erbe gezeigt werden konnte. Eine ‚falsche‘ Wand wurde anschließend eingebaut, um ihren Lagerort zu verbergen. Die Sammlung präparierter Tiere wurde damit, getarnt als Bürokorridor, völlig abgeschottet.<sup>1</sup> Die 3-Kanal-Videoarbeit zeigt den erstmaligen Öffnungsakt der ‚falschen‘ Wand und dokumentiert den Zustand der versteckt gehaltenen und irreversibel beschädigten Sammlung. Auf diese Geschichte war Petrit Halilaj gestoßen, als er 2009 eine Ausstellung für den Kunstraum Stacion - Center for Contemporary Art Prishtina vorbereitete,<sup>2</sup> welcher sich die Lagerräume und den Garten mit dem in der Altstadt gelegenen Ethnographischen Museum im Gebäudekomplex Emin Gjiku teilt.<sup>3</sup> Während Aufräumarbeiten in Vorbereitung zu seiner Ausstellung fand der Künstler in den Lagerräumen Schmetterlingspräparate in zurückgelassenen staubigen Holzkisten vor. Dieser Fund sowie die Tatsache, dass die Mitarbeitenden des Museums nicht darüber sprechen wollten, dass in dessen Räumlichkeiten sich früher das Naturhistorische Museum befand und zum Zwecke der Etablierung des Ethnographischen Museums geschlossen werden musste, veranlassten Petrit Halilaj zu weiteren Nachforschungen über die Herkunft der Exponate und über das Museum.<sup>4</sup>

Im Folgenden möchte ich anhand der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* Petrit Halilajs künstlerische Annäherung an das ‚(Un-)Eigentliche‘ dieser Geschichte thematisieren, indem ich sie mit Mieke Bals und Walter Benjamins Verständnis von Erinnerung in Beziehung bringe. Davon ausgehend begeben mich auf eine Spurensuche im Museum des Kosovo, zu dortigen geschichtspolitischen Ereignissen während des Kosovokrieges 1998/99 sowie zu Inszenierungspraktiken naturhistorischer Exponate in der Tradition eines historisch gewachsenen Dispositivs der Zur-Schau-Stellung. Daran anknüpfend komme ich einerseits darauf zu sprechen, wie *July 14th?* eine prekäre Geschichte ‚betretbar‘ macht. Andererseits diskutiere ich, inwiefern die von Petrit Halilaj künstlerisch praktizierte ‚Wieder(-)holung‘ einen Möglichkeitsraum eröffnet, um ‚heimsuchenden‘ Verlust mit einem ‚reparativen‘ Transformationsversuch ineinander greifen zu lassen und derart zu einer Verschiebung von Geschichte(n) beizutragen.

### **Das ‚(Un-)Eigentliche‘ von Geschichte betreten**

„To enter memory, the traumatic event of the past needs to be made ‚narratable.‘“<sup>5</sup>, schreibt Mieke Bal. Damit verweist sie auf eine Aktivität, die in der Beschäftigung mit Vergangenheit notwendig ist: das Erzählen, welches Erfahrungen (mit)teilbar macht. Erinnerungen an eine prekäre Geschichte ‚betreten‘ zu können - dieser Aspekt vollzieht sich in Petrit Halilajs 3-Kanal-

Videoarbeit nicht nur sinnbildlich, sondern auch ganz konkret durch die filmisch dokumentierte Begehung der naturhistorischen Sammlung, welche in den unterirdischen Räumlichkeiten des Museums des Kosovo während Jahren versteckt gehalten wurde. Die Erzählung beginnt ausschließlich im mittleren Kanal, während der linke und rechte Kanal zunächst schwarz bleiben. Die durch hektische Kamerabewegungen, Perspektivwechsel und Unschärfen geprägten Aufnahmen zeigen Personen, die sich vom Vorplatz des Museums auf den Weg in unterirdische Räumlichkeiten begeben (Abb. 1-3). Lediglich beiläufig sind die Körper der Beteiligten zu sehen, Gesichter sind kaum erfasst. Dies scheint dem Umstand geschuldet, dass das Filmen zu diesem Zeitpunkt heimlich vorgenommen wurde, wie man der folgenden Konversation entnimmt und was visuell deutlich wird, wenn beispielsweise die Hand des Filmenden unbeholfen ins Bild rutscht (Abb. 4) oder das Klacken des Reglers zur Anpassung der Bildhelligkeit der Kamera hörbar ist.



ABB. 1-4  
Petrit Halilaj, *July 14th?* (2013), 3-Kanal-Video, 16:9, 23 Min., Farbe, Ton mit albanischer Sprache und englischen Untertiteln (Stills mittlerer Kanal)



Der Eindruck von Unmittelbarkeit, der durch den Einsatz der Handkamera entsteht, wird durch die Auseinandersetzung zwischen den Beteiligten verstärkt, ob dieser Moment der Öffnung der ‚falschen‘ Wand durch Petrit Halilaj und seinen Kameramann Yll Çitaku gefilmt werden darf oder nicht:

Museumsmitarbeiterin: But you don't know the situation, I do.

[...]

Yll Çitaku: 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].

[...]

Museumsmitarbeiterin: 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

[...]

Petrit Halilaj: 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.

Museumsmitarbeiterin: What? Are you going to make a film out of this?

Petrit Halilaj: Yes, why not??!!

Safet Nishefci: Petrit, Petrit, this act of opening ...don't film it; you can film the other parts of the collection of animals;

[...]

[the opening itself] is not of any scientific interest anyway.

My dear, you should film only the collection.

[...]

Yll Çitaku: I really don't know why it is so, why can't this process be filmed?

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

Petrit Halilaj: The agreement was to open this and to film the process of the door being opened.

[...]

Museumsmitarbeiterin: [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.<sup>6</sup>

Dieser Wortwechsel, gefolgt von einem ohrenbetäubenden Aufsagen und schließlich Öffnen der ‚falschen‘ Wand (Abb. 5) macht auf die prekäre Geschichte der naturhistorischen Sammlung aufmerksam und lässt den Konflikt der Vertuschung der unsachgemäßen Lagerungsbedingungen der Sammlung aufscheinen. Die tonangebende Museumsmitarbeiterin, deren Verantwortlichkeit sich auch während des restlichen Videos nicht klärt, 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 Kameraaufzeichnung verhindern könne. Außerdem argumentiert Safet Nishefci, Leiter des Natursektors des Museums des Kosovo, dass die ‚falsche‘ Wand nicht von wissenschaftlichem Interesse sei. In den Bestrebungen das Filmen zu unterbinden, obwohl dem Künstler eine schriftliche Genehmigung des Museumsdirektors vorliege, formulieren sich Ängste die Ereignisse der Vergangenheit offenzulegen und mögliche Fehler einzugestehen. Die filmische Erzählung zeigt im Anschluss sehr detailliert die irreversibel beschädigte, naturhistorische Sammlung (Abb. 6-8), welche mangelnden konservatorischen Lagerungsvorkehrungen zum Opfer gefallen ist. Petrit Halilajs Spurensuche verschafft sich nicht nur Zugang

zu den versteckt gehaltenen Exponaten, sondern damit auch Eintritt in Erinnerungspolitiken im Umgang mit dieser prekären Geschichte im ethnisch-politisch belasteten Konflikt im Kosovo.



ABB. 5–8  
Petrit Halilaj, *July 14th?* (2013) (Stills mittlerer Kanal)

Die Konzentration der 3-Kanal-Videoarbeit auf das vermeintlich unwichtige Detail der ‚falschen‘ Wand, welche zeitlich allein ein Drittel der Screeningdauer einnimmt, ist für die künstlerische Bearbeitung dieser Geschichte, wie sie von Petrit Halilaj in der Installation *Poisoned by men in need of some love* (2013) schließlich geleistet wird, entscheidend. Diese Anfangsszene lässt sich mit Walter Benjamins Denkbild vom *Ausgraben und Erinnern* (1932) verknüpfen, welches ebenfalls die Bedeutung von Nebensächlichkeiten fokussiert. Benjamin spricht hier von einer sorgsam Auseinandersetzung mit Sachverhalten in Form von ‚Ausgraben‘, ‚Umwühlen‘, ‚Ausstreuen‘ und ‚Durchforschen‘,<sup>7</sup> welche nichts auslässt und sich dabei auch um Unscheinbares kümmert. An anderer Stelle, der *Berliner Chronik* (1932), stellt er fest, dass bei der Suche im ‚Kleinsten‘ die Offenbarung des ‚Eigentlichen‘ stecke:

„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.“<sup>8</sup>**

Benjamin fokussiert die Möglichkeiten der Erinnerungsarbeit und bringt zur Sprache, dass das sorgsame Abtasten ein Vordringen bis zum Kern des Einzelnen bewirken kann. Erinnern kann demnach als ein Prozess begriffen werden, der zuvor Unscheinbares als das kostbare ‚Eigentliche‘ herausstellt „um dessentwillen sich die Grabung lohnt“<sup>9</sup>. Es bildet Vergangenheit dabei nicht einfach ab, sondern erschafft sie mit. Aus den kleinen Dingen soll „das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen Abfällen gleichsam“<sup>10</sup> gewonnen werden, wie Benjamin es an anderer Stelle als Leitbild seiner Historiographie formuliert.

Als ein solches scheinbar unscheinbares Detail kann die ‚falsche‘ Wand in Petrit Halilajs 3-Kanal-Videoarbeit betrachtet werden. Die Konversation der Museumsmitarbeiter\*innen über ihre Öffnung stellt der Künstler gerade deshalb ins Zentrum der Arbeit und bringt dadurch etwas Wesentliches in der Geschichte zum Vorschein. So macht der in der 3-Kanal-Videoarbeit dokumentierte Öffnungsakt den emotional aufgeladenen Konflikt im Umgang mit der Museumsvergangenheit eindrücklich sicht- und hörbar, der mit dem kollektiv Verdrängten des langwierigen Konflikts zwischen albanischer und serbischer Bevölkerung im Kosovo unmittelbar verflochten ist. Die Arbeit verschiebt dabei die Vorstellung davon, was das ‚Eigentliche‘ der Geschichte sein könnte, indem sie über das Auffinden der irreversibel beschädigten Exponate auf die Komplexität einer traumatisierenden (Kriegs-)Geschichte, auf damit verbundene Politiken des Erinnerns sowie auf das Unbewusste von Verdrängungsmechanismen stößt. Die ‚Eigentlichkeit‘ von Geschichte wird somit gewissermaßen zu einer ‚Uneigentlichkeit‘, weil sich ein ‚Eigentliches‘ gar nicht so einfach bzw. eindeutig bestimmen lässt.

### **Eine Spurensuche im Museum des Kosovo**

Die Geschichte der naturhistorischen Sammlung des Museums des Kosovo ist geprägt von Mechanismen des Ein- und Ausschlusses, welche die ethnisch-politisch angespannte Situation im Kosovo widerspiegeln. Um den gesellschaftlichen Aushandlungsprozess von Wertzuschreibungen, der in der Arbeit von Petrit Halilaj zur Sprache kommt, mitreflektieren zu können, ist ein kurzer Blick in die bewegte Geschichte des Museums hilfreich: Das Museum des Kosovo in Pristina (Abb. 9) ist mit seiner Gründung 1949 im Vergleich zur Gründungsgeschichte der meisten europäischen Nationalmuseen im 18. und 19. Jahrhundert eine relativ junge Institution. In seiner Sammlung befinden sich mehr als 50.000 Artefakte aus den Bereichen Archäologie, Numismatik, Ethnologie, Moderne Geschichte und Natur. Das Gebäude selbst wurde bereits

1889 erbaut, diente ursprünglich militärischen Zwecken und war während 1945 und 1975 auch Sitz der jugoslawischen Armee.<sup>11</sup>



ABB. 9  
Museum des Kosovo, Pristina, 2008



Abb. 10  
Ehemaliges Naturhistorisches Museum, Pristina,  
ca. 2001 (Petrit Halilaj, *Special Edition (ex-  
Natural History Museum of Kosovo)* (2013))

Der Natursektor des Museums wurde 1951 gegründet. Sein Sammlungsbestand an Exponaten unterschiedlicher Spezies, die in die Sammlung aufgenommen wurden, wuchs rasch an, so dass er fünf Jahre später als unabhängiges Naturhistorisches Museum geführt werden konnte. Seine Unabhängigkeit sollte das Naturhistorische Museum aber nur bis 1964 behalten – dem Zeitpunkt, zu dem der Direktor pensioniert wurde, woraufhin die Hälfte der Belegschaft, bestehend aus zwölf Angestellten, entlassen wurde. Infolgedessen wurde es als Sektor wieder dem Museum des Kosovo angegliedert. Die Sammlung wurde im ausgelagerten, im Norden der Stadt gelegenen Museumskomplex Emin Gjiku untergebracht (Abb. 10).<sup>12</sup> Ein Teil der Sammlung ging während des Kosovokrieges 1998/99 verloren, als einige der Exponate von serbischen Beamten 1999 nach Belgrad abtransportiert wurden.<sup>13</sup> Auch andere Museumssammlungen im Kosovo wurden in dieser Zeit auf Anordnung des serbischen Kulturministeriums entfernt.<sup>14</sup> Wie Andrés Riedlmayer nach dem Krieg in einer Erhebung zum kulturellen Erbe des Kosovo konstatiert, „not by acts of deliberate destruction but by appropriation“<sup>15</sup>. Diese Aneignung wird von kosovo-albanischen Museumsverantwortlichen als Akt der Plünderung eingestuft.<sup>16</sup>

Gemäß Nishefci wurden bei den Wiederherstellungsarbeiten nach dem Krieg

einige naturhistorische Exponate im Garten von Emin Gjiku in beschädigtem Zustand aufgefunden. Aber auch die sich innerhalb der Gebäude befindenden, verbliebenen Sammlungsbestände wiesen Schäden auf. Der damalige Leiter priorisierte nach Kriegsende die Wiederherstellung der botanischen Vielfalt der zerstörten Gartenanlage, anstatt die beschädigte Sammlung restaurieren zu lassen. Diese öffentliche und damit für das Museum repräsentative Gartenanlage sollte für das Publikum ansehnlich sein, während sie auf dem Weg zu den anderen Ausstellungsgebäuden durchschritten wurde. Wie Nishefci weiter beschreibt, gab es bis dahin keine kosovo-albanischen Mitarbeitenden mit fachlichem Hintergrund, die für den Sektor gearbeitet hatten. So war auch der Großteil des Archivmaterials in serbischer Sprache verfasst, wodurch die Sammlung für die kosovo-albanische Bevölkerung wenig zugänglich gewesen war, obwohl sie den größten Bevölkerungsanteil im Kosovo darstellt. Nach der Wiederherstellung der Infrastruktur wurde das Archivmaterial ins Albanische und Lateinische übersetzt. Im Anschluss konnte die Sammlung wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden und bekam insbesondere von den Schulen auf Primar- und Sekundarstufenniveau großen Zulauf. Dies hatte mitunter sogar schulpolitische Umstrukturierungen zur Folge, so dass der wöchentliche Biologieunterricht um einige Stunden pro Woche erweitert wurde.<sup>17</sup> Doch dieses Kapitel der Geschichte hatte nur eine kurze Verweildauer bis 2001 – dem Zeitpunkt, den sich Petrit Halilajs 3-Kanal-Videoarbeit zum Ausgangspunkt nimmt.

Alle Exponate des ehemaligen Naturhistorischen Museums wurden 2001 in die Kellerräumlichkeiten des Museums des Kosovo gebracht, in denen sie, wie die Aufnahmen von Petrit Halilaj bezeugen, unter inadäquaten konservatorischen Bedingungen gelagert wurden. Anschließend wurde der Gebäudekomplex in ein Ethnographisches Museum umgewidmet, welches seit 2003 in zwei Gebäuden eine Dauerausstellung mit Exponaten wie Kleidung, Haushaltsgegenständen, Möbeln oder Kunsthandwerk zeigt, die das traditionelle Leben von Albaner\*innen aus dem 18. und 19. Jahrhundert dokumentieren sollen.<sup>18</sup> Unter den Themenschwerpunkten Geburt, Leben, Tod und spirituelles Erbe wird präsentiert, wie Albaner\*innen gelebt und welche traditionellen Rituale sie ausgeführt haben.<sup>19</sup> Entsprechend fokussieren auch die verschiedenen organisierten Veranstaltungen des Museums albanische Kultur und zeigen die identitätsstiftende, repräsentative Bedeutung der Umwidmung des Museums an.

In der Zeit kurz nach Kriegsende scheint es im Museum des Kosovo eine offensichtlich (museums-)politisch motivierte Anweisung gegeben zu haben, sich der naturhistorischen Sammlung zu entledigen und nicht mehr die Diversität botanischer und zoologischer Arten dieser biogeographischen Region zu zeigen. Vielmehr wurde durch die Präsentation von volkskundlichen Exponaten ein Narrativ zentral, das sich stärker an einem wieder formierenden Nationenverständnis der Republik Kosovo orientierte. So wurde angesichts der belasteten Vergangenheit die Absicht in den Vordergrund gerückt, stärker



traditionsvermittelnde Exponate wie etwa folkloristische Trachten auszustellen. Dieser Fokus kann als eine Fortführung der langjährigen Zeit der Verteidigung der albanischen Identität gegenüber der serbischen politischen Überlegenheit über die ehemalige Provinz Kosovo gelesen werden. Auch wenn sich die neue Ausstellung nicht explizit auf den historisch gewachsenen Konflikt zwischen der serbischen und der albanischen Bevölkerung bezieht, so artikuliert sich in ihr dennoch dieser Geschichtskontext, welcher den Kampf der albanischen Bevölkerung um ein unabhängiges Territorium widerspiegelt. Die neue Ausstellung dient als Ort der Identifikation und der Orientierung hin zu albanischer Kultur, die hier verfestigt werden soll. Durch die Präsentation von volkskundlichen Exponaten wie beispielsweise Trachten oder nach traditionellen Techniken hergestellten Teppichen wird die Vorstellung von ethnischer Identität bzw. Zugehörigkeit gesteigert und eine Differenz zwischen serbischer und albanischer Bevölkerung hervorgehoben.

Vor dem Hintergrund des ethnisch-politischen Konflikts im Kosovo kommt dem Wechsel von einem Naturhistorischen Museum hin zu einem Ethnographischen Museum nochmals eine verschärfte Bedeutung zu, um Geschichte und Erinnerung im Zeichen einer kosovo-albanischen Narration zu verfestigen. Die neue Ausstellung lässt wenig Spielraum für Neuverhandlungen eines bis heute andauernden Konflikts um die Verteidigung der albanischen Identität während der langen Zeit der serbischen Überlegenheit über die Provinz Kosovo.<sup>20</sup> Sie demonstriert, wie das Museum des Kosovo durch seine Ausstellungstätigkeit zu kultureller Differenzbildung von politischen Räumen beiträgt und wie es durch seine Exponatwahl an Verfestigungen von Geschichtsnarrativen sowie ethnischer Differenz mitwirkt. An die Präsentation ethnographischer Exponate ist denn auch, viel stärker als bei naturhistorischen Exponaten, eine politische Repräsentation geschichts- und nationalversichernder Narrative geknüpft.

### **„Wieder(-)holung“ als künstlerische Figur des Hervorholens, Offenlegens und Umarbeitens**

Wenn man nun einen Schritt zurück geht und betrachtet, wie die präparierten Tiere vor ihrer Einlagerung präsentiert wurden, so stößt man unmittelbar auf die Verkörperung einer „jahrhundertelange[n] Inszenierung des ‚Schauens‘“<sup>21</sup> – das Diorama. Wie Archivbilder zeigen, war die Umgebung der Tierpräparate mit präzisen Nachbildungen von Pflanzen, Insekten, Gestein und Erde sowie einer dazu fast nahtlos übergehenden Hintergrundmalerei gestaltet (Abb. 11-12).



ABB. 11–12

Ansichten von Dioramen und Vitrinen im ehemaligen Naturhistorischen Museum, Pristina, ca. 2001 (Petrit Halilaj, *Special Edition (ex-Natural History Museum of Kosovo)* (2013))

Die mit dem Diorama verbundene Rezeptionsgeschichte ist komplex und changiert zwischen Faszination und kritischer Zurückweisung.<sup>22</sup> Auch wenn sich die ursprüngliche Definition vom ‚Hindurchsehen‘ (griech. *dia* (durch) und *horama* (Ansicht))<sup>23</sup> einer beidseitig bemalten Leinwand transformiert und sich das Diorama zu einem breiten visuellen Spektrum weiterentwickelt hat, blieb für den musealen Kontext der illusionistische Aspekt weiterhin zentral. Das Diorama lässt „Außenräume mit Museumsräumen verschmelzen“<sup>24</sup>, wobei die Wissenschaft rund um das Zur-Schau-Gestellte eine Bühne erhält.

Donna Haraway hat in ihrer Beschäftigung mit dem American Museum of Natural History in New York beispielhaft aufgezeigt, wie sich in die dioramische Darstellung verschiedener Regionen des afrikanischen Kontinents Kolonialherrschaft einschreibt und sich damit auch eine Geschichte Nordamerikas abbildet, welche eine afrikanische Welt konstruiert.<sup>25</sup> Haraways Perspektive zielt insbesondere darauf, eine kritische Aufmerksamkeit gegenüber dem Wahrheits- und Herrschaftsanspruch zu formulieren, der sich in der Präsentation präparierter Tiere in Dioramen manifestiert und verweist darauf, dass ein solcher aneignender Blick in der freien Natur einerseits nicht möglich ist, andererseits sich an der Manifestation von Vorstellungen über das Verhältnis von Mensch und Natur beteiligt.<sup>26</sup>

Auch wenn es sich bei den Dioramen oder auch den anderweitigen Ausstellungsdisplays, wie Vitrinen, im ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo nicht um ein „peephole into the jungle“<sup>27</sup> handelt, so stellen sie doch auch Gucklöcher dar, die die Flora und Fauna ins Visier holen und hinter einer Scheibe Naturvorkommnisse inszenieren, die als Lehrstücke der ‚heimischen‘ Umgebung verstanden werden können. Die Archivbilder der Dioramen aus der kurzen Ausstellungsphase der frühen 2000er Jahre weisen zwar nicht den erweiterten architektonischen Zusammenhang aus, in den die Dioramen eingebettet waren, doch visualisieren sie eindrücklich die Tradition

des Dioramas als historisch gewachsenem Apparat der Zur-Schau-Stellung, wie es auch der Handzeig einer unbekanntenen Person auf eine dioramische Szene eines der Archivbilder verdeutlicht (Abb. 13). Hier steht der lebende menschliche Körper, auf die toten Tierkörper zeigend, im Zentrum des Bildes und wirft einen großen Schlagschatten auf die gemalte Landschaft im Hintergrund. Das Bild zeugt von Aneignung und Dominierung von Natur und Tierwelt in ihrer Repräsentation im Diorama.

Mit dieser traditionellen Präsentationsform bricht Petrit Halilaj in seiner Installation *Poisoned by men in need of some love* und dekonstruiert die mit dem Diorama verbundenen Sehtechniken. Der Künstler zeigt die von ihm aus einem Erde-Tierkot-Gemisch nachgeformten Tierexponate nicht mehr in ‚dioramischer‘ Ästhetik mit einer landschaftlichen Umgebung des Habitats, vielmehr lässt er seine Tierskulpturen in der Installation aus diesem Displaysetting ausbrechen und die komplette Ausstellungsräumlichkeit vom Boden bis zur Decke belagern (Abb. 14).



ABB. 13  
Ansicht eines Dioramas mit stehender Person, ehemaliges Naturhistorisches Museum, Pristina, ca. 2001 (Petrit Halilaj, *Special Edition (ex-Natural History Museum of Kosovo)* (2013))



ABB. 14

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, Messing), Schränke (aus dem ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo), Tierskulpturen (Eisen, Tierkot, Erde, Leim, Messing) (Ausstellungsansicht)

Zur Präsentation der Tierskulpturen verwendet Petrit Halilaj spielerische, displayartige Stangen und Platten aus Messing. Zusätzlich platziert er mehrere leere Glasvitrinen aus dem ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo als *objets trouvés* im Ausstellungsraum und verweist damit auf die Geschichte der irreversiblen Beschädigung der präparierten Exponate sowie ihre einstige, gläsern eingefasste Form der Zur-Schau-Stellung. Keine Scheibe stört in Petrit Halilajs Installation den Blick auf die nachgeformten Skulpturen und ermöglicht den Besucher\*innen das physische Eintreten in ein Gefüge, das traditionellerweise nur von einer bestimmten Betrachtungsposition her rezipiert werden kann. Eine der Vitrinen stattet er beispielsweise mit einem der gemalten Hintergründe aus, die Petrit Halilaj bei seiner Spurensuche vorfand, kehrt die Malerei allerdings nach außen und stellt sie auf den Kopf (Abb. 15). Daneben platziert er einen nachgeformten Wolf, der in demonstrativer Geste eine Messingplatte, in etwa der gleichen Größe wie die Malerei, auf der Nasenspitze balanciert, wobei die spiegelnde Platte einen verlebendigen Effekt auf das transformierte Tierexponat hat.



ABB. 15  
 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love* (2013) (Ausstellungsansicht)

Diese und andere Momente zur Dekonstruktion eintrainierter, dioramischer Sehtechniken nimmt die Installation in verschiedenen Settings vor (Abb. 16-19). Die Installation löst zugleich eine unheimliche Befremdung aus - treten nämlich einige Besonderheiten zutage, wie etwa fehlende Fußteile, abgeknickte Köpfe, seltsame Haltungen, welche von der unsachgemäßen Lagerung der Tierpräparate zeugen. Auch das zum Nachformen gewählte Material unterstreicht die Fragilität der Objekte und lässt sie, im Gegensatz zu den präparierten Exponaten, nicht als für die Ewigkeit hergestellte erscheinen.





ABB. 16–19  
Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love* (2013)  
(Ausstellungsansichten)

*Poisoned by men in need of some love* operiert sowohl mit Momenten der Repetition, wenn die in *July 14th?* dokumentierten Tierpräparate als nachgeformte Skulpturen motivisch ‚wiederholt‘ werden, sowie, wenn die Geschichte der Vertuschung ‚wieder hervor geholt‘ wird. Für diese künstlerische Figur schlage ich die Bezeichnung ‚Wieder(-)holung‘ vor, die in ihrem Mehrklang beschreiben soll, dass ein ursprünglicher Zustand in der erneuten Ausführung keine differenzlose Wiederkehr des Gleichen darstellt, sondern eine verschiebende 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. Oder, um mit Giorgio Agamben zu sprechen:

„Etwas wiederholen bedeutet, es von neuem möglich machen. [...] Das Gedächtnis ist gewissermaßen das Organ der Modalisierung des Realen, das, was das Wirkliche zum Möglichen und das Mögliche zum Wirklichen macht.“<sup>28</sup>

Versteht man die Installation als erweiterten Gedächtnisraum, so eröffnet sie mit ihrer künstlerischen Operation der ‚Wieder(-)holung‘ eine „Möglichkeit des Gewesenen“<sup>29</sup>, so möchte ich mit Agamben weiter argumentieren. Damit öffnet sie auch etwas, das ich nachfolgend unter dem Aspekt der ‚Heimsuchung‘ und des ‚Reparativen‘ in einen zusätzlichen Blickwinkel rücken möchte.

### **Ein unheimliches Bündnis mit der Geschichte und sein ‚reparativer‘ Möglichkeitssinn**

Die Installation macht den Vorschlag, ein Bündnis mit demjenigen einzugehen, das gegenwärtig keine Existenz mehr hat: die irreversibel beschädigte, naturhistorische Sammlung. Mit den Gespenstern der Vergangenheit tritt sie in ein Gespräch und trotzt durch die Re-Präsenz der Tierpräparate in ihrer

transformierten Form der vorherrschenden musealen Politik der Vertuschung und Nachlässigkeit. Sowohl den aus dem Erde-Tierkot-Gemisch geformten Tierskulpturen in der Installation *Poisoned by men in need of some love* als auch den insistierenden Zooms und dem langsamen Abfahren der irreversibel beschädigten Exponate im unterirdischen Versteck der Sammlung in der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* haftet ein gewisses Moment der Unheimlichkeit an, was mit der mehrfachen Durchschreitung der Achse zwischen lebend und tot zu tun hat. So trifft auf die künstlerische Arbeit von Petrit Halilaj mithin das zu, was Avery Gordon in ihrem Konzept des *Haunting* folgendermaßen ausführt:

„Haunting is not the same as being exploited, traumatized, or oppressed, although it usually involves these experiences or is produced by them. What's distinctive about haunting is that it is an animated state in which a repressed or unresolved social violence is making itself known, sometimes very directly, sometimes more obliquely.“<sup>50</sup>

Heimsuchung meint hier also eine Konfrontation mit unabgegoltenen bzw. verdrängten Geschichten sozialer Gewalt. Petrit Halilajs Installation, die die Mechanismen des Ein- und Ausschlusses des ehemaligen Naturhistorischen Museums des Kosovo durch die Thematisierung des abrupten Wechsels von einer naturhistorischen Ausstellung zu einer ethnographischen Dauerausstellung sichtbar macht, ist mit Fragen nationaler Identitätsbildung verbunden. Die Arbeit kann, bezugnehmend auf Gordons Konzeptualisierung, insbesondere auf die soziale Gewalt zwischen albanischer und serbischer Bevölkerung übertragen werden. Die zwischen diesen Bevölkerungsgruppen vorherrschenden Konflikte sind komplex und gehen weit zurück bis in die klassische Antike, reichen zur Herrschaft des Osmanischen Reiches, wirkten während des Ersten und Zweiten Weltkriegs und schließlich während der Herrschaft des sozialistischen Jugoslawiens.<sup>31</sup> Nicht nur kann die Ersetzung naturhistorischer Exponate durch volkstraditionelle Exponate als Ausdruck der Weiterführung ethnischer Differenzierung gedeutet werden, sondern auch als Unsichtbarmachung von Minoritäten, wie Petrit Halilaj in einem Interview ausführt:

„The museum wanted to make a clear distinction between our new nation and our ethnically different neighbours. At the moment that the animals, photographs, etc. disappeared into that disgraceful storage space, a turning point took place in the history of (the former) Yugoslavia. Smaller groups of people, too, ethnic minorities and so on, were cleansed in those years, simply by behaving as if they suddenly didn't exist any more.“<sup>32</sup>

Petrit Halilajs Installation *Poisoned by men in need of some love* bringt durch die nachgeformten Tierexponate in ihrer geisterhaften Wiederkehr eine Unruhe hervor und adressiert so das geschichtliche Etwas, das einer weiteren Bearbeitung bedarf. Die in dieser Art der Heimsuchung angelegte Agency, sich

einer aus der Vergangenheit fortwirkenden Problemlage anzunehmen, „forces a something that must be done that structures the domain of the present and the prerogatives of the future“<sup>33</sup>, schreibt Gordon. Einer alternativen Möglichkeit von Geschichte einen Echoraum zu geben, ist in Petrit Halilajs Installation als Vorstellung angelegt und diese möchte ich abschließend mit dem Aspekt des ‚Reparativen‘<sup>34</sup> in Beziehung bringen.

Auch wenn in den tierhaften Skulpturen ein unheimliches Raunen eingeschrieben ist, so ringt die Arbeit gleichzeitig damit, für die prekäre Geschichte auch etwas potentiell Ermöglichendes zu formulieren. Die Arbeit entwickelt mit den nachgeformten Tierexponaten einerseits eine imaginative Kraft, um die Brüchigkeit von Geschichte zum Ausdruck zu bringen - dafür werden die Skulpturen zu ‚soliden‘ Metaphern,<sup>35</sup> die in einer räumlichen Installation erfahrbar werden und bei den Rezipient\*innen eine affektive Erfahrung möglich machen. Andererseits kann dieser künstlerische Ansatz die Geschichte so erzählen, dass das Geschehene mit einem Verlangen verknüpft ist, das bis in die Gegenwart Fortwirkende auch ein Stück weit zu verändern. Dies kann als ein Versuch gedeutet werden „to imagine beyond the limits of what is already understandable“<sup>36</sup>, um erneut eine Formulierung von Gordon zu bemühen.

In dieser Vorstellung, Geschichte über die Grenzen des bereits Verständlichen hinaus zu imaginieren, den geschichtlichen Verlauf wieder zu neuen Möglichkeiten hin zu öffnen, kommt es zu etwas, das ich mit Susanne Leeb als die „retrospektive Injektion eines Möglichkeitssinns“<sup>37</sup> in die Geschichte bezeichnen und in Erweiterung mit Susan Bests Konzeptualisierung des ‚Reparativen‘ verstehen möchte. Der Arbeit geht es um so etwas wie ein Vorstellungsexperiment, in welchem die Möglichkeit angelegt ist, das Geschehene nicht nur in Erinnerung zu rufen, sondern hierin womöglich ‚reparativ‘ zu wirken. Ein solch ‚reparativer‘ Möglichkeitssinn von Geschichte meint hier, mit Best gedacht, nicht eine Wiedergutmachung eines erlittenen Schadens, welche auch nicht erreichbar wäre, sondern umkreist die Frage der Verfügbarkeit von Geschichte und soll vielmehr bedeuten, aus einem Schockzustand herauszukommen und die Unaussprechbarkeiten erlittener Gewalt und Zerstörungen zu durchbrechen.<sup>38</sup> Darin sehe ich im Besonderen die politische Bedeutsamkeit der künstlerischen Arbeit von Petrit Halilaj. Denn nachdem der Künstler eine prekäre Geschichte in der 3-Kanal-Videoarbeit *July 14th?* hervorgeholt hat, lässt er mithilfe verschiedener Materialqualitäten in der Installation *Poisoned by men in need of some love* sowohl ‚heimsuchenden‘ Verlust als auch einen ‚reparativen‘ Transformationsversuch ineinandergreifen. Damit holt Petrit Halilaj eine prekäre Geschichte in die lebende Gegenwart wieder, öffnet sie gegenüber einem neuen Möglichkeitssinn und erlaubt den Rezipient\*innen einen Raum des poetischen Erinnerns zu ‚betreten‘<sup>39</sup> sowie eine damit verbundene Geschichte mit zu verschieben.

Bitte folgend zitieren: Julia Wolf: „This act of opening“ - Künstlerische Annäherungen zum Betretbarmachen und Verschieben von Geschichte(n). In: INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries, Ausgabe 1, Zonen



der Gegenwart - Praktiken der Annäherung, 2021, URL: <https://insert.art/ausgaben/zonen-der-gegenwart-praktiken-der-annaeherung/this-act-of-opening>, DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5273349>. Dieser Beitrag ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International (Creative Commons, Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitungen). Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch die jeweiligen Rechteinhaber\*innen.

## ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. Texteinblendung zu Beginn der 3-Kanal-Videoarbeit von Petrit Halilaj, *July 14th?* (2013).
- 2 Petrit Halilajs Ausstellungsprojekt fand im Rahmen der Reihe *Back to the future* 2009/2010 statt, vgl. URL: <http://www.stacion.org/en/Petrit-Halilaj-Back-to-the-future> (Zugriff: 18.3.2021).
- 3 Die Bezeichnung „Emin Gjiku“ geht auf die Gjinolli Familie zurück, in dessen Besitz das Gebäude früher lag. Der Komplex besteht aus zwei Stadthäusern – eines aus dem 18. und das andere aus dem 19. Jahrhundert. Während der politischen Einflussjahre unter Aleksandar Rancović 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. 2001 wurde das dort angesiedelte und dem Museum des Kosovo angegliederte Naturhistorische Museum in ein Ethnographisches Museum umfunktioniert, vgl. Selmani 2019.
- 4 Vgl. Judah 2019, S. 148.
- 5 Bal 1999, S. x.
- 6 Englische Untertitel in Petrit Halilaj, *July 14th?* (2013), Ergänzungen im Original, transkribiert und den beteiligten Personen der Konversation zugeordnet durch Julia Wolf.
- 7 Vgl. Benjamin 1991a, S. 400–401.
- 8 Benjamin 1991c, S. 467–468.
- 9 Benjamin 1991a, S. 400.
- 10 Benjamin 1991b, S. 1137.
- 11 Vgl. Elsie 2011, S. 196–197; Kosovo Memory, 2017, S. 39.
- 12 Die im ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo gefundenen Fotografien wurden von Petrit Halilaj als 80-teilige Edition, *Special Edition (ex-Natural History Museum of Kosovo)* (2013), reproduziert.
- 13 Vgl. Nishefci 2013, S. 9.
- 14 Insbesondere aus dem Stadtmuseum in Mitrovica und dem Regionalen Archäologischen Museum in Prizren wurden archäologische Artefakte entfernt, vgl. Riedlmayer 2000.
- 15 Riedlmayer 2000.
- 16 Vgl. Maniscalco 2006, S. 38.
- 17 Vgl. Nishefci 2013, S. 9–11.
- 18 Vgl. Kaspar/Holzmann 2017, S. 38–39.
- 19 Vgl. DardaMEDIA 2019.
- 20 Trotz der Unabhängigkeitserklärung des Kosovo von 2008, die von 116 von insgesamt 193 Mitgliedstaaten der Vereinten Nationen anerkannt wurde, ist der völkerrechtliche Status des Landes weiterhin umstritten. Mit Serbien ist das kosovarische Parlament bis heute zu keiner einvernehmlichen Lösung bezüglich des politischen Status des Kosovo gelangt, vgl. Republika e Kosovës, Ministria e Punëve të Jashtme dhe Diasporës 2020.
- 21 Dohm/Garnier/Le Bon/Ostende 2017, S. 12.
- 22 Historisch betrachtet, ist das Diorama durch ein breites visuelles Spektrum geprägt. Ursprünglich handelte es sich dabei um einen theaterähnlichen Raum. Eines der ersten Dioramen, das in einem 1822 eigens dafür in Paris gebauten Gebäude gezeigt wurde, bestand darin, dass Zuschauer\*innen eine beidseitig bemalte Leinwand in zwei Ansichten bewundern konnten. Dabei handelte es sich um unterschiedliche Bildsujets, die durch ein Rotationssystem sowie eine wechselnde Beleuchtung der Vorder- und Rückseite den Wechsel von Innen- zu Außenansicht oder von Tageszeiten simulierten, vgl. Daguerre 2017, S. 34–36.
- 23 Vgl. Huhtamo 2017, S. 38.
- 24 Étienne 2018, S. 45.
- 25 Donna Haraway schreibt: „Behind every mounted animal, bronze sculpture, or photograph lies a profusion of objects and social interactions among people and other animals, which in the end can be recomposed to tell a biography embracing major themes for 20th-century United States.“, Haraway 1984, S. 21.
- 26 Vgl. ebd., S. 52.
- 27 Akeley zit. nach ebd., S. 34. Carl Ethan Akeley war Jäger, Naturforscher und am American Museum of Natural History als Taxidermist tätig. Im Museum ist bis heute der Saal mit afrikanischen Säugetieren nach ihm benannt.
- 28 Agamben 1996, S. 73. Giorgio Agamben bezieht sich in seiner begrifflichen Konzeptualisierung auf Kompositionstechniken der Wiederholung und Stilllegung in den Filmen von Guy Debord.
- 29 Ebd.
- 30 Gordon 2008, S. xvi.
- 31 Den jüngsten Kontext des sozialistischen Jugoslawiens möchte ich hier kurz zur Sprache bringen, um den politischen Horizont anzudeuten, der mit der Museumspolitik des

Museums des Kosovo in Verbindung steht: 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. Dies hatte eine Verstärkung der Polarisierung der ansässigen albanischen und serbischen Volksgruppen zur Folge. Die Regierung von Milošević ließ in dieser Zeit beispielsweise 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% der Albaner\*innen im Kosovo ihren Arbeitsplatz, Schulen wurden getrennt und die serbische und albanische Gesellschaft spaltete sich zusätzlich auf. Die 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 albanischen Bevölkerung kämpfte. Die Spannungen zwischen serbischer und 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 als 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 kam es zu keinem Urteil. Vgl. Drobyshev 2005, S. 209–216; Rathfelder 2012, S. 454–459; The Independent International Commission on Kosovo 2000, S. 40–55.

32 Halilaj zit. nach Stevenheydens 2013.

33 Gordon 2008, S. 179. Hervorhebung Julia Wolf.

34 Der Begriffs des ‚Reparativen‘, wie er von Susan Best in ihrem Buch *Reparative Aesthetics. Witnessing in Contemporary Art Photography* (2016) ins Kunstfeld gebracht wird, beschreibt eine ambivalente Koexistenz von positiven und negativen Gefühlen, die Raum für Reflexion oder für eine indirekte Zeugenschaft eröffnen, um Traumata anzuerkennen und zu bearbeiten und aus ihnen ermächtigt hervorzugehen, vgl. Widrich 2017. Best verdankt ihre Beschäftigung mit dem ‚Reparativen‘ der theoretischen Vorlage ‚reparativer‘ Lesepraktiken der Theoretikerin und Schriftstellerin Eve Kosofsky Sedgwick, welche sich wiederum die Verwendung des Begriffs bei der Psychoanalytikerin Melanie Klein zunutze macht. Bests Bestreben ist es, zu ermitteln, wie künstlerische Strategien, die sich auf Affekt und ästhetische Anziehungskraft stützen und über eine didaktische Botschaft hinausgehen, eine tiefergehende Betrachtung über historisches kulturelles Fehlverhalten und unsere Beziehung dazu hervorrufen können, vgl. Kelly 2018, S. 282.

35 Christopher Tilley nimmt einen Transfer der sprachlichen Metapher hin zu den Dingen vor und bescheinigt der gegenwärtigen Präsenz der Dinge als „solid metaphors“ eine Überlegenheit gegenüber sprachlichen Metaphern, vgl. Tilley 1999, S. 260.

36 Gordon 2008, S. 195.

37 Leeb 2009, S. 35. Susanne Leeb beschäftigt sich in ihrem Text mit der Fokussierung von Gegenständen der Geschichte in der Gegenwartskunst.

38 Vgl. Best 2016, S. 3.

39 Vgl. das eingangs herangezogene Zitat von Mieke Bal: „To enter memory, the traumatic event of the past needs to be made ‚narratable.‘“, Bal 1999, S. x.

---

#### LITERATURVERZEICHNIS

**Giorgio Agamben:** „Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik in den Filmen Guy Debords“. In: documenta GmbH (Hg.): *documenta X. documents 2*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996, S. 72–75.

**Mieke Bal:** „Introduction“. In: Mieke Bal/Jonathan Crewe/Leo Spitzer (Hg.): *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover/London: University Press of New England, 1999, S. vii–xvii.

**Walter Benjamin:** *Gesammelte Schriften IV*. Hg. von Tillmann Rexroth, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991a.

**Walter Benjamin:** *Gesammelte Schriften V*. Hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991b.

**Walter Benjamin:** *Gesammelte Schriften VI*. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991c.

**Susan Best:** *Reparative Aesthetics. Witnessing in Contemporary Art Photography*. London: Bloomsbury Academic, 2016.

**Louis Daguerre:** „Beschreibung der Verfahren beim Diorama“ [Auszug aus dem frz. Original: „Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama“, 1839]. In: Katharina Dohm/Claire Garnier/Laurent Le Bon/Florence Ostende (Hg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Köln: Snoeck, 2017, S. 34–37.

**DardaMEDIA (Hg.):** *Visit Kosovo Ethnological Museum Prishtina Muzeu Etnologjik*. New York: DardaMEDIA, 2019, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hqqLC7QoJiA> (Zugriff: 18.3.2021).

**Katharina Dohm/Claire Garnier/Laurent Le Bon/Florence Ostende:** „Das Diorama: Abwesenheit ausstellen?“. In: Dies. (Hg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Köln: Snoeck, 2017, S. 12–17.

- Dennis Drobyshv:** „Wem gehört Kosovo? – Die Geschichte eines Konflikts“. In: *OST-WEST. Europäische Perspektiven*, 3, 2005, S. 209–216.
- Robert Elsie:** *Historical Dictionary of Kosovo*. Lanham/Toronto/Plymouth: Scarecrow Press, 2010.
- Noémie Étienne:** „Dioramen. Wenn Außenräume mit Museumsräumen verschmelzen“. In: Christine Göttler/Peter J. Schneemann/Birgitt Borkopp-Restle (Hg.): *Reading Room. Re-Lektüren des Innenraums*. Berlin: De Gruyter, 2018, S. 45–51.
- Elena Filipovic (Hg.):** *Petrit Halilaj. Poisoned by men in need of some love*. Brüssel/Berlin: WIELS/Motto Books, 2013.
- Avery F. Gordon:** *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis/London: Minnesota Press, 2008.
- Donna Haraway:** „Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936“. In: *Social Text*, Vol. 11 (Winter), 1984, S. 20–64.
- Erkki Huhtamo:** „Das Diorama und die Dioramen. Erfindung und Verbreitung einer neuen Schaubühne“ [Auszug aus engl. Original: „Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles“, 2013]. In: Katharina Dohm/Claire Garnier/Laurent Le Bon/ Florence Ostende (Hg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Köln: Snoeck, 2017, S. 38–44.
- Hettie Judah:** „Living Archaeology“. Interview von Hettie Judah mit Petrit Halilaj“. In: *Frieze*, 201, 2019, S. 146–150.
- Martina Kaspar/Günther Holzmann:** *Kosovo. Kultur, Natur und Abenteuer für Individualisten*. Übersee am Chiemsee: HONO-Team, 2017.
- Mimi Kelly:** „Book Review: Reparative Aesthetics: Witnessing in Contemporary Art Photography“. In: *Australian and New Zealand Journal of Art*, Vol. 18 (2), 2018, S. 282–285.
- Kosovar Stability Initiative/European Stability Initiative:** „A future for Pristina’s past“. In: *European Stability Initiative*. Berlin/Brüssel/Istanbul: IKS/ESI, 2006, S. 1–20, URL: [https://www.esiweb.org/pdf/esi\\_future\\_of\\_pristina\\_booklet.pdf](https://www.esiweb.org/pdf/esi_future_of_pristina_booklet.pdf) (Zugriff: 14.2.2021).
- Kosovo Memory (Hrsg.):** *Kosovo Memory Heritage*. Pristina: Integra/forumZFD (Forum Civil Peace Service I Forum Ziviler Friedensdienst e.V.), 2017, S. 1–211, URL: [http://kosovomemory.org/wp-content/uploads/2018/10/KOSOVO\\_MEMORY\\_WEB.pdf](http://kosovomemory.org/wp-content/uploads/2018/10/KOSOVO_MEMORY_WEB.pdf) (Zugriff: 14.2.2021).
- Susanne Leeb:** „Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“. In: *Texte zur Kunst*, 76, 2009, S. 29–45.
- Fabio Maniscalco:** „The Loss of the Kosovo Cultural Heritage“. In: *Web Journal on Cultural Patrimony*, 2006, S. 21–46, URL: <http://www.webjournal.unior.it/Articoli.php?IdVolume=18> (Zugriff: 14.2.2021).
- Safet Nishefci:** „Introduction“. In: Elena Filipovic (Hg.): *Petrit Halilaj. Poisoned by men in need of some love*. Brüssel/Berlin: WIELS/Motto Books, 2013, S. 9–12.
- Erich Rathfelder:** *Kosovo. Geschichte eines Konflikts*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Republika e Kosovës. Ministria e Punëve të Jashtme dhe Diasporës** (Website des kosovarischen Außenministeriums): *Lista e njohjeve*, 2020, URL: <https://www.mfa-ks.net/politika/484/lista-e-njohjeve/484> (Zugriff: 14.2.2021).
- András Riedlmayer:** „Museums in Kosovo: a first postwar assessment“. In: *Bosnia Report*. London: The Bosnian Institute, 2000, URL: <http://www.bndlg.de/~wplarre/back000307a.htm> (Zugriff: 14.2.2021).
- Arber Selmani:** „Kosovo Museum Keeps Memories of Forgotten World Alive“. In: *Balkan Insight*. Pristina: Balkan Investigative Reporting Network, 2019, URL: <https://balkaninsight.com/2019/05/02/kosovo-museum-keeps-memories-of-forgotten-world-alive/> (Zugriff: 14.2.2021).
- Ive Stevenheydens:** „Petrit Halilaj: what’s that smell?“. In: *BRUZZ*, 2013, URL: <https://www.bruzz.be/en/culture/art-books/petrit-halilaj-whats-smell-2013-09-03> (Zugriff: 14.2.2021).
- The Independent International Commission on Kosovo:** *The Kosovo Report. Conflict. International Response. Lessons Learned*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Christopher Tilley:** *Metaphor and material culture*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
- Mechtild Widrich:** „Review of ‚Reparative Aesthetics: Witnessing in Contemporary Art Photography‘ by Susan Best“. In: *College Art Association Review*, 2017, URL: <http://www.caareviews.org/reviews/3172#.Xrk7jiP5xQM> (Zugriff: 14.2.2021).

## CREDITS

- Abb. 1–8:** Courtesy Petrit Halilaj und ChertLüdde, Berlin/kamel mennour, Paris
- Abb. 9:** Wikimedia Commons, URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kosovo\\_Museum?uselang=de#/media/File:Museum\\_of\\_Kosovo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kosovo_Museum?uselang=de#/media/File:Museum_of_Kosovo.jpg) (Zugriff: 18.3.2021)
- Abb. 10–13:** Petrit Halilaj, *Special Edition (ex-Natural History Museum of Kosovo)*, 2013, je 10 x 15 cm, 80-teilige Edition, Courtesy Petrit Halilaj und ChertLüdde, Berlin/kamel mennour, Paris, Fotografien: Lulzim Luigji Bejta © Art Collection Telekom
- Abb. 14:** Ausstellungsansicht *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn; Courtesy Petrit Halilaj und ChertLüdde, Berlin/kamel mennour, Paris © Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Fotografie: Thekla Meusel
- Abb. 15–19:** Ausstellungsansichten *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn; Fotografien: Julia Wolf

---

AUTOR\*IN

**Julia Wolf** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsschwerpunkt Kulturanalyse in den Künsten und Projektmanagerin an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie ist Mitbegründerin von *INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries*. Als Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin arbeitet sie zu Fragen von Geschichts- und Erinnerungspolitiken zeitgenössischer Kunst sowie ihren Wissenspraktiken, zu Performancekunst und ihrer Archivierbarkeit und zu Ausstellungs- und Darstellungspolitiken im 21. Jahrhundert. Kuratorische Projekte verfolgte sie in der Fundaziun Nairs – Zentrum für Gegenwartskunst in Scuol, der Kunsthalle Winterthur sowie in unabhängigen Kunsträumen in Basel, Zürich und Winterthur.