

NORMALITÄT



HITO STEYERL

Hito Steyerl *Normalität*

Vorwort	S. 5
<i>Normalität</i>	S. 7
<i>Die leere Mitte</i>	S. 12
<i>Babenhause</i>	S. 17
<i>Is the Museum a Battlefield</i>	S. 19
<i>Strike</i>	S. 22

Vorwort

Normalität konzentriert sich auf frühere Arbeiten von Hito Steyerl. In diesen untersucht die Künstlerin die unterschiedlichen gesellschaftlichen Dynamiken und Spannungen, die in Folge der deutschen Wiedervereinigung in den 1990er und frühen 2000er Jahren einsetzten. Steyerls Videoessays und Dokumentationen gehen dem politischen Zusammenwirken von neuem Nationalismus und Neoliberalismus in einer Zeit nach, als westdeutsche Manager Ostdeutschland wie eine bankrotte Firma ausweideten, Berlins neue Mitte auf Basis von Lohndumping zum Hauptstadt- und Investitionsprojekt wurde und Politiker des bürgerlichen Lagers die Leitkulturdebatte neu entfachten. Die damaligen politischen Entwicklungen werden in der Ausstellung als einer der Nährböden für den Aufstieg rechter Bewegungen und die Zunahme rechtsextremer Gewalt bis heute betrachtet. Dabei wird in besonderer Weise deutlich, dass Antisemitismus und Rassismus in Deutschland in komplexen historischen Verhältnissen zueinander stehen und immer wieder interagieren.

Die Ausstellung wird bewusst im letzten Quartal des Wahljahres 2024 gezeigt. Die AfD hat sowohl in Sachsen, Thüringen als auch in Brandenburg in demokratischen Wahlen erhebliche Gewinne erzielt. In diesem Kontext konfrontiert die Ausstellung den zur Normalität gewordenen Aufstieg rechter Parteien und Populisten mit Steyerls künstlerisch-filmischer Analyse der gesellschaftlichen Hintergründe und der Vorgeschichte von deren Erfolg—ein Ereignis, das mittlerweile nicht nur in Deutschland, sondern weltweit als Teil der gesellschaftlichen Normalität betrachtet werden muss.

Normalität wird von den meisten Menschen als positive Kategorie verstanden. Der gewohnte Lauf der Dinge soll um (fast) jeden Preis aufrechterhalten werden. Hingegen wirft die Ausstellung die Frage auf, was es bedeutet, wenn das, was die einen als normal empfinden, für die anderen eine Bedrohung darstellt. Was, wenn der alltägliche Umgang mit Fremdenfeindlichkeit und Rassismus als passive oder aktive Hinnahme dieser Phänomene

betrachtet werden muss? Was, wenn die AfD mit dem Slogan „Deutschland. Aber normal.“ gewinnt? Ist es dann nicht an der Zeit, den Begriff der Normalität selbst zu hinterfragen?

Hito Steyerl (*1966 in München) ist eine international renommierte Künstlerin, Filmmacherin und Autorin. In ihren installativen Environments, essayistischen Dokumentarfilmen und Texten setzt sie sich mit medialen Machtverhältnissen und feministischer Repräsentationskritik auseinander. Ihre Arbeiten bewegen sich an der Schnittstelle von Film und bildender Kunst sowie von Theorie und Praxis. Derzeit beschäftigt sie sich vor allem mit den Auswirkungen Künstlicher Intelligenz.

Søren Grammel
Kurator der Ausstellung & Direktor Heidelberger Kunstverein

Normalität

Normalität ist eine Reihe kurzer Dokumentationen, die sich mit alltäglicher antisemitischer und rassistischer Gewalt in Deutschland und Österreich ab der zweiten Hälfte der Neunziger Jahre auseinandersetzen. Steyerl konzipierte das Werk ursprünglich als eine begrenzte Dokumentation, jedoch weiteten sich die Ereignisse und die gesellschaftlichen Entwicklungen zu einer fortlaufenden Serie aus—einer beängstigenden Chronik neuer deutscher Normalität. Bereits im Titel der Arbeit steckt ein hochgradig problematisches Konzept, das sich als analytischer Schlüssel zum Verständnis der von Steyerl eingefangenen Bilder und Texte anbietet. Normalität fungiert in der deutschen Gesellschaft nicht nur als ein passiver Zustand, sondern als aktives Resultat von Verdrängung, Instrumentalisierung und sozialer Kontrolle. Steyerl selbst beschreibt es als „eine stille Kriegserklärung, die das, was als normal gilt, unbemerkt in ein Bedrohungsszenario verwandelt“. Normalität wird damit zu einer Kategorie der Gewalt, die den gesellschaftlichen Umgang mit neofaschistischen und rassistischen Angriffen als letztlich akzeptabel, weil gewöhnlich erscheinen lässt. Die Behauptung der Normalität, wie sie in den von Steyerl dokumentierten Geschehnissen aufscheint, birgt die Gefahr, dass die kontinuierlich ausgeübte und erlebte Gewalt unsichtbar wird—verborgen unter der Maske des Alltäglichen und der gesellschaftlichen Ordnung.

Ausgangspunkt der Serie war der Bombenanschlag auf das Grab von Heinz Galinski im September 1998, dem ehemaligen Vorsitzenden des Zentralrats der Juden in Deutschland. Steyerls Kamera dokumentiert die Reaktionen in der Öffentlichkeit. Normalität ist, so Steyerl, nicht einfach nur das Resultat von Untätigkeit, sondern ein bewusster Mechanismus, der zur Stabilisierung eines ideologisch aufgeladenen Status quo dient. Hier wird der Gewaltbegriff medial erweitert: Er umfasst nicht nur physische Übergriffe, sondern auch die strukturellen und medialen Prozesse der Verdrängung, Bagatellisierung und Versöhnung mit dem Unerträglichen.

Ein paradigmatischer Moment dieser Analyse zeigt sich in der sechsten Folge der Serie. In dieser Episode dokumentiert Steyerl einen neofaschistischen Aufmarsch in Berlin am 12. März 2000. Die rechte Demonstration zieht an der Baustelle des Denkmals für die ermordeten Juden Europas vorbei—ein Ort, der symbolisch für das Erinnern an die Verbrechen des Holocaust steht. Steyerl positioniert ihre Kamera in der neutralen Zone zwischen den rechten Demonstranten und den linken Gegendemonstranten—einem Sicherheitskorridor, der von der Polizei bewacht wird, um die Rechten zu schützen. Diese räumliche Aufteilung ist bereits ein Sinnbild der Normalisierung und Akzeptanz: Die staatlichen Sicherheitskräfte agieren als neutrale Vermittler und gewährleisten die Ausübung des Versammlungsrechts einer Gruppe, die offen rassistische und antidemokratische Positionen vertritt.

Die von Steyerl gewählte Einstellung der Kamera kontrastiert scharf mit der üblichen Ästhetik der Fernsehberichterstattung. Anstatt sich auf symbolische Details wie die berühmten Springerstiefel zu konzentrieren—ein Stilmittel, das die Neonazis als Randgruppen stigmatisiert und damit in der Wahrnehmung vieler Zuschauer von der Normalität des eigenen Lebens abgrenzt—, zeigt Steyerl die Gesichter der Demonstranten. Indem sie die Neonazis in ihrer vollen Präsenz darstellt, verweigert sie dem Zuschauer die gewohnte Möglichkeit der Distanzierung. Diese Normalisierung der Gesichter ist ein kritisches Statement: Rechtsextreme sind nicht nur die Anderen—sie sind Teil des sozialen Gefüges, eingebettet in die Mitte der Gesellschaft.

Ein weiteres Beispiel für diese medientheoretische Perspektive findet sich in der achten Folge, in der Steyerl eine zunächst unscheinbare Szene zeigt: die Rückseite eines Schlecker-Supermarktes in der Stadt Guben. Die lange, statische Einstellung dieser unwirtlichen, grauen Betonfläche könnte auf den ersten Blick als völlig nichtssagend wahrgenommen werden. Doch der Kontext, den Steyerl mit nüchternen Texteinblendungen liefert, enthüllt die eigentliche Bedeutung des Ortes: In Guben wurde der algerische Flüchtling Farid Guendoul in der Nacht auf den

