

Petrit Halilaj. An Opera Out of Time

Catherine Nichols

Ich kann mich nicht konzentrieren. Ich gehe mit meiner Hündin spazieren. Im Park treffe ich meine Freundin Daniela. Ich bin gerade aus dem Kosovo zurück, sage ich. Mit Petrit Halilaj war ich dort – für seine Oper *Syrigana*. Ich erzähle ihr, dass die Oper – Petrits erste – von der Legende inspiriert ist, nach der Adam und Eva nach Syrigana, dem Dorf seiner Mutter, gekommen seien, um zu heiraten. Ich schildere, dass sie am Fuß eines sagenumwobenen Felsens aufgeführt wurde, der sich am Rand des Dorfes aus der Landschaft erhebt – an einem Ort, an dem ethnische Albaner*innen und ethnische Serb*innen ihre eigenen Gärten hüten und wo Bäuer*innen, Bergleute und Archäolog*innen um das Land ringen. Ich berichte, dass über tausend Menschen, die meisten aus der Region, bei Sonnenuntergang den Hügel von Syrigana hinaufgekommen sind, um mitzuerleben, wie sich seine queere, interspezifische Liebesgeschichte entfaltet; und dass die Oper – nun in eine immersive Installation übersetzt – das Herzstück von Petrits Einzelausstellung im Hamburger Bahnhof bildet. Dies im Dialog mit Werken, die ihr den Weg bereitet haben. Denken den Garten Eden, sage ich. Denk an *Ein Sommernachtstraum*. Denk an

I can't think. I take the dog for a walk. I encounter my friend Daniela in the park. I'm just back from Kosovo, I say. I was there with Petrit Halilaj – for his opera, *Syrigana*. I tell her how the opera, Petrit's first, was inspired by the legend that Adam and Eve came to Syrigana, his mother's village, to get married. I tell her how it was performed at the foot of a fabled rock soaring up out of the landscape at the edge of the village, a place where ethnic Albanians and ethnic Serbs keep to their own gardens, and farmers, miners and archaeologists vie for the land. I tell her how over a thousand people, most of them local, gathered on the hill of Syrigana at sunset to witness his queer, interspecies love story unfold; and how the opera – now transposed into an immersive installation – lies at the heart of Petrit's solo show at Hamburger Bahnhof amid many of the works of art that



Petrit Halilaj. *An Opera Out of Time*, Ausstellungsansicht / exhibition view
Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, 2025

Romeo und Julia. Denk an eine ausgelassene kosovarische Hochzeit – und dann denk noch einmal neu.

Als ich Danielas Verwunderung spüre, hole ich mein Telefon hervor, um ihr das eindringliche Duett der Sopranistinnen Nina Guo und Urta Haziraj vorzuspielen:

*They say, a garden out of time;
They say, a pear tree, so divine;
They say, a garden that was lost ...*

[Sie sagen, ein Garten außerhalb der Zeit; Sie sagen, ein Birnenbaum, so himmlisch; Sie sagen, ein Garten, der verloren wurde ...]

foreshadowed it. Think *Garden of Eden*, I say. Think *A Midsummer Night's Dream*. Think *Romeo and Juliet*. Think exuberant Kosovar wedding – and then think again.

Sensing Daniela's bewilderment, I pull out my phone to play her the haunting duet sung by sopranos Nina Guo and Urta Haziraj:

*They say, a garden out of time;
They say, a pear tree, so divine;
They say, a garden that was lost ...*

Daniela is visibly moved. Like everyone I've shown my recording to. When the video loops and starts again, she watches it a second time.

Daniela ist sichtlich bewegt. Wie jede Person, der ich meine Aufnahme gezeigt habe. Als das Video von vorn beginnt, schaut sie es sich ein zweites Mal an. Bei aller Unbeholfenheit meiner Aufnahme vermitteln Musik, Landschaft und Szenerie dennoch etwas, das sich für mich immer noch zu nah, zu frisch, zu überwältigend anfühlt, um es zu begreifen oder in Worte zu fassen.

Als ich noch erwähne, dass die Protagonisten der Oper ein Fuchs und ein Hahn sind, ihre Erzähler*innen und der Chor hingegen ein Vogelschwarm, fühlt sich Daniela an Olivier Messiaen erinnert. Kennst du seine Oper über Vögel?, fragt sie mich. Ich schüttele den Kopf. *Blah blah blah d'oiseaux*, sagt sie. So ähnlich heiße sie, glaubt sie. Wieder schüttele ich den Kopf. Ich weiß wirklich nicht viel über Messiaen, gebe ich zu. Ich meine, außer, dass er ein französischer Komponist des 20. Jahrhunderts war, weiß ich so gut wie nichts. Meine Hündin zieht an der Leine. Es ist doch *ihr* Spaziergang, erinnert sie mich. Damit ist das Gespräch zu Ende, und wir gehen unserer Wege.

Später am Abend ruft mich Daniela an, um mir Näheres zu erzählen. Also Messiaen, sagt sie, sei von Vögeln und ihrem Verhalten ebenso hingerissen gewesen wie Petrit, dessen Werk voller fantastischer vogelartiger Kreaturen steckt, die watscheln, stolzieren, sitzen, flattern, schweben. Messiaen, fährt sie fort, habe sich offenbar bei unzähligen Kompositionen vom Vogelgesang inspirieren lassen. *Catalogue d'oiseaux* – übrigens keine Oper – sei ja nur eines von vielen Stücken mit, über oder für Vögel. Dazu kämen *Réveil d'oiseaux*, *Oiseaux exotiques*, *Petites esquisses d'oiseaux...* Manche für Klavier solo, andere für Klavier und Orchester. Es heißt, er habe Gesänge von über 500 verschiedenen Arten einbezogen: aus Europa und Asien, aus Nord-, Mittel- und Südamerika – kurz, aus aller Welt.¹ Messiaen, so legen es seine Notzbücher nahe, habe Jahre damit verbracht, auf Märkten, in Straßen und Wäldern den Vögeln beim Sprechen und Singen, Flirten, Kämpfen, Nisten und beim Versorgen ihrer Jungen zu lauschen und ihre Laute dabei festzuhalten. Auch in seiner Oper *Saint François d'Assise*,

For all the clumsiness of my recording, the music, the landscape, the scenography convey what for me still feels too close, too fresh, too overwhelming to grasp, to express in words.

When I mention that the opera's protagonists are a fox and a rooster, its narrators and chorus a flock of birds, Daniela feels reminded of Olivier Messiaen. You know his opera about birds?, she asks me. I shake my head. *Blah blah blah d'oiseaux*, she continues. Something like that, she thinks it's called. I shake my head again. I really don't know much about Messiaen, I concede. I mean, beyond the fact that he was a 20th century French composer, I know next to nothing at all. The dog pulls on her lead. It is *her* walk, she reminds me. The conversation comes to an end. We go our separate ways.

Later that evening, Daniela calls to tell me more. As it turns out, she says, Messiaen was as entranced by birds and their behaviour as Petrit, whose oeuvre is full of fanciful bird-like creatures waddling, strutting, perching, fluttering, hovering. Messiaen, she continues, seems to have composed countless pieces inspired by bird-song. *Catalogue d'oiseaux* – which, by the way, isn't an opera – is just one among many works with, about, or for birds. There's *Réveil d'oiseaux*, *Oiseaux exotiques*, *Petites esquisses d'oiseaux...* Some were written for solo piano, some for piano and orchestra. People say he drew on the songs of over 500 different species: birds from Europe and Asia, birds from North, Central and South America, birds from all over the world.¹ Messiaen, his notebooks suggest, spent years wandering around marketplaces, along streets, through forests noting down the vocalisations of the birds he heard speaking and singing, flirting and fighting, nesting and nurturing their young. And in his opera – *Saint François d'Assise*, as it's actually called – birds feature prominently too. Take Saint Francis's "Sermon to the Birds", for example. That scene alone – at 45 minutes the longest in the opera – incorporates the songs of over 30 different species, among them blackbirds, nightingales, skylarks and robins, swallows, lyrebirds and wrens.

After the call, I head straight online to listen to the opera myself.² I'm curious to see where Daniela's association of *Syrigana* with *Saint*

wie sie tatsächlich heißt, spielen Vögel eine wichtige Rolle. Man denke nur an die „Predigt an die Vögel“ des heiligen Franziskus. Allein diese Szene – mit 45 Minuten die längste der Oper – vereint die Gesänge von über 30 Arten, darunter Amseln, Nachtigallen, Feldlerchen und Rotkehlchen, Schwalben, Leierschwänze und Zaunkönige.

Nach dem Anruf gehe ich sofort online, um mir die Oper selbst anzuhören. Danielas Hinweis auf eine Verbindung zwischen *Syrigana* und *Saint François* lässt mich nicht los. Ungeduldig springe ich direkt zur „Predigt an die Vögel“, ehe ich wieder an den Anfang zurückkehre und das Werk in seiner Gesamtheit höre.² Messiaen bezeichnete diese Szene als seinen „größten Erfolg im Vogelgesangsstil“, als den Moment mit den „besten Vogel-Tuttis“.³ Doch gibt es jenseits des Motivs der Vögel tatsächlich eine Verbindung? Hat Messiaens zutiefst spirituelles, Multispezies-Opernwerk der 1980er-Jahre irgendetwas zu tun mit Petrits heutigem, dezidiert politischem *Trrrr-tschii tschii-witt-witt trrr-ka-ka*? Vielleicht eröffnet gerade die Gegenüberstellung eine neue Perspektive auf die Reichweite und Wirkung von Oper in Petrits künstlerischer Praxis – sei es als Denkform, als politische Imagination, als mehr-als-menschliches Werden, als queerende, weltbildende Kraft – trotz der unterschiedlichen Zeiträume, kulturellen Klimata und geografischen Kontexte ihrer Entstehung?

So sehr mich die Klänge von Messiaens Vögeln verzaubern, wie sie aus Geigen, Flöten, Piccolos, Klarinetten, Xylophonen, Marimbas, Glockenspielen und einem Ondes Martenot – einem frühen elektronischen Tasteninstrument – hervorsprudeln, so sehr wundert mich zugleich die Eigenwilligkeit der Gesamtkonstruktion: das Fehlen eines Antagonisten, der Mangel an politischer Intrigue, die Abwesenheit einer Liebesgeschichte und die generelle Armut an Drama und Konflikt – also all das, was für mich bislang eine Oper ausgemacht hätte. Was genau ist eigentlich eine Oper?, frage ich mich. Was qualifiziert ein Werk als solche? Was bewog Messiaen, einen Auftrag der Pariser Oper anzunehmen, obwohl er noch

François might take me. Impatient, I skip ahead to the "Sermon to the Birds" scene – Messiaen considered it his 'greatest success in the bird-song style', the one with his 'best bird tuttis'³ – before returning to the beginning and listening to the piece all the way through. Is there a link, I wonder... I mean, beyond the role of birds? Does Messiaen's profoundly spiritual multispecies operatic work from the 1980s have anything to do with Petrit's resolutely political *Trrrr-chii chii-whit-whit trrr-ka-ka* of today? Could the juxtaposition help probe the scope and impact of opera in Petrit's practice – as a mode of thinking, of political imagination, of more-than-human becoming, of queering, of worlding – despite the differing time frames, cultural climates and geographies of their creation?

As enchanted as I am by the sounds of Messiaen's birds springing forth from violins, flutes, piccolos, clarinets, xylophones, marimbas, glockenspiels and an Ondes Martenot, an early

1 Vgl. das Gespräch „My Birds“ in: Olivier Messiaen, *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland, OR: Amadeus Press, 1994, S. 85–97.

2 Die von mir gewählte Aufnahme wurde bei den Salzburger Festspielen 1999 vom Hallé Orchestra Manchester und dem Arnold Schoenberg Chor unter der Leitung von Kent Nagano eingespielt und von Deutsche Grammophon veröffentlicht. Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=0TufQgNdfss&t=8221s>, zuletzt abgerufen am 5. August 2025. Die „Predigt an die Vögel“ beginnt bei 2:11:06.

3 Vgl. das Gespräch „Saint Francis of Assisi“ in: Messiaen, *Music and Color*, S. 207–250, hier S. 239. (Alle Zitate aus dem Englischen übersetzt von Catherine Nichols.)

1 See the conversation entitled "My Birds" in: Olivier Messiaen, *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland, OR: Amadeus Press, 1994, pp. 85–97.

2 The recording I selected was performed by Manchester's Hallé Orchestra and the Arnold Schoenberg Choir under the baton of Kent Nagano at the Salzburg Festival in 1999 and released by Deutsche Grammophon. See <https://www.youtube.com/watch?v=0TufQgNdfss&t=8221s>, last accessed on 5 August 2025. The "Sermon to the Birds" begins at 2:11:06.

3 See the conversation entitled "Saint Francis of Assisi" in: Messiaen, *Music and Color*, pp. 207–250; p. 239.

nie zuvor für die Bühne komponiert hatte und selbst daran zweifelte, ob er ein Talent fürs Musiktheater besaß?⁴ Was an der vermeintlich elitären Form – mit ihren ständigen Zyklen von Verfall und Wiedergeburt, mit all ihrer unvermeidlichen „Kunstfertigkeit und zweideutigen Realität“⁵ – überzeugte ihn dennoch, sich auf dieses Medium einzulassen? Wie konnte Messiaen im selben Jahr, in dem der US-amerikanische Komponist Robert Ashley seine entschieden zeitgenössische elektronische ‚Fernseher‘ *Perfect Lives* in Großbritannien und Europa ausstrahlen ließ, ein Werk wie *Saint François* schaffen, das ‚außerhalb der Zeit‘ zu stehen scheint? Ist Oper per se außerhalb der Zeit? Kann sie zugleich entrückt und doch gegenwärtig sein? Und welche Erkenntnisse könnten diese Fragen für das Verständnis von *Syrigana* liefern – in Bezug auf dessen ursprüngliche Motivation, kollaborative Entstehung, Verwandlung in eine Installation in Berlin und Einbettung in Petrit Halilajs vorwiegend bildkünstlerische Herangehensweise?

So unwahrscheinlich es klingen mag: Der Impuls für *Syrigana* führt an denselben Ort zurück wie jener für *Saint François*: die Pariser Oper. Ende 2024 wurde Petrit als einer von zwölf Künstler*innen für PROJECT 12, das Artist-in-Residence-Programm der Opéra Garnier für 2025, ausgewählt. Das von der Pariser Oper und den Amis de l’Opéra de Paris (AROP) initiierte Programm soll zeitgenössischen Künstler*innen mit einer Affinität zur Inszenierung die Möglichkeit geben, ihre Praxis durch die Zusammenarbeit mit den dort tätigen Regisseur*innen, Bühnen- und Kostümbildner*innen, Dramaturg*innen, Choreograf*innen, Tänzer*innen, Sänger*innen, Musiker*innen und Handwerker*innen weiter zu entwickeln.⁶

Kaum hatte Petrit die Nachricht aus Paris verdaut, stand er bei einem Konzert in der Nationalbibliothek von Prishtina neben Dardan Selimaj, dem Direktor der kosovarischen Philharmonie. Ein flüchtiger Blick hinauf zur markanten Kuppel des Gebäudes ließ Dardan an *Forget Me Not* denken – eine Installation aus überlebensgroßen Blütenskulpturen, die Petrit gemeinsam mit seinem Partner Álvaro

electronic keyboard instrument, I’m equally struck by the strangeness of the opera’s construction: the absence of an antagonist, the paucity of political intrigue, the lack of a love story and the overall dearth of drama and conflict I would have thought essential to opera. What exactly is an opera?, I muse. What qualifies it as such? What persuaded Messiaen to accept a Paris Opera commission despite never having composed an opera before and doubting he had a gift for musical theatre at all?⁴ What was it about the seemingly elitist convention of opera with its perpetual cycles of decay and rebirth, with all its inevitable ‘artifice and ambiguous reality’⁵ that convinced him it was a medium he nonetheless wanted to engage with? How, in the very same year as American composer Robert Ashley’s resolutely contemporary electronic “opera for television” *Perfect Lives* was broadcast across the United Kingdom and Europe, did Messiaen create an opera as radically “out of time” as *Saint François*? Is opera per se out of time? Can it be at once out of time and of our time? And what might such questions offer in coming to terms with *Syrigana* – its initial impetus, its collaborative conception and production, its reimagination as an installation in Berlin and its contextualisation within the broader, predominantly visual arts-based practice of Petrit Halilaj?

Strangely enough, the impetus for *Syrigana* can be traced back, at least in part, to the very same place as *Saint François*: the Paris Opera. Towards the end of 2024 Petrit was one of twelve artists selected for PROJECT 12, the 2025 Palais Garnier artist residency programme. Launched by Paris Opera and the Friends of the Paris Opera (AROP), it is their mission to offer contemporary artists with an affinity for staging the opportunity to draw inspiration from the directors, designers and dramaturges, choreographers, dancers, singers, musicians and craft-people working together under its roof.⁶

Not long after the news from Paris, Petrit found himself standing beside Kosovo Philharmonic director Dardan Selimaj at a recital held at the National Library in Prishtina. Looking up at the library’s central cupola, Dardan felt reminded of *Forget Me Not*, an installation of

Urbano 2021 dort präsentiert hatte.⁷ Die Blüten sind Teil einer stetig wachsenden Werkgruppe, die ursprünglich für die Hochzeit der beiden im *Palacio de Cristal* des Reina Sofía in Madrid entstand. Sie markieren besondere Momente ihrer Beziehung und sind zugleich ein ausgelassenes öffentliches Bekenntnis zu queerer Liebe. Angesichts der großen Resonanz dieser Arbeit lud Dardan Petrit spontan ein, ein Bühnenbild für die Philharmonie zu entwerfen. Das Orchester, gegründet im Jahr 2000 nach dem Kosovokrieg (1998/99), plante für 2025 eine Reihe besonderer Veranstaltungen anlässlich seines 25-jährigen Bestehens.

Aus einer Idee für ein Bühnenbild erwuchs in kurzer Zeit eine ganze Oper – *Syrigana* –, die bald von der kosovarischen Philharmonie offiziell in Auftrag gegeben wurde. Schon nach wenigen Tagen stand für Petrit fest, dass dieses Werk zugleich das Herz seiner Einzelausstellung im Hamburger Bahnhof bilden könnte. Doch vor seinem inneren Auge erschien weder die Bühne der Opéra Garnier noch der rote Saal des monumentalen Palasts der Jugend und des Sports, wo die Philharmonie ihren Sitz hat. Stattdessen sah er die Oper direkt in *Syrigana* entstehen – unter freiem Himmel, inmitten jener Landschaft, die ihre Geschichte hervorgebracht hatte. Dort sollte sie Gestalt annehmen: losgelöst von den sozialen, räumlichen und ästhetischen Zwängen eines herkömmlichen Opernhauses.

Im Gegensatz zu anderen bildenden Künstler*innen, die sich mit der Oper als Genre auseinandergesetzt haben – etwa William Kentridge, Shirin Neshat oder Jonathan Meese –, begegnete Petrit vielen ihrer traditionellen Merkmale mit Skepsis: der Pracht der Opernhäuser, der exklusiven Ticketvergabe, dem kanonischen Repertoire und dem hierarchischen Gefüge zwischen Komponist*in, Regisseur*in, Dirigent*in, Librettist*in, Darsteller*innen und Publikum. Er setzte stattdessen auf prozessorientierte, ortsspezifische Zusammenarbeit, die die Bräuche, Traditionen, Dringlichkeiten und Komplexitäten der Region berücksichtigt. Er schien intuitiv zu begreifen, was der Theoretiker und Regisseur Yuval Sharon als das inhärent „Ungezähmte“

way-larger-than-life-sized flower sculptures that Petrit and his partner Álvaro Urbano had presented there in 2021.⁷ Part of an ongoing series originally conceived for their wedding at Palacio de Cristal, Reina Sofía in Madrid, the flowers signify special moments in their relationship – and an exuberant public declaration of queer love. Upon recalling their broad appeal, Dardan spontaneously invited Petrit to design a scenography for the Kosovo Philharmonic which, founded in 2000, in the aftermath of the Kosovo War (1998–99), was preparing a series of special events to mark its 25th anniversary.

What began in Petrit’s mind as a scenography soon evolved into something far more ambitious – an opera set in *Syrigana* – which quickly became an official commission from the Kosovo Philharmonic. Within days, Petrit realised that the work he wanted to create for his solo exhibition at Hamburger Bahnhof would be the museum version of that very same opera. Not one destined for the stage of the Opéra Garnier, however, nor for the Red Hall of Prishtina’s landmark Palace of Youth and Sports, home to the Kosovo Philharmonic. Instead, it would be an opera to be enacted outdoors, in the landscape of *Syrigana* – the very place its story was born – free from the social, spatial and aesthetic restraints of a conventional opera house. In contrast with many other visual artists engaging with the genre, among them William Kentridge,

4 Ebd., S. 208.

5 Yuval Sharon, *A New Philosophy of Opera*, New York: W. W. Norton, 2024, S. 90.

6 Vgl. <https://www.operadeparis.fr/en/info/a-unique-artist-residency-in-the-heart-of-the-palais-garnier>, zuletzt abgerufen am 5. August 2025.

7 Die Blumen, die 2020 im Palacio Cristal, Madrid, debütierten, wurden in Prishtina im Rahmen der 3. Autostrada Biennale gezeigt, kuratiert von Övül Ö. Durmuşoğlu und Joanna Warsza.

4 Ibid., p. 208

5 Yuval Sharon, *A New Philosophy of Opera*, New York: W. W. Norton, 2024, p. 90.

6 See <https://www.operadeparis.fr/en/info/a-unique-artist-residency-in-the-heart-of-the-palais-garnier>, last accessed on 5 August 2025.

7 The flowers, having debuted at Palacio Cristal, Madrid in 2020, were shown in Prishtina as part of the 3rd Autostrada Biennial, curated by Övül Ö. Durmuşoğlu and Joanna Warsza.

und die Instabilität der Oper beschreibt – ihre Fähigkeit, als „Mechanismus für ein Zusammentreffen von Gedanken, das jede Konvention sprengt“ zu dienen, als experimenteller, offener, von Natur aus kollektiver Akt des Forschens, Gestaltens, Austauschens und Feierns, als „mehrdeutige Suche nach dem, was sich nicht klassifizieren und nicht aussprechen lässt“⁸

Die Einladungen aus Paris und Prishtina, die ihn in die Opernwelt führten, mögen Petrit überrascht haben. Und doch lässt sich eine klare Linie erkennen, wenn man seine künstlerische Praxis bis ins Jahr 2010 zurückverfolgt. Damals erregte er erstmals internationale Aufmerksamkeit mit *The places I'm looking for, my dear, are utopian places, they are boring and I don't know how to make them real* – seiner Installation für die Berlin Biennale, in der er die geisterhafte Hülle seines Elternhauses in Prishtina in der Haupthalle des KW Institute for Contemporary Art aufhängte und von gackernden Hühnern umgeben präsentierte. Die aktuelle Ausstellung folgt der allmählichen Ausbildung einer operatischen Sensibilität, einer Denk- und Arbeitsweise, die zwischen Zeichnung und Skulptur, Performance und Installation mäandert – vom Gackern und Fachsen zum Singen, vom Skizzenbuch in die Galerie und von dort über die Bühne ins Dorf – und wieder zurück.

Wer durch die Ausstellung im Hamburger Bahnhof schlendert oder diesen wie auch jeden anderen Katalog von Petrit zur Hand nimmt, wird feststellen, dass seine Installationen häufig wie Bühnenbilder wirken – wie Environments, bevölkert von einem wachsenden Ensemble mehr-als-menschlicher Akteur*innen: Motten, Vögel und Füchse, aber auch Nester, Häuser, Raumschiffe und Sterne. Innerhalb dieser Szenarien, so bemerkt der Kunsthistoriker Mark Godfrey, werden die Betrachtenden selbst zu einer Art Protagonist*innen, die die Geschichte sowohl physisch als auch imaginativ erkunden. Diese immersive Qualität, die – so Godfrey – damit zu tun hat, dass viele von Petrits Arbeiten aus Situationen hervorgehen, die er selbst erlebt hat, ermöglicht es den Menschen, die

Shirin Neshat or Jonathan Meese, he rejected many of the conventional trappings of the genre of opera – sumptuous opera houses, exclusive ticketing, canonical repertory and hierarchical relationships between composer, director, conductor, librettist, performers and audience – in favour of process-based, site-specific collaboration attuned to the customs, traditions, urgencies and complexities of the region. He seemed to intuitively embrace what theorist and director Yuval Sharon views as opera's inherent unruliness and instability, its capacity to serve as a 'mechanism for a meeting of minds, spilling beyond every convention', as an experimental, open-ended innately collective act of research, creation, exchange and celebration, as 'an ambiguous search for what is unclassifiable and unspeakable'.⁸

The invitations from Paris and Prishtina luring him into the opera world may well have taken Petrit by surprise. And yet, if you consider his artistic practice from the moment he first found himself in the international spotlight at the 2010 Berlin Biennale with *The places I'm looking for, my dear, are utopian places, they are boring and I don't know how to make them real* – the ghostlike shell of his family home in Prishtina suspended in the main hall of KW Institute for Contemporary Art amid clucking chickens – through to the present, the arc becomes clear. As the current exhibition reflects, you can trace the evolution of an operatic sensibility: an operatic mode of thinking and making, a wandering line from drawing and sculpting to performance, from clucking and foxing to singing, from sketchbook to gallery to stage to village and back again.

Meander through the exhibition at Hamburger Bahnhof, flip through this or any other catalogue of Petrit's and you will observe that his installations more often than not resemble stage sets or environments populated with a growing ensemble of more-than-human characters: moths, birds and foxes but also nests, houses, spaceships and stars. Within these settings, as art historian Mark Godfrey observes, 'the viewer becomes a kind of protagonist', exploring 'the story physically and imaginatively'.⁹ This immersive quality, which,

Resonanzen der von ihm aufgerufenen und untersuchten Geschichten unmittelbar zu spüren – ganz gleich, wie vertraut ihnen deren Realitäten sind.⁹

Man denke etwa an *Do you realise there is a rainbow even if it's night!?*, die fortlaufende Serie von Motten-Skulpturen, mit der die Ausstellung eröffnet und die sich durch sie hindurchzieht. Die über viele Monate hinweg von Hand gefertigten Motten nehmen die Form von Ganzkörperkostümen an, die vom Künstler selbst getragen werden können. Ihre gemusterten Flügel bestehen aus traditionellen kosovarischen Teppichen, die langen Schwänze aus bunt gefärbter Seide, die pelzigen Körper, Köpfe und Fühler aus weichen, synthetischen Stoffen, wie man sie üblicherweise für Spielzeug, Möbel oder Kleidung verwendet. Die Installation, geboren aus einer anhaltenden Faszination für diese fragilen nachtaktiven Wesen und ihre fatale Anziehung zum Licht, wurde erstmals für die schummrigen Hallen des Arsenalen in Venedig während der Biennale 2017 entwickelt. Dort, im Flackern nackter Glühbirnen, verharrten die farbprächtigen geflügelten Wesen an den Wänden, in den Dachbalken und auf dem Boden – wie stumme Zeugen von Geschichten, die erst noch ans Licht gebracht werden müssten.

Für eine Lecture-Performance der Summer School 2016 am Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina entstand die erste Motte der Serie – ein Werk, das Petrit in enger Zusammenarbeit mit seiner Mutter Shkurte Halilaj schuf. Unter dem Titel *But how to grow without being bored?* griff die Performance auf einen früheren subversiven Akt des Künstlers zurück: das Entfernen von Schmetterlings- und Mottenpräparaten aus der Lepidoptera-Sammlung des Naturhistorischen Museums des Kosovo, nachdem er entdeckt hatte, dass diese im Depot langsam vor sich hin rotteten. Wie der gesamte Bestand des Museums waren auch diese Exponate nach der politisch erzwungenen Schließung der Institution Anfang der 1990er-Jahre dem Verfall überlassen worden. Als das Gebäude 2003 – nach einem Jahrzehnt von Krieg und

Godfrey contends, has to do with the fact that much of Petrit's practice originates from situations he encounters, allows people to 'viscerally feel the resonances' of the histories he evokes and examines, regardless of how familiar they may be with their underlying realities.¹⁰

Consider, for instance, *Do you realise there is a rainbow even if it's night!?*, the ongoing series of moth sculptures which opens, and recurs throughout the exhibition. Made by hand over many months, the moths take the form of full-body costumes designed to be worn by the artist himself. Their patterned wings are crafted from traditional Kosovar carpets, their long tails from brightly coloured silk and their furry bodies, heads and antennae from soft synthetic fabrics typically used for toys, domestic furnishings and clothing. The installation, inspired by a sustained fascination with these fragile, nocturnal creatures and their fatal attraction to light, was first developed for the half-lit halls of the Arsenalen in Venice during the 2017 Biennale. There, amid the flicker of bare lightbulbs, the vivid winged creatures lingered on the walls, in the rafters, on the floor like silent witnesses to histories yet to be brought to light.

The first moth in the series was conceived for a lecture performance presented at the 2016 Summer School at Stacion – Center for Contemporary Art Prishtina and made by Petrit in collaboration with his mother, Shkurte Halilaj. Entitled *But how to grow without being bored?*, the performance revisited the artist's earlier subversive act of removing butterfly and moth specimens from the Lepidoptera Collection of the Kosovo Natural History Museum after discovering they were rotting in storage. Like the

⁸ Sharon, *A New Philosophy*, S. 10

⁹ Mark Godfrey, „Flight Fantasies“ in: *Artforum International* 60:3 (November 2021), <https://www.artforum.com/features/mark-godfrey-on-the-art-of-petrit-halilaj-250832/>, zuletzt abgerufen am 5. August 2025.

⁸ Sharon, *A New Philosophy*, p. 10

⁹ Mark Godfrey, „Flight Fantasies“ in: *Artforum International* 60:3 (November 2021), <https://www.artforum.com/features/mark-godfrey-on-the-art-of-petrit-halilaj-250832/>, last accessed on 5 August 2025.

¹⁰ Ibid.

wechselnden Regimen – restauriert und wiedereröffnet wurde, präsentierte es sich nicht mehr als Naturkundemuseum, sondern als ethnografisches Museum, das sich ausschließlich der albanischen Kultur widmete. Aus einem Denkmal der Biodiversität und einer zentralen Wissensquelle über die Natur war so ein Symbol einer einzigen, eng gefassten kulturellen Identität geworden – einer Identität, die dem Nachkriegsprojekt nationaler Kohäsion und den langfristigen Zielen von Staatsbildung und Unabhängigkeit wohl dienlicher erschien.

Petrits Plündern der Sammlung war zugleich ein Akt des Begehrens und der Fürsorge. Für ihn bedeutete es ein Eingreifen gegen die strukturelle Vernachlässigung der Natur, gegen das systematische Auslöschen unbequemer Geschichte(n) und gegen die Weigerung, sich mit komplexen kollektiven Identitäten auseinanderzusetzen, die nicht in die gängigen Kategorien von Ethnie, Blut und Boden passen. Und doch blieb es Diebstahl. Die Aneignung von Kulturgut und Wissensbeständen, die nicht ihm gehörten, verlangte nach Bekenntnis und öffentlicher Diskussion. Um einen Weg zu finden, über dieses Überschreiten zu sprechen, verwandelte Petrit gemeinsam mit seiner Mutter einen Teppich der Familie in ein Mottenkostüm. Zum Falter zu werden – geflügelt, verborgen, randständig, anders – erlaubte es ihm, die Scham hinter sich zu lassen, eine nonverbale Sprache zu entwickeln und Zugang zu einer Weise des Wahrnehmens, Kommunizierens, Interagierens, ja des Denkens und Träumens zu finden, die ihm sonst verschlossen geblieben wäre.

Diese Erfahrung der Maskerade war Petrit nicht fremd. Schon seit 2014 trat er wiederholt als Kanarienvogel auf – eine Praxis, die an die erste gemeinsame Skulptur mit seinem Partner Álvaro anschloss: *She, fully turning around, became terrestrial (stolen canary)* aus dem Jahr 2013. Das winzige Kanarienvogelpräparat, ebenfalls subversiv aus dem stillgelegten Naturhistorischen Museum des Kosovo ‚geborgen‘, trägt eine zarte blaue Papiermaske. Sie verbirgt eine Identität und bringt zugleich eine andere hervor, die sie projiziert

rest of the museum's holdings, these specimens had been left to decay in the basement after the institution's politically imposed closure in the early 1990s. When the building was restored and reopened to the public in 2003 – after a decade marked by war and shifting regimes – it emerged not as a natural history museum but as an ethnographic museum devoted exclusively to Albanian culture. Once a monument to biodiversity and a vital source of knowledge about the natural world, the institution was recast as a symbol of a singular, narrowly framed cultural identity – one deemed better suited to the post-war project of forging national cohesion and advancing the long-term aims of state-building and independence.

At once an act of desire and an act of care, Petrit's plundering of the collection was, in his view, an intervention against the intrinsic neglect of nature, the systemic erasure of inconvenient histories and the reluctance to engage with complex collective identities beyond received categories of ethnicity, blood and soil. And yet, it was theft all the same. The appropriation of cultural property and learning resources not his own called for acknowledgement and public discourse. To find a way to speak about his transgression, Petrit and his mother transformed one of the family carpets into a moth costume. Becoming moth – becoming winged, hidden, peripheral, other – enabled him to move beyond shame, to develop a non-verbal language, to access a modality of perceiving, communicating, interacting and ultimately thinking and dreaming that would otherwise have remained unavailable to him.

It was an experience of masquerade already familiar to Petrit from his recurrent performances as a canary, begun in 2014. These followed his first collaborative sculpture with his partner, Álvaro: *She, fully turning around, became terrestrial (stolen canary)* from 2013. The tiny canary specimen – also subversively salvaged from Kosovo's defunct Natural History Museum – wears a delicate, blue paper mask, hiding one identity while adopting, projecting, embodying another. Perched at eye level, the masked bird meets the viewer's gaze, drawing

und verkörpert. Der maskierte, auf Augenhöhe platzierte Vogel erwidert den Blick der Betrachtenden, zieht sie in seine Maskerade hinein und lädt dazu ein, sich vorzustellen, wer – oder was – sich hinter seiner fragilen Verkleidung verbirgt. Die Maske öffnet einen Raum, in dem Wünsche, Verkörperungen und Ausdrucksformen sichtbar werden können, die in normativen Kontexten unterdrückt bleiben. So wird der Kanarienvogel mehr als ein totes Präparat und mehr als eine Metapher: Er wird zu einer Figur, zu einem Charakter der Liebe, des queeren Begehrens und des Werdens, durch den Petrit und Álvaro – als Partner in Leben und Kunst – die Fluidität von Identität, die Intimität gemeinsamer Schöpfung und das befreiende Potenzial der Selbsterschaffung jenseits heteronormativer Rahmen erkunden.

Während die Motten und der Kanarienvogel ihre eigenen Umgebungen schaffen, wo immer sie gezeigt werden, erscheinen andere Figuren innerhalb fein gearbeiteter Environments, die der Künstler selbst erschafft. Viele dieser inszenierten Situationen bestehen aus Ästen, Zweigen, Schlamm und Dung, manchmal ergänzt um winzige Fragmente gefundener Objekte. Zwei solcher Environments – *RU (Aves Migrantis)* (2017/25) und *Yes but the sea is attached to the Earth and it never floats around in space. The stars would turn off and what about my planet?* (2014) – sind im I—amburger Bahnhof zu sehen.

RU (Aves Migrantis) knüpft an zwei frühere Werkgruppen an: *I'm hungry to keep you close. I want to find the words to resist but in the end there is a locked sphere. The funny thing is that you're not here, nothing is*, Petrits Installation für den Kosovo-Pavillon der Biennale in Venedig 2013, sowie *RU*, das erstmals 2017 für das New Museum in New York entwickelt wurde. In Berlin zieht dieser dunkle, nestartige Tunnel die Besucher*innen bereits beim Betreten der Ausstellung in seinen Bann. Er schwebt leicht über dem Boden, als hinge er zwischen zwei Welten. Auf den verschlungenen Ästen, die sich zum Tunnel wölben, hocken Dutzende kleiner vogelähnlicher Skulpturen. Diese freundlichen, flügellosen

them into its masquerade and inviting them to imagine who – or what – might be concealed behind its fragile disguise. The mask tentatively opens a space for the emergence of desires, embodiments and expressions suppressed in normative contexts. In this way, the canary becomes more than a dead specimen and more than metaphor: it is a character, a figure of love, of queer desire and becoming, through which Petrit and Álvaro, as partners in life and art, explore the fluidity of identity, the intimacy of shared creation and the liberatory potential of self-invention beyond heteronormative frames.

Whereas the moths and canary establish their own environments wherever they are displayed, other characters appear within intricately constructed environments of the artist's own making. Many of these staged situations are composed of branches, twigs, mud and dung, sometimes incorporating tiny fragments of found objects. Two such environments, *RU (Aves Migrantis)* (2017/25) and *Yes but the sea is attached to the Earth and it never floats around in space. The stars would turn off and what about my planet?* (2014), are on display at I—amburger Bahnhof.

RU (Aves Migrantis) extends from two earlier bodies of work: *I'm hungry to keep you close. I want to find the words to resist but in the end there is a locked sphere. The funny thing is that you're not here, nothing is*, Petrit's installation for the Kosovo Pavilion at the 2013 Venice Biennale, and *RU*, first developed for the New Museum in New York in 2017. In Berlin, visitors are drawn towards this dark nest-like tunnel from the moment they enter the exhibition. It hovers slightly above the ground, as if suspended between two worlds. Perched upon the tangled branches arching into a tunnel are dozens of diminutive bird-like sculptures. These affable, wingless figures, teetering endearingly on spindly brass legs, are part of a vast migratory flock. Each "bird" stands in for one of more than five hundred neolithic artefacts unearthed in Runik, the most valuable of which were "borrowed" by the Gallery of the Academy of Arts and Sciences of Serbia in 1999 for the *Archaeological Treasures from Kosovo* exhibition and never returned, whereas

Gestalten, die auf dünnen Messingbeinen wackelig balancieren, gehören zu einem riesigen Zugvogel-Schwarm. Jeder ‚Vogel‘ stelltvertretend für eines von mehr als fünfhundert neolithischen Artefakten, die in Runik ausgegraben wurden. Die wertvollsten wurden 1999 von der Galerie der Akademie der Wissenschaften und Künste Serbiens für die Ausstellung *Archaeological Treasures from Kosovo* ‚ausgeliehen‘ und nie zurückgegeben, während andere während des Kosovokrieges geplündert wurden.¹⁰ Trotz jahrelanger diplomatischer Bemühungen befindet sich die Mehrheit bis heute im Nationalmuseum und im Ethnologischen Museum in Belgrad. Unter den 1.247 entwendeten Objekten befindet sich auch die Okarina, ein uraltes Blasinstrument, das vermutlich in Runik entstand. Weitere Artefakte sind über verschiedene Institutionen des Kosovo verstreut, wohin sie während des Krieges in Sicherheit gebracht wurden. Die meisten jedoch liegen noch immer in Depots, der Öffentlichkeit entzogen. Um Nachbildungen der verschwundenen Schätze zu schaffen, arbeitete Petrit mit Katalogfotos und Archivunterlagen, in denen jedes Objekt unter Inventarnummern mit dem Präfix „RU“ verzeichnet war.

Von oben und unten sickert warmes, gelbes Licht aus den Wänden des Tunnels und deutet auf ein geheimes Reich dahinter. Betreten lässt sich dieser Raum zwar nicht, doch zwei Öffnungen auf einer Seite – eine hoch, eine niedrig – erlauben einen Blick ins Innere. Durch die obere Öffnung ist ein kanariengelbes Damenkostüm zu sehen, das für die Installation in Venedig eigens für den Künstler angefertigt und von einem Ast gehängt wurde. Es gehört zu den Kleidern und Nachthemden, die Petrit sich im Vorfeld von Venedig in Kosovo maßschneidern ließ. Das Schneidern war für ihn ebenso sehr Ausdruck des Wunsches, die Stücke zu besitzen und zu tragen, wie ein Anlass, mit den Schneider*innen über seine Sexualität ins Gespräch zu kommen – Unterhaltungen, von denen er wusste, dass sie sich bei den Anproben unweigerlich ergeben würden. Diese Begegnungen erinnerten ihn an die sozialen Interaktionen

others were looted during the Kosovo War.¹¹ Despite years of diplomatic appeals, the majority still remain at the National Museum and the Ethnological Museum in Belgrade today. Among the 1,247 stolen objects is the ocarina, an ancient wind instrument thought to have originated in Runik. Other artefacts are dispersed across Kosovo in various institutions where they were moved for safekeeping during the Kosovo War. The majority are still locked away in storage, out of public view. To create replicas of the missing treasures, Petrit worked from catalogue photographs and archival records, where each object appeared under inventory numbers prefixed with ‘RU’.

From above and below the tunnel's walls a warm yellow light seeps out, hinting at a secret realm behind them. Though this space cannot be entered, two openings on one side – one high, one low – allow the viewer to look inside. Through the upper opening a canary-like yellow women's suit, custom-made for the artist for the Venice installation, can be seen hanging from a branch. The suit was among the pieces of women's clothing Petrit had tailored for himself in Kosovo in the leadup to Venice. Having them made was as much about the desire to own and to wear the dresses and nightgowns as it was about initiating conversations with the tailors about his sexuality, exchanges he knew would inevitably arise during fittings. These encounters recalled the social interactions between his mother, herself a seamstress, and her clients, which he had witnessed as a child in the living room that doubled as her atelier. They were the kinds of conversations he longed to have with his mother at the time, though neither of them was fully ready. In 2013, the suit shared its “nest” with two live canaries. Here, it keeps company instead with three “migratory birds” from *RU (Aves Migrantis)*, huddled together on the ground and visible through the lower opening.

The interlaced branches of *RU* form a kind of sanctuary – a sheltering space in which to explore, gently and tentatively, what it might mean to freely live out one's cultural and sexual identity when that freedom has never been known. By contrast, in *Yes but the sea is attached to the earth and it never floats around in space. The*

seiner Mutter, selbst Schneiderin, mit ihren Kund*innen, die er als Kind im Wohnzimmer miterlebt hatte, das zugleich ihr Atelier war. Es waren jene Gespräche, die er sich damals auch mit seiner Mutter gewünscht hätte, für die jedoch keiner von beiden wirklich bereit war. 2013 teilte das Kostüm sein ‚Nest‘ noch mit zwei lebenden Kanarienvögeln. Hier hingegen wird es von drei ‚Zugvögeln‘ aus *RU (Aves Migrantis)* begleitet, die am Boden zusammengedrängt und durch die untere Öffnung sichtbar sind.

Die ineinander verschränkten Äste von *RU* bilden eine Art Schutzraum – einen Ort der Geborgenheit, an dem sich vorsichtig erproben lässt, was es bedeuten könnte, die eigene kulturelle und sexuelle Identität frei zu leben, wenn eine solche Freiheit bislang nie gekannt war. Ganz anders hingegen in *Yes but the sea is attached to the earth and it never floats around in space. The stars would turn off and what about my planet?*: Hier schaffen die Äste eine Umgebung, die von Abwesenheit und Tod gezeichnet ist. Sie vermischen sich mit Erde, Steinen, Blättern und kleinen, grob geformten Tonfiguren – Artefakten ohne klar erkennbare Funktion oder Wert – und formen so das Ufer eines großen rosafarbenen Sees. Dessen leuchtender Farbton taucht den Raum in ein unheimliches, übernatürliches Licht. Aus der Mitte des Sees – dessen Oberfläche den scharfen, künstlichen Geruch des billigen Waschmittels verströmt, aus dem er besteht – erhebt sich ein gespenstisches, überlebensgroßes Pferd. Über seine Schnauze gelegt hängt ein langes, traditionelles albanisches Gürtelband, eine *shoka*, deren eines Ende in der undurchsichtigen Oberfläche des Sees verschwindet. Es wirkt, als sei die gestickte Inschrift, die den Titel der Arbeit trägt, im Begriff, gemeinsam mit dem Gürtel in den See hinabzusinken.

Die *shoka* erinnert an den Gürtel, den Petrits Urgroßvater Baba Gan getragen haben soll, der, so heißt es, ein großes weißes Pferd ritt. Als geachteter Intellektueller und Vermittler innerhalb der Gemeinschaft wurde er während der serbischen Invasion in den Kosovo 1912 wegen seiner Rolle im albanischen

stars would turn off and what about my planet?, the branches create an environment marked by absence and death. Here, the branches mingle with soil, stones, leaves and small, roughly modelled clay sculptures – artefacts of unidentifiable use and value – to form the banks of a large pink lake. The vivid hue of the lake washes the room in an eerie, otherworldly glow. From the lake's centre – its surface releasing the acrid, artificial scent of the cheap washing detergent it is made of – emerges a ghostly, larger-than-life-sized horse. Draped across the horse's muzzle is a long traditional Albanian belt, or *shoka*, one end disappearing into the opaque surface of the lake. It is as though the embroidered inscription, which bears the words of the title, were on the

¹⁰ Wie Nora Weller, Gründungsdirektorin der Cambridge Academy of Global Affairs und Rechtsexpertin für den Schutz von Kulturerbe, schreibt, wurden zusätzlich zu den 677 gestohlenen archäologischen Objekten rund 571 ethnologische Schatzstücke angeblich für die Ausstellung *Decorations and Gilding of Gold Works in Kosovo* ausgeliehen, die 1998 in den Museen von Novi Sad, Belgrad und Subotica gezeigt wurde. Auch diese wurden nach der Ausstellung in Belgrad zurückbehalten – ein Akt der Enteignung, der, so Weller, darauf abzielte, dem Volk des Kosovo seine Kultur zu entziehen und seine nationale Identität weiter zu schwächen. Vgl. Nora Weller, „Serbia Must Return Kosovo's Cultural Treasures“ in: *Balkan Insight*, 21. Dezember 2017, <https://balkaninsight.com/2017/12/21/serbia-must-return-kosovo-s-cultural-treasures-12-19-2017/>, zuletzt abgerufen am 5. August 2025.

¹¹ As Nora Weller, Founding Director of the Cambridge Academy of Global Affairs, and a legal expert in cultural heritage protection, writes, in addition to the 677 stolen archaeological artefacts, some 571 ethnological treasures were ostensibly borrowed for the *Decorations and Gilding of Gold Works in Kosovo* exhibition which in 1998 travelled to the museums of Novi Sad, Belgrade and Subotica. These were also kept in Belgrade after the exhibition, an act of dispossession intended, she argues, to strip the people of Kosovo of their culture with the intent of depriving them of it and damaging their national identity further. See Nora Weller, “Serbia Must Return Kosovo's Cultural Treasures” in: *Balkan Insight*, 21 December 2017, <https://balkaninsight.com/2017/12/21/serbia-must-return-kosovo-s-cultural-treasures-12-19-2017/>, last accessed on 5 August 2025.

Widerstand ermordet. Man ließ ihn in einer Grube verdursten – einer Grube, die eigens ausgehoben worden war, um albanische Lehrer, Imame und Gemeindevorsteher zu beseitigen, als Teil einer sich verschärfenden ethnischen Repression, die sich über das gesamte 20. Jahrhundert hinweg wiederholte. Sie kündigte die genozidale Kampagne an, die Slobodan Milošević in den 1990er-Jahren entfesseln sollte. Diese unablässige Brutalität und gewaltsame Enteignung kappte zahlreiche Linien kultureller Überlieferung und brachte Stimmen zum Schweigen, die fähig gewesen wären, kulturelle Identität zu bewahren.¹¹ Das postapokalyptische Environment mit seinem toxischen See und der kargen Landschaft stellt ‚Säuberung‘ – sei sie ethnisch, intellektuell oder kulturell – als eine Verarmung dar, die nicht nur Gemeinschaften und Gesellschaften bedroht, sondern die Lebenskraft des gesamten Planeten. Die Warnung, die diesem Werk innewohnt, hat bis heute nichts von ihrer Dringlichkeit verloren.

Aus solchen Inszenierungen erwuchs schließlich jenes Werk, das am deutlichsten den Weg für Petrits operatische Praxis bereitete: *Shkrepëtima*. Diese einmalige Aufführung inszenierte er 2018 in den Ruinen des Kulturhauses von Runik. Darin sah er die Chance, „eine neue Erzählung zu schaffen, die aus Erinnerung und Geschichte hervorgeht“.¹² Das Kulturhaus war in den 1950er-Jahren errichtet worden, um eine Bibliothek, ein Theater, ein Kino, eine landwirtschaftliche Genossenschaft und ein Teehaus zu beherbergen. 1989 wurde es gewaltsam geschlossen und 1999 im Krieg weitgehend zerstört. Der Titel – *Shkrepëtima* – bedeutet „Blitz“, „Lichtstrahl“ oder auch „ein plötzliches intensives Gefühl“ und geht auf eine Kulturzeitschrift zurück, die in den 1970er- und 1980er-Jahren von Lehrer*innen und Schüler*innen der örtlichen Schule herausgegeben wurde. Zu ihren Gründer*innen gehörte eine von Petrits wichtigsten Mentorinnen: Sala Ahmetaj – die erste Frau, die in ihrem Dorf unterrichtete, die erste Frau aus der Region Drenica, die Professorin an einer Universität wurde, und eine entschiedene Verfechterin der Bildung für Mädchen.

verge of sinking beneath the surface along with the belt itself.

The *shoka* recalls the belt worn by Petrit's great-great-grandfather, Baba Gan, who is said to have ridden a tall white horse. A respected intellectual and community mediator, he was assassinated during the Serbian invasion of Kosovo in 1912 for his role in the Albanian resistance. He was left to die of dehydration in a pit dug to eradicate Albanian teachers, imams and community leaders as part of an intensifying ethnic repression that recurred throughout the 20th century. Foreshadowing the genocidal campaign waged by Slobodan Milošević in the 1990s, this relentless brutality and forced dispossession severed many lines of cultural transmission and silenced voices capable of preserving cultural identity.¹² The post-apocalyptic environment with its toxic lake and barren landscape portrays “cleansing”, whether ethnic, intellectual or cultural, as an impoverishment threatening not only communities and societies but also the vitality of the planet as a whole. The warning inherent in the work has lost none of its pertinence.

From stagings such as these emerged the work that most evidently paved the way for Petrit's operatic work: *Shkrepëtima*. In this one-night performance, staged in 2018 in the ruins of Runik's House of Culture, Petrit saw a chance ‘to write a new story that grows from memory and history’.¹³ The House of Culture, built in the 1950s to host a library, theatre, cinema, agricultural cooperative and teahouse, was forcibly closed in 1989 and largely destroyed in the war in 1999. The title, meaning ‘flash’, ‘lightning bolt’, or ‘a sudden intense feeling’, comes from a cultural magazine published during the 1970s and 1980s by teachers and students at the local school. Among the magazine's founders was one of Petrit's key mentors, Sala Ahmetaj – the first woman to teach in her village, the first woman from the Drenica region to become a university professor and a staunch advocate of girls' education.

Shkrepëtima was operatic in scope, though not yet consciously engaging with the operatic medium as such. Combining sculpture, installation, live performance, music, archival research and engagement with both the arts community

Shkrepëtima war in seinem Ausmaß opernhaf, ohne jedoch bereits bewusst mit dem Medium Oper zu arbeiten. Die Aufführung verband Skulptur, Installation, Live-Performance, Musik, Archivrecherche sowie die Zusammenarbeit mit der Kunstszene und den Bürger*innen von Runik. Ziel war es, die Erinnerung an einen einst lebendigen Ort der Kultur und Bildung wachzurufen und die Hoffnung auf seine Wiederbelebung neu zu entfachen. Im Mittelpunkt stand ein schlafender Junge – halb Mensch, halb Vogel –, der in seinen Träumen klassische Dramen wiedererlebt, die in der Vergangenheit im Kulturhaus aufgeführt worden waren, etwa *Toka Jonë* [Unser Land], *Cuca e Maleve* [Das Mädchen aus den Bergen], *Nita* und *Hakmarrja* [Die Rache], und sie sich zugleich als Teil einer zukünftigen kulturellen Erneuerung vorstellt.

Unterdessen nimmt die Vision einer Restaurierung des Gebäudes Gestalt an – geboren aus einem beharrlichen kollektiven Träumen und unermüdlicher Arbeit. Petrit und ein Team unter Leitung der von ihm gegründeten Hajde!-Stiftung arbeiten Hand in Hand mit dem Kulturministerium des Kosovo, der Gemeinde Skënderaj und den Bürger*innen von Runik. Gemeinsam schaffen sie die Voraussetzungen dafür, dass Ende 2025 mit dem Wiederaufbau begonnen werden kann.

Die Bühne, der Vorhang, die Kulissen, das Bühnenbild und die Kostüme von *Shkrepëtima* wurden später in eine Installation überführt, die seither in unterschiedlichen ortsspezifischen Konstellationen gezeigt wurde. In ihrer jüngsten Form bildet sie einen integralen Bestandteil der aktuellen Ausstellung. Erstmals umfasst sie auch Ziegel und Kacheln, die aus den Ruinen geborgen wurden und auf ihre künftige Eingliederung in das restaurierte Kulturhaus von Runik warten. Ordentlich auf Paletten gestapelt erinnern sie an die Basaltsteine in Joseph Beuys' *Das Ende des 20. Jahrhunderts (erste Fassung)*, 1982/83, das in der Dauerausstellung des Hamburger Bahnhof zu sehen ist.

Wie *Shkrepëtima* ist auch die Oper *Syrgana* ein kollaboratives Werk, das auf Forschung und Prozess beruht. Regie führte

and the citizens of Runik, it sought to revive the memory of a once-vibrant cultural and educational site and rekindle aspirations for its renewal. The performance centred around a sleeping boy – half human, half bird – who, in his dreams revisits classical dramas performed in the past at the House of Culture, such as *Toka Jonë* [Our Land], *Cuca e Maleve* [Mountain Lass], *Nita* and *Hakmarrja* [The Revenge], and imagines them as part of a future cultural revival.

Meanwhile, the vision for the building's restoration is taking shape, born of sustained collective dreaming and steadfast effort. Petrit and a team led by the Hajde! Foundation he founded are working hand in hand with Kosovo's Ministry of Culture, the Municipality of Skënderaj and the citizens of Runik. Together, they are laying the groundwork for construction to begin towards the end of 2025.

The stage, curtains, backdrop, set and costumes used in *Shkrepëtima* were later transformed into an installation that has since been shown in a range of site-specific constellations. The most recent iteration forms an integral part of the present exhibition. For the first time, it includes bricks and tiles salvaged from the ruins which await their future incorporation into the restored House of Culture in Runik. They are stacked neatly upon pallets in a manner reminiscent of the basalt stones in Joseph Beuys's

¹¹ Für eine umfassende Untersuchung dieser langwierigen Geschichte von Unterdrückung und Gewalt vgl. Noel Malcolm, *Kosovo: A Short History*, 2. Aufl., London / Basingstoke / Oxford: Pan Macmillan, 2022.

¹² Vgl. Cristina Mari, „The Little Revolution of Runik: Town's House of Culture to host first show in 30 years on Saturday“ in: *Kosovo 2.0*, <https://new.kosovotwopointzero.com/en/the-little-revolution-of-runik>, zuletzt abgerufen am 5. August 2025.

¹² For a comprehensive study of this protracted history of oppression and violence, see Noel Malcolm, *Kosovo: A Short History*, 2nd edition, London / Basingstoke / Oxford: Pan Macmillan, 2022.

¹³ See Cristina Mari, „The Little Revolution of Runik: Town's House of Culture to host first show in 30 years on Saturday“ in: *Kosovo 2.0*, <https://new.kosovotwopointzero.com/en/the-little-revolution-of-runik>, last accessed on 5 August 2025.

Petrit, komponiert wurde die Oper von Lugh O'Neill, mit dem Petrit und Álvaro bereits für die Performances rund um ihre Installation *Lunar Ensemble for Uprising Seas* (2023) im Ocean Space in Venedig zusammengearbeitet hatten – ebenfalls ein wichtiger Meilenstein auf dem Weg zu *Syrigana*. Für das Libretto tat sich Petrit mit der Dramaturgin und Autorin Doruntina Basha, der Kuratorin und Autorin Amy Zion sowie dem Choreografen und Tänzer Robert Schulz zusammen, der auch die Choreografie entwickelte. Das Bühnenbild entwarf Petrit selbst, wobei einzelne Werke – etwa die Birne und die Blumen – aus seiner gemeinsamen künstlerischen Praxis mit Álvaro hervorgehen.

Die Oper greift Geschichten aus Petrits eigenem Leben und dem seiner Weggefährt*innen auf. Viele seiner vertrauten Figuren – Vögel und Blumen, ein Fuchs, ein Hahn, eine Okarina und eine Motte – treten in Dialog mit neuen Charakteren und verweben sich zu einem anderen Geflecht von Erzählungen. Während sie klassische Opernstoffe wie verbotene Liebe, Eifersucht, Verwechslung und übernatürliche Kräfte aufnimmt, macht *Syrigana* den Ort selbst zur Hauptfigur. *Syrigana* ist ein über 3.000 Jahre altes Dorf in der nordwestlichen Gemeinde Skënderaj. Es liegt in der Region Drenica, die als historisches und symbolisches Herz des kosovarisch-albanischen Widerstands gilt und zugleich für ihr neolithisches archäologisches Erbe geschätzt wird – auch wenn, wie in Runik, kaum etwas zu dessen Bewahrung unternommen wurde. Fragmente des alten Lebens liegen noch im Boden begraben, vermischt mit den verkohlten Resten der Häuser, die während des Kosovokrieges niedergebrannt wurden.

Die stille Schönheit der sanft geschwungenen Hügel und der fruchtbaren Agrarlandschaft erzählt eine Geschichte. Die starke Kultur der Gemeinschaft und des Feierns erzählt eine andere. Doch beide überdecken die fort-dauernde Erinnerung – und die gegenwärtige Realität von – ethnischer Spaltung in der Region. Nirgendwo tritt dieser Kontrast schärfer hervor als an der Kreuzung des Dorfes, wo eine Polizeistation und ein Teehaus Seite

Das Ende des 20. Jahrhunderts [The End of the 20th Century; 1st version], 1982–83, on view in the permanent exhibition at Hamburgener Bahnhof.

Like *Shkrepëtima*, the opera *Syrigana* is a research- and process-based collaborative work. Directed by Petrit, the opera was composed by Lugh O'Neill, with whom Petrit and Álvaro had previously collaborated for the performances surrounding their 2023 installation *Lunar Ensemble for Uprising Seas* at Ocean Space in Venice – also a vital stepping stone on the path to *Syrigana*. For the libretto, Petrit joined forces with dramaturge and scriptwriter Doruntina Basha, curator and writer Amy Zion and choreographer and dancer Robert Schulz, who also developed the choreography. The scenography was developed by Petrit, although some of the works – the pear and flowers – draw on his shared artistic practice with Álvaro.

The opera explores stories from Petrit's own life and those of the people he grew up with. It brings many familiar members of his cast of characters – birds and flowers, a fox, a rooster, an ocarina and a moth – into conversation with new characters, weaving them into a different complex of narratives. While playing on classic operatic tropes, such as illicit love, jealousy, mistaken identity and supernatural forces, *Syrigana* casts the place itself as its main protagonist. *Syrigana* is a village over 3,000 years old located in the north-western municipality of Skënderaj. It is nestled within the Drenica region, celebrated as the historical and symbolic heart of Kosovar-Albanian resistance and cherished for its neolithic archaeological heritage, though, as with Runik, little has been undertaken to preserve it. Fragments of ancient life lie buried in the soil where they mingle with the charred remains of homes burned during the Kosovo War.

The tranquillity of *Syrigana*'s gently rolling hills and fertile agrarian terrain tells one story. Its strong culture of community and celebration tells another. But both belie the persistent memory and ongoing reality of ethnic division in the region. Nowhere is this contrast starker than at the village junction, where a police station and a teahouse stand side by side: one road leads up to the Albanian community, the other down

an Seite stehen: Die eine Straße führt hinauf zur albanischen Gemeinde, die andere hinab zur serbischen. Eine unsichtbare Grenze – allen bewusst, außer den Füchsen, Hühnern und anderen ahnungslosen Streunern – markiert die Trennung. Hier sind Gewalt und Trauma stets knapp unter der Oberfläche, wie ein Brandanschlag auf Petrits Requisiten für *Syrigana* kurz vor der Aufführung zeigte.¹³ Ein Vierteljahrhundert nach dem Krieg sind die Folgen der Zerschlagung kultureller und bildungspolitischer Institutionen sowie der Unterdrückung von politischer Teilhabe, öffentlichem Engagement und Pluralität noch immer schmerzhaft spürbar.

Mündliche Überlieferungen, weitergegeben in Liedern und Gedichten, spielen im Dorf eine zentrale Rolle. Ein Großteil des kulturellen Lebens kreist um die Vorbereitung und Feier von Hochzeiten. Woche für Woche kommen die Dorfbewohner*innen im Teehaus neben der Polizeistation zusammen, um zu singen, Geschichten zu erzählen und zu tanzen. Unter den vielen Mythen und Legenden, die von Generation zu Generation weitergegeben wurden, findet sich auch die Behauptung, dass Adam und Eva nach *Syrigana* gekommen seien, um dort zu heiraten. *Syrigana: An Opera in Five Acts* erzählt die Geschichte ihrer Ankunft im Dorf.

Vorgetragen wird sie von zwei Sopranistinnen: Vogelene und Vogelotte. Mal singend, mal zwitschernd, verweben die beiden Vögel Vogelklänge mit menschlicher Sprache, während sie das Publikum durch die fünf Akte der Oper führen. Der Plot verläuft in etwa so:

Im Dorf *Syrigana* entfaltet sich eine magische Geschichte – eine epische Liebeserzählung, in der Adam und Eva als Fuchs und Hahn wiederkehren, zwei Fremde aus einem fernen Land. Bei Sonnenuntergang versammeln sich Darsteller*innen und Gäste im Teehaus, von wo aus ein farbenprächtiger Zug in Richtung des heiligen Felsens, Gjyteti, aufbricht. Fuchs und Hahn, aus dem Paradies verstoßen, erreichen den Ort mit einem Helikopter der KFOR, der NATO-geführten Friedensmission im Kosovo. Auf dem felsigen Plateau abgesetzt, betreten sie eine surreale Welt, die Neugier und

to the Serbian. An invisible border, noticed by all but the foxes, chickens and other unsuspecting wanderers, marks the divide. Here, violence and trauma are never far beneath the surface, as an arson attack on Petrit's props for *Syrigana* shortly before the performance attests.¹⁴ Here, a quarter of a century after the war, the consequences of dismantling cultural and educational institutions, and discouraging political participation, public engagement and plurality remain painfully present.

Oral history, transmitted through songs and poetry, plays an important role in the village. Much of cultural life revolves around preparing and celebrating weddings. Each week members of the village gather at the teahouse next to the police station to sing, tell stories and dance. Among the many myths and legends passed down through the generations is one that claims that Adam and Eve came to *Syrigana* to get married. *Syrigana: An Opera in Five Acts* tells the story of their arrival at the village.

The story is narrated by two sopranos: Birda and Birdy. At times singing, at times twittering, the two birds blend birdy sounds with human speech as they guide the audience through the opera's five acts. The plot goes something like this:

In the village of *Syrigana*, a magical tale unfolds – an epic love story between Adam and Eve recast as Fox and Rooster, two strangers from a faraway land. At sunset, performers and guests gather at the teahouse for a vibrant procession up towards the sacred rock, Gjyteti. Fox and Rooster, having been expelled from paradise, arrive here by a helicopter belonging to KFOR, the NATO-led peacekeeping mission in Kosovo. Set down on the rocky plateau, they descend into a surreal world, stirring curiosity and mythic storytelling among the village's bird-like inhabitants.

¹³ Für eine ausführliche Diskussion des Angriffs, seiner möglichen Beweggründe und Implikationen vgl. das Gespräch zwischen Petrit und Amy Zion im vorliegenden Katalog, S. 48–67.

¹⁴ For a detailed discussion of the attack, its possible motivations and implications, see the conversation between Petrit and Amy Zion in the present catalogue, pp. 48–67.

mythisches Erzählen unter den vogelähnlichen Dorfbewohner*innen entfacht.

Unter einem Birnbaum beginnt die Liebe zwischen Fuchs und Hahn zur Melodie einer Okarina aufzublühen. Doch bald tritt die Versuchung in Gestalt einer Schlange auf und stört ihr neu gewonnenes Paradies. In Anklang an den Sündenfall von Adam und Eva – die Urszene, die drei der großen monotheistischen Religionen prägt: Judentum, Christentum und Islam – kosten sie von der verbotenen Frucht, einer reifen, saftigen Birne des Baumes. Sie verlieren ihre Unschuld und werden erneut verstoßen. Doch als der Helikopter sie zurück nach Syrigana bringt, empfangen die Dorfbewohner*innen sie mit offenen Armen. Verzaubert von ihrer Liebe beschließen sie, die beiden zu verheiraten.

Als die Hochzeitsvorbereitungen beginnen, kommt es zum Verrat. Ein böswilliger Schneider, getrieben von Begierde und Lust, verkleidet sich als Hahn, um in einem trügerischen Versuch den Fuchs zu heiraten. Doch die Wahrheit kommt schließlich ans Licht, und die Liebe siegt: Fuchs und Hahn finden wieder zueinander, werden verheiratet und entscheiden sich – anstatt ihrer ersten Impulse zu folgen und zu fliehen – in Syrigana zu bleiben und das Dorf als ihre Heimat anzunehmen.

So wie *Shkrepëtima* die Ruinen des Kulturhauses von Runik neu belebte, nutzt *Syrigana* Allegorie, Fantasie und Mythos, um die Landschaft – den verlorenen Garten – von Syrigana als Ort kultureller Imagination und Neuerfindung zurückzugewinnen. Indem die Oper im Freien, in einem nicht-institutionellen, ländlichen Umfeld aufgeführt wird, unterläuft das kollaborative Werk nicht nur den oft mit der Oper verbundenen Elitismus, sondern bringt auch kulturelle Produktion an einen Ort zurück, der aufgrund politischer Repression und infrastruktureller Vernachlässigung lange davon ausgeschlossen war.

Mit seinen anders-als-menschlichen Figuren und seinem surrealen Setting gelingt es dem Werk, die starren Kategorien nationaler, ethnischer, sexueller und geschlechtlicher Identität zu umgehen. Stattdessen eröffnet es eine universellere emotionale und

Under a pear tree, Fox and Rooster's love begins to blossom to the sound of an ocarina. But temptation in the guise of a serpent soon disrupts their newfound paradise. Echoing the fall of Adam and Eve, the origin story common to three of the world's monotheistic religions – Judaism, Christianity and Islam – they taste the forbidden fruit, a ripe, juicy pear, from the tree. They lose their innocence and are cast out once more. Later returned by helicopter to Syrigana, they are welcomed by the villagers, who, enchanted by their love, decide to marry them.

As preparations for the wedding begin, betrayal strikes. A malicious Tailor, driven by desire and lust, disguises himself as Rooster in a deceitful attempt to marry Fox. The truth eventually comes to light, and love triumphs. Fox and Rooster are reunited, married, and, overcoming their initial urge to flee, choose instead to remain in Syrigana, embracing the village as their home.

Just as *Shkrepëtima* revived the ruins of Runik's House of Culture, *Syrigana* uses allegory, fantasy and myth to reclaim the landscape – the lost garden – of Syrigana as a site of cultural imagination and reinvention. By staging an opera outdoors, in a non-institutional, rural setting, the collaborative work not only subverts the elitism often associated with opera but also reinserts cultural production into a place historically excluded from it due to political repression and infrastructural neglect.

Its non-human protagonists and surreal setting allow the opera to bypass rigid categories of national, ethnic, sexual and gender identity, creating a more universal emotional and political landscape where questions of desire, betrayal, exile and belonging can be explored. For all its vicissitudes, the queer love story at the heart of *Syrigana* – Fox and Rooster's journey from exile to belonging, from confusion to affirmation – is portrayed not as tragic but as redemptive. Insofar as their love is embraced by the community, the opera posits a hopeful vision of social acceptance, interweaving queerness into collective myth in a manner that playfully challenges normative structures.

In contrast to *Shkrepëtima*, whose transposition into an installation dispenses with sound, movement and theatrical lighting, the museum

politische Landschaft, in der Fragen nach Begehren, Verrat, Exil und Zugehörigkeit verhandelt werden können. Trotz aller Widerstände wird die queere Liebesgeschichte im Zentrum von *Syrigana* – der Weg von Fuchs und Hahn vom Exil zur Zugehörigkeit, von Verwirrung zur Bestätigung – nicht als tragisch, sondern als erlösend erzählt. Indem ihre Liebe von der Gemeinschaft angenommen wird, entwirft die Oper eine hoffnungsvolle Vision sozialer Akzeptanz, in der Queerness spielerisch in kollektiven Mythos eingewebt wird – und so normative Strukturen herausfordert.

Im Gegensatz zu *Shkrepëtima*, dessen Überführung in eine Installation auf Klang, Bewegung und theatralisches Licht verzichtet, bringt die Museumsfassung von *Syrigana* alle Elemente der Oper ins Spiel. Die einzige Ausnahme sind die Darsteller*innen: Ihre Kostüme, nun als skulpturale Präsenz neu gedacht, werden durch die vollständige Partitur und das als Übertitel projizierte Libretto belebt. Eine fein abgestimmte Dramaturgie und Lichtchoreografie treibt in Abwesenheit menschlicher Akteur*innen die Handlung voran.

Unter freiem Himmel bestand das Bühnenbild der Oper aus zwei Traktoren mit Anhängern, die Rücken an Rücken gestellt eine Bühne bildeten, während ein dritter Traktor auf seinem Anhänger ein kleines Wandertheater trug. In der Museumsinstallation fehlen die Traktoren; hier steht das mobile Theater im Zentrum, das zugleich als Werkstatt des Schneiders dient. In beiden Fassungen bildet eine rückseitig beleuchtete Skulptur der untergehenden Sonne zusammen mit zahlreichen leuchtenden Sternen den Bühnenhintergrund, während der Zuschauerbereich mit traditionellen kosovarischen Teppichen ausgelegt ist, von denen viele Gärten darstellen. Zu den Requisiten gehören weitere skulpturale Elemente: ein Birnbaum, eine Birne, Birnbaumblüten und eine Okarina, eine Motte, ein schlangenförmiges Maßband sowie eine polygonale Skulptur aus zahlreichen Rahmentrommeln, den sogenannten *defas*. Für die Museumsfassung wurde die polygonale Skulptur zerlegt; die einzelnen *defas* erhielten

version of *Syrigana* brings all of the elements of the opera into play. The only exception is the performers, whose costumes, now reimagined as sculptural presences, are animated by the complete score and the libretto projected as surtitles. A finely calibrated dramaturgy and choreography of lights, in the absence of human actors, advances the narrative.

In the open landscape the opera set consisted of two tractors with trailers aligned back-to-back to form a stage, with a third tractor carrying a small travelling theatre on its trailer. The museum installation does without the tractors, relying on the mobile theatre which serves as the Tailor's workshop. In both versions the backdrop is formed by a rear-lit sculpture of the setting sun and multiple luminous stars, while the seating area is covered by traditional Kosovar carpets, many of them depicting gardens. The props include various other sculptural elements such as a pear tree, a pear, pear-tree blossoms and an ocarina, a moth, a serpentine tape measure and a polygonal sculpture composed of multiple frame drums known as *defas*. For the museum installation, the polygonal sculpture has been dismantled. The individual *defas* have been given bird legs, enabling them to gather like the members of the wedding band and guests in the outdoor performance. Neither in *Syrigana* nor in the museum is there a rigid separation between stage and audience, performers and viewers. Visitors are free to wander, interact and become participants in the story.

Like the "lost garden" of pre-war *Syrigana*, which, owing to displacement and transition, can be accessed only through the faculties of memory and imagination, the landscape evoked in the museum emerges not as a static backdrop but as the principal protagonist. Modulated by shifting light and sound, it becomes a mutable topography in which absence and presence, ruin and regeneration are held in a state of dramatic tension. In its resistance of narrative closure, *Syrigana* invites viewers not only to inhabit another world but also to navigate its ambiguities, ruptures and emotional undercurrents, its poetic and political dimensions.

Messiaen's birds sing of divine grace. Petrit's birds sing of love and resilience, questioning the



Petrit Halilaj, *Do you realise there is a rainbow even if it's night!?*, 2017, Kelim Teppich aus dem Kosovo, flokati, Polyester, Chenille-Draht, Stahl, Messing / Qilim carpet from Kosovo, flokati, polyester, chenille wire, steel, brass, Dimensionen variabel / dimensions variable, Ausstellungsansicht / exhibition view La Biennale di Venezia, Venedig / Venice, 2017

Vogelbeine und können so wie Mitglieder der Hochzeitskapelle oder Gäste der Freiluftaufführung zusammenkommen. Weder in Syrigana noch im Museum gibt es eine starre Trennung zwischen Bühne und Publikum, Darsteller*innen und Zuschauer*innen. Besucher*innen können frei umhergehen, interagieren und selbst Teil der Geschichte werden.

Wie der ‚verlorene Garten‘ des vorkriegszeitlichen Syrigana, der aufgrund von Vertreibung und Umbrüchen nur noch über Erinnerung und Imagination zugänglich ist, erscheint auch die im Museum evozierte Landschaft nicht als statische Kulisse, sondern als eigentliche Hauptfigur. Durch wechselndes Licht und Klang moduliert, wird sie zu einer veränderlichen Topografie, in der Abwesenheit und Präsenz, Zerstörung und Erneuerung in dramatischer Spannung gehalten sind. Indem Syrigana einen narrativen Abschluss verweigert, lädt es die Besucher*innen ein, nicht nur eine andere Welt zu betreten, sondern auch ihre Ambivalenzen, Brüche und emotionalen Unterströmungen, ihre poetischen wie politischen Dimensionen zu erkunden.

Messiaens Vögel singen von göttlicher Gnade. Petrits Vögel singen von Liebe und Widerstandskraft. Sie stellen den Absolutheitsanspruch von Ursprungserzählungen in Frage und queeren die Konventionen der Oper, um einen Raum hervorzubringen, in dem politische Geschichte und mehr-als-menschliche Verwandtschaft zugleich aufeinanderprallen und ineinander übergehen. Für beide Künstler ist das geduldige Beobachten und Lauschen der Vögel – das Achten auf ihre Rufe, ihre Farben, ihre Bewegungen, ihr komplexes Sozialleben – ebenso sehr ein schöpferischer Akt wie eine Übung der Einstimmung in die Welt. Fand *Saint François* seine Radikalität darin, ‚außerhalb der Zeit‘ zu stehen, so liegt die Kraft von Syrigana darin, zugleich ‚zeitenthoben‘ und ‚zeitgenössisch‘ zu sein – eine Oper, deren Protagonistin eine Landschaft ist, die durch den Krieg unzugänglich geworden ist und nur noch über Erinnerung und Imagination erreicht werden kann; ein sorgsam inszeniertes Zusammenspiel von Skulptur und Musik, das vorschlägt, dass die Vitalität der Oper als eine

absolutism of origin stories and queering the conventions of opera to bring forth a space in which political history and more-than-human kinship both collide and converge. For both artists, the act of patiently observing and listening to birds – attending to their calls, their colours, their movements, their intricate social lives – is as much a form of creation as it is a practice of attunement to the world. If *Saint François* found its radicalism in being “out of time”, Syrigana finds its potency in being both “out of time” and “of our time” – an opera whose protagonist is a landscape that war has rendered inaccessible except through memory and imagination, a carefully orchestrated interplay of sculpture and music proposing that opera’s vitality as a mode of being and thinking otherwise lies not in fixed conventions but in its capacity for reinvention.

As I write the final lines of this essay, six weeks have gone by since the opera premiered in Syrigana, and its installation in Berlin is nearing completion. Many of Petrit’s collaborators – most notably composer Lugh O’Neill and lighting designer Josep Maria Comas Jorda – have shaped its adaptation for the museum setting. In the months ahead, we will work to bring the Kosovo Philharmonic and the sopranos Nina Guo and Urta Haziraj to Berlin to perform the opera live in the space. We are only beginning to grasp the scope of this work and its position at the intersection of art and politics. Will it awaken a broader appetite for the performing arts? Will it travel again, and if so, what new forms might its restaging and reimagining take? Will it succeed in drawing attention to a cultural heritage under imminent threat from mining and other extractive practices? Might it help imagine a politics beyond ethnic identity and the territorial claims that so often accompany it? Will it, like *Shkrepëtim*, set a political process in motion? Could it contribute to reestablishing a shared connection to the land and its histories? Will it raise awareness of the tensions embedded in origin myths? Loosen inhibitions around love across constructed divides? Open new lines of thought? And if so, what will they be? I wonder. So does Petrit. So, I suspect, do all of us.

I whistle to the dog. We head out to the park. Our garden down the road, not yet lost.

andere Form des Seins und Denkens nicht in festgeschriebenen Konventionen liegt, sondern in ihrer Fähigkeit zur Neuerfindung.

Während ich die letzten Zeilen dieses Essays schreibe, sind sechs Wochen seit der Uraufführung in Syrigana vergangen, und in Berlin nähert sich die Installation ihrer Vollen- dung. Viele von Petrits Mitwirkenden – allen voran der Komponist Lugh O’Neill und der Lichtdesigner Josep Maria Comas Jorda – haben ihre Anpassung an den Museums- raum geprägt. In den kommenden Monaten werden wir daran arbeiten, die Philharmonie des Kosovo sowie die Sopranistinnen Nina Guo und Urta Haziraj nach Berlin zu holen, um die Oper live im Ausstellungsraum zur Auffüh- rung zu bringen. Erst allmählich beginnen wir, das Ausmaß dieses Werks und seine Position im Spannungsfeld von Kunst und Politik zu er- fassen. Wird es ein größeres Interesse an den darstellenden Künsten wecken? Wird es er- neut reisen – und wenn ja, in welchen neuen Formen könnte eine Wiederaufführung, eine Neuinszenierung Gestalt annehmen? Wird es gelingen, die Aufmerksamkeit auf ein kul- turelles Erbe zu lenken, das durch Bergbau und andere extraktive Praktiken unmittelbar bedroht ist? Könnte es helfen, eine Politik jen- seits ethnischer Identität und der damit so oft verknüpften territorialen Ansprüche zu ima- ginieren? Wird es, wie *Shkrepëtima*, einen po- litischen Prozess anstoßen? Könnte es dazu beitragen, eine gemeinsame Beziehung zum Land und dessen Geschichte(n) wiederher- zustellen? Wird es das Bewusstsein für die Spannungen, die in Ursprungserzählungen eingeschrieben sind, schärfen? Hemmungen gegenüber der Liebe über konstruierte Gren- zen hinweg lösen? Neue Denkrichtungen er- öffnen? Und wenn ja – welche? Ich frage mich das. Petrit auch. Und, so vermute ich, wir alle.

Ich pfeife nach dem Hund. Wir gehen hi- naus in den Park. In unseren – noch nicht ver- lorenen – Garten am Ende der Straße.