13. Februar 1999 von einer Gruppe Neonazis durch die Stadt gehetzt. Guendoul starb, als er in Panik versuchte, sich mit einem Sprung durch eine Glastür in Sicherheit zu bringen. Er verletzte sich dabei tödlich an der Hauptschlagader. Durch die scheinbare Banalität der Bildsprache, die das Heroische, das Drastische und die Sensationslust der üblichen Berichterstattung vermeidet, stellt Steyerl den Gewaltraum in seiner ganzen Banalität aus. Es gibt keine Katastrophenbilder, keine Überhöhung der Ereignisse. Die Bildsprache bleibt sachlich und zwingt den Betrachter, seine eigenen Schlüsse zu ziehen. Statt einen emotionalen Schockeffekt zu erzeugen, der am nächsten Tag durch andere Sensationen im Nachrichtenzyklus verdrängt wird, fordert Steyerl das genaue Hinsehen und das Reflektieren des Gesehenen sowie der Verhältnisse, die diese Art von Normalität möglich machen.

Im Video erscheinen nüchtern eingeblendete Zwischentitel, die über die regelmäßig stattfindenden Schändungen eines Gedenksteins informieren, den eine linke Gruppe für Guendoul errichtet hat. Immer wieder gibt es Forderungen nach Videoüberwachung, die jedoch von den politisch Verantwortlichen abgelehnt werden. Besonders aufschlussreich ist die Einblendung eines Statements des damaligen Brandenburger Innenministers Jörg Schönbohm, der die Absurdität und Kälte der deutschen Asyl- und Migrationspolitik offenlegt: Schönbohm verweigerte einem Bekannten Guendouls, der ebenfalls in besagter Nacht von den Neonazis gejagt worden war, eine Aufenthaltsgenehmigung mit der Begründung, ein traumatisierter Mensch könne sich schlecht in eine Gesellschaft integrieren, in der er traumatisiert wurde.

Jörg Schönbohm, ein ehemaliger Generalleutnant und später Innenminister Brandenburgs, war bekannt für seine harte Linie in der Asyl- und Migrationspolitik. Seine Argumentation reflektiert in eiskalter Präzision die gesellschaftliche Normalisierung von Gewalt und die systematische Ausgrenzung jener, die Opfer ebendieser Gewalt wurden. Statt das Trauma als Folge rassistischer Gewalt anzuerkennen und die Verantwortung für Schutz und Unterstützung der Betroffenen zu übernehmen, wird die

Verantwortung auf die Opfer selbst abgeschoben. Dies ist ein perfider Mechanismus: Die Abweisung wird zum Zeichen einer ordnungspolitischen Normalität, die keinen Raum für das Abweichen von den eigenen Regeln und Standards zulässt. Indem das Opfer der rassistischen Hetzjagd nicht als Teil einer schützenden Gemeinschaft angesehen wird, sondern stattdessen als Stör- oder Risikofaktor begriffen wird, der nicht zur beschworenen Normalität passt, wird eine brutale Umkehrung der Täter-Opfer-Verhältnisse vorgenommen.

Schönbohms Haltung verdeutlicht die Abgrenzungslogik einer Normalität, die den von Rassismus und rechter Gewalt Betroffenen die Legitimität abspricht, in der Gesellschaft zu bleiben. Der Ausschluss des traumatisierten Flüchtlings steht symbolisch für eine Gesellschaft, die sich weigert, die Konsequenzen eigener Gewaltstrukturen anzuerkennen. Stattdessen wird die vermeintliche Integrationsunfähigkeit der Betroffenen zum Argument für ihre Entfernung, wodurch eine beunruhigende Form der Normalität etabliert wird. Durch die Weigerung, dem traumatisierten Freund Guendouls den Aufenthalt zu gewähren, wird die Normalität zu einem Raum, in dem Gewalt gegen marginalisierte Gruppen nicht nur unsichtbar gemacht wird, sondern auch zur Grundlage für ihren Ausschluss und ihre Delegitimierung dient. Diese Normalität legitimiert, ja reproduziert, das Fortbestehen der Gewalt, indem sie die Täter in den gesellschaftlichen Konsens integriert und die Opfer weiter marginalisiert.

Indem Steyerl die alltäglichen Gewalttate zeigt und die monotone Regelmäßigkeit dieser Geschehnisse auch auf der Bild- und Montageebene der Arbeit betont, verweigert sie dem Zuschauer das Gefühl der Fremdheit gegenüber diesen Ereignissen. Der Betrachter muss sich eingestehen, dass dies Teil seiner eigenen Realität ist. Diese Perspektive rückt die gesellschaftliche Verantwortung ins Zentrum der Betrachtung: Die Brüche und Widersprüche, die sich in der vermeintlich stabilen Normalität auftun, werden in Steyerls Arbeit sichtbar und machen deutlich, dass es nicht ausreicht, die Täter auf die Peripherie der Gesellschaft zu

verweisen. Vielmehr ist es die Normalität selbst—als Raum, in dem politische Gewaltformen nicht nur stattfinden, sondern auch gedeihen können—die hinterfragt, dekonstruiert und radikal neu gedacht werden muss. Steyerls Video-Arbeit ist damit mehr als nur eine dokumentarische Erzählung über rechten Terror: Sie ist eine mediale Intervention, die die Mechanismen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, der Normalisierung und Verdrängung aufzeigt und die Grenzen dessen, was als normal gilt, fundamental hinterfragt.

Normalität 1, 1999, 3 Minuten
Normalität 2, 1999, 5 Minuten
Normalität 5, 1999, 4 Minuten
Normalität 6, 2000, 6 Minuten
Normalität 8, 2000, 6 Minuten
Normalität 9, 2000, 7 Minuten
Je Beta SP, Farbe, Ton, übertragen auf DVD

Mit Unterstützung von Stefan Landorf, Jochen Becker und vielen anderen

Der scharfe Klang von Meißeln, die auf Beton schlagen, setzt den Ton des Films. *Die leere Mitte* beginnt mit Bildern des ehemaligen Todesstreifens in Berlin nach dem Mauerfall. Diese einst verlassene Brache, die 1989 ihre zurückliegende Funktion verlor, wurde plötzlich zum begehrtesten Stück Land im wiedervereinigten Deutschland. Wie Hito Steyerl im Film bemerkt, kehrte die Mitte zurück. Doch diese Mitte wurde schnell zum Schauplatz konkurrierender ökonomischer und politischer Interessen, und dient im Film als Leinwand, auf der Steyerl die gesellschaftlichen Spannungen und Umwälzungen der Nachwendezeit untersucht. Am Beispiel der Transformation des Potsdamer Platzes reflektiert *Die leere Mitte* die Entstehung einer neuen Ordnung sowie die mit dieser wiederkehrenden Mechanismen von Ausgrenzung und Diskriminierung, die sich durch die deutsche Geschichte ziehen.

Der Film kombiniert dokumentarisches Filmmaterial mit gesampelten Fernsehbildern und historischen Exkursen, die durch Fotos, gefilmte Dokumente und Illustrationen erläutert werden. Steyerls Videoessay enthält zudem Interaktionen und Interviews mit Menschen im öffentlichen Raum. Sie legt Archivmaterial der Berliner Mauer über Bilder der neuen Baustellen am Potsdamer Platz, um die gegensätzlichen Interessen der Umbruchzeit nach dem Mauerfall zu visualisieren. Wo einst militärische Gewalt die Mitte der Stadt ausradierte, diktieren nun die Wachstumsziele großer Konzerne und globaler Investoren die Nutzung des Raumes—der nie wirklich öffentlich war. Steyerl zieht eindringliche Parallelen zur deutschen Geschichte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Ein markantes Beispiel hierfür ist das geplante neue Verwaltungsgebäude von Daimler-Benz. Der Konzern war bereits Teil von Hitlers Motorisierungsprogramm gewesen, das 1933 nahe dem Potsdamer Platz verkündet wurde. Nach der Wiedervereinigung erwarb das Unternehmen große Grundstücke zu niedrigen Preisen, was neben anderem auch zur Räumung eines linken Protestcamps führte, das sich kurzzeitig

auf dem ehemaligen Niemandsland eingerichtet hatte. Diese Episode zeigt, wie ähnliche soziale Dynamiken in der deutschen Geschichte wiederholt auftreten, wobei dieselben Machttakteure erneut von offiziellen politischen Entscheidungen profitieren.

Die Meißel der Anfangssequenz werden bald durch das ohrenbetäubende Rattern von Pressluftschlämmern ersetzt, als Steyerl zeigt, wie der entmachtete Todesstreifen zur neuen Mitte Berlins und Deutschlands umgebaut wird—ähnlich wie nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, als die Stadt neu organisiert wurde. Doch diese Mitte ist weder neutral noch geschichtslos: Der rasche Umbau Berlins vom Niemandsland zum kommerziellen Zentrum bringt nicht nur Gewinner, sondern auch neue Verlierer hervor. Auf der einen Seite sehen wir migrantische Arbeiter, die zu Dumpinglöhnen arbeiten; auf der anderen Seite wütende IG Bau Mitglieder, die Jagd auf ihre ausländischen Kollegen machen. MigrantInnen kommen im Film zu Wort und berichten von ihren Erfahrungen. Ihre Aussagen, zusammen mit Aufnahmen von Übergriffen auf Migranten und Neonazi-Demonstrationen, verdeutlichen, wie tief Fremdenhass in der Bevölkerung verwurzelt ist. Anstatt Solidarität mit den Ausgegrenzten und Unterbezahlten zu zeigen, wird der Hass auf Fremde als Antwort auf das eigene Gefühl der Machtlosigkeit gewählt. Dieser Hass dient als Mechanismus, der die Reichen und Mächtigen vor den Ungleichheiten schützt, die sie selbst geschaffen haben. Steyerl stellt die unheimliche historische Parallele zu der Empörung über den Einsatz ausländischer Arbeiter beim Bau des Reichstags fest, als der soziale Unmut ebenfalls nicht gegen die Verantwortlichen, sondern gegen die Migranten gerichtet war, die selbst ausgebeutet wurden.

Steyerl zieht so die Verbindung zwischen der Vergangenheit und der heutigen Fremdenfeindlichkeit und zeigt, wie ausgrenzende Taktiken historisch genutzt wurden, um soziale Spannungen umzulenken und den Status quo aufrechtzuerhalten. Ihr Film verdeutlicht den zyklischen Charakter von Machtinteressen, die schutzbedürftige Gruppen ausnutzen, um sie gegeneinander

auszuspielen. Die steigende Arbeitslosigkeit und das Gefühl der Ungleichheit, besonders in Ostdeutschland, führten zu einem massiven Vertrauensverlust in die demokratischen Institutionen und die freie Marktwirtschaft. In diesem Klima entstanden Nischen-Räume, in denen sich rechtsextreme Gruppen als Alternative präsentieren konnten, während rassistische Parolen einfache Antworten lieferten. Neo-Nazis, ursprünglich aus Westdeutschland, zogen gezielt nach dem Mauerfall in den Osten, um die Frustration der Menschen auszunutzen. Der Film zeigt, dass diese soziale Unsicherheit nicht zu politischer Reflexion führte, sondern stattdessen nationalistische und rassistische Ideologien verstärkte. Steyerl macht deutlich, dass Nationalismus eine ideologische Flucht vor der Auseinandersetzung mit den tatsächlichen politischen und ökonomischen Ursachen des eigenen Statusverlusts darstellt.

In einem starken historischen Rückblick untersucht Steyerl die Berliner Zollmauer, die die Stadt ab dem 18. Jahrhundert umgab und Menschen nach ihrer Herkunft klassifizierte. Ähnlich wie die Berliner Mauer trennte auch diese Barriere die Menschen und reduzierte manche auf bloße Waren. Ein erschreckender Eintrag im Archiv des Rosenthaler Tores verzeichnet „sechs Ochsen, sieben Schweine und einen Juden“—eine deutliche Erinnerung daran, wie entmenslichende Haltungen die Gesellschaft durchdrungen haben. Steyerl verbindet diese Episode mit der Geschichte der Familie Mendelssohn, deren Sohn Felix’ Musik als Leitmotiv im Film dient. Der Familienvater Mendelssohn pasierte das Rosenthaler Tor an jenem Tag des Eintrags, nachdem ihm zuvor der Zutritt an einem anderen Tor verweigert worden war. Diese Erfahrungen spiegeln das Schicksal von Migranten heute wieder, die, ähnlich wie die Mendelssohns im 18. Jahrhundert, ausgegrenzt werden, trotz ihrer gesellschaftlichen Beiträge. Steyerl erinnert, wie das Palais Mendelssohn nach dem Ende des Deutschen Kaiserreichs zum provisorischen Sitz des Reichstags wurde, ein Symbol für die Verdrängung jüdischer Kulturgeschichte und ihre Eingliederung in die nationale Erzählung Deutschlands. Die Episode widerlegt die Behauptungen

von Verschwörungstheoretikern, die dies als „jüdischen Einfluss“ darstellen, und zeigt, wie das architektonische Erbe jüdischer Familien instrumentalisiert wurde, während sie selbst zunehmend an den gesellschaftlichen Rand gedrängt wurden.

Eine besonders eindrucksvolle Sequenz im Film behandelt die Berliner Konferenz von 1884, bei der europäische Mächte koloniale Grenzen in Afrika zogen, um die Ressourcen und Arbeitskräfte des Kontinents ihren Interessen zu unterwerfen. Steyerl zieht eine Parallele zur modernen wirtschaftlichen Kolonisierung Berlins durch multinationale Konzerne. Sie verbindet diese Episode mit der Expansion von Unternehmen wie Daimler-Benz nach dem Mauerfall, die sich große Flächen am Potsdamer Platz sicherten. Sie fordert das Publikum auf, über die Verbindung zwischen kolonialer Aneignung von Territorien und der kapitalistischen Neuordnung des Berliner Stadtkerns nachzudenken. Mit diesem essayistischen Ansatz kritisiert Steyerl die extraktivistische Denkweise, die alles—ob Stadtraum, Menschen oder Ressourcen—nur als ausbeutbare Güter betrachtet.

Eine weitere wichtige Sequenz im Film thematisiert das Schicksal von Bayume Mohammed Hussein, einem ehemaligen Kellner im Berliner Vergnügungskomplex Haus Vaterland. Dort inszenierte man fremde Kulturen in exotisch gestalteten Themenräumen für ein deutsches Publikum, wobei das Fremde sowohl exotisiert als auch herabgewürdigt wurde. MigrantInnen, die wie Hussein in der „Wild-West-Bar“ arbeiteten, wurden als exotische Attraktionen ausgestellt, blieben aber sozial marginalisiert. Hussein, ursprünglich aus Tansania und einst Mitglied der deutschen Schutztruppe in Ostafrika während des Ersten Weltkriegs, wurde später verhaftet und 1944 im KZ Sachsenhausen ermordet. Seine Geschichte verdeutlicht, wie ausländische Arbeitskräfte in Deutschland stets wirtschaftlich ausgebeutet, gleichzeitig aber diskriminiert und ausgegrenzt wurden. Ihre Anwesenheit war nur dann erwünscht, solange sie unsichtbar blieben und sich den Projektionen der dominanten Kultur anpassten.

Am Beispiel des Potsdamer Platzes enthüllt *Die leere Mitte*, wie schnell das Vakuum des Todesstreifens von Kapital und Machtinteressen gefüllt wurde, wodurch soziale Ungleichheit und Fremdenfeindlichkeit neu auflebten. Historische Parallelen zu Kolonialismus und Faschismus werden sichtbar und werfen die Frage auf, ob sich in Berlins neuer Mitte tatsächlich etwas verändert hat—oder ob sie immer noch von unsichtbaren Mauern durchzogen ist.

Die leere Mitte, 1998, 16 mm übertragen auf DVD, Farbe, Ton, 62 Minuten

Musik:	Felix Mendelssohn, Friedrich Hollaender
Produzent:	Su Turhan
Voice-over:	Hatice Ayten
Aufnahme:	Meike Birck, Hito Steyerl, Boris Schafgans
Texte von:	Siegfried Kracauer, Friedrich Hollaender
Produziert von:	Hochschule für Fernsehen und Film, München
Protagonisten:	Dong Yang, Huan Zhu, Hausbesetzer vom Potsdamer Platz, Gewerkschaft der Bauarbeiter und viele andere

Babenhausen

Babenhausen ist ein kurzer Videofilm, der im Jahr 1997 aufgenommen wurde und sich mit der antisemitischen Hetze und Gewalt gegen die jüdische Familie Merin im hessischen Babenhausen auseinandersetzt. Die Arbeit greift die Rede eines antifaschistischen Aktivisten auf, die bei einer Kundgebung im selben Jahr gehalten wurde und die Geschichte von Tony Abraham Merin erzählt. Über Jahrzehnte war dessen Familie das Ziel von Einschüchterungen, Sachbeschädigungen und Todesdrohungen gewesen. Schließlich gipfelten die Angriffe in einer Brandstiftung gegen das Haus der Familie, kurz nachdem Merin—als bis dahin letzter jüdischer Einwohner Babenhausens—ausgewandert war.

Steyerl verwendet die Audioaufnahme der Rede als Tonspur und verbindet sie mit einer fast reportageartig wirkenden Bildsprache. Die Kamera zeigt das von antisemitischen Parolen und Hakenkreuzen beschmierte und von Rechtsextremen niedergebrannte Haus der Familie. Anstatt das Haus zu renovieren oder abzureißen, entschied sich Merin, es als Ruine bestehen zu lassen. Dies wird in Steyerls Arbeit als eine Form des Widerstands dargestellt; ein ungewolltes Mahnmal, das die Dorfgemeinschaft mit ihrer eigenen Vergangenheit und den fortbestehenden antisemitischen Einstellungen konfrontiert. Indem Steyerl die Ruine des Hauses in das Zentrum ihrer Darstellung rückt, wird das Gebäude zu einem Symbol für die widerständige Präsenz jüdischer Erinnerung und gleichzeitig für das Versagen der Dorfgemeinschaft, sich aktiv mit dieser Geschichte auseinanderzusetzen. So wurde in Babenhausen Adolf Hitler beispielsweise erst 2021 offiziell die Ehrenbürgerschaft aberkannt.

Historisch lässt sich das Werk in die Zeit der späten 1990er Jahre einordnen, in der rechtsextreme Gewalt und antisemitische Übergriffe in Deutschland und Österreich wieder verstärkt in den Fokus der Öffentlichkeit gerieten. Steyerl dokumentierte Ereignisse dieser Art bereits in anderen Arbeiten, wie der ebenfalls in der Ausstellung gezeigten Video-Serie *Normalität* (1998–1999),

die den gesellschaftlichen Umgang mit rechter Gewalt kritisch reflektiert. In *Babenhausen* zeigt Steyerl, dass solche Taten nicht isolierte Vorkommnisse sind, sondern tiefer in das soziale Gefüge deutscher Gemeinden eingebettet sind. Die Arbeit verdeutlicht, wie Elemente der nationalsozialistischen Vergangenheit im kollektiven Bewusstsein der Nachkriegsgesellschaft fortleben und in der Gegenwart weiterwirken.

Babenhausen lässt sich als Vorläufer von Steyerls späteren Arbeiten lesen, die immer wieder die Verbindung von Geschichte, kollektiver Erinnerung und Gegenwartsgewalt thematisieren. Formal greift Steyerl in *Babenhausen* auf eine reduzierte, statische Bildsprache zurück, die bereits den Stil späterer Werke dieser Schaffensperiode präfiguriert. Die Arbeit verwendet einfache, nüchterne Kameraeinstellungen, die den Betrachter zur Reflexion über die dargestellte Gewalt auffordern und auf Sensationalismus bewusst verzichten. Diese visuelle Zurückhaltung verstärkt den Eindruck, dass die gezeigte Gewalt Teil einer Normalität ist, die sich im Alltag etabliert hat und so als charakteristisch für die Präsenz rechter Gewalt im post-reunifizierten Deutschland gesehen werden kann.

Babenhausen, 1997, Beta SP, Farbe, Ton, übertragen auf DVD, 4 Minuten

Is the Museum a Battlefield?

Die Lecture-Performance *Is the Museum a Battlefield?* von Hito Steyerl, die sie 2013 auf der Istanbul Biennale hielt, untersucht die Verbindungen zwischen Kunstinstitutionen, Kapitalflüssen, geopolitischen Machtverhältnissen und den zur Durchsetzung dieser Strukturen eingesetzten Gewaltmitteln. Aus dem Material des Vortrags entstand eine Videoinstallation, die als zweikanalige Präsentation gezeigt wird: Auf einem Monitor ist die Künstlerin während ihrer Performance zu sehen, auf dem anderen erscheinen sowohl selbst aufgenommene als auch aus dem Internet gesammelte Bilder und Videos, die die sprachliche Ebene der Aufführung ergänzen. Dieses Material wurde in der Postproduktion leicht überarbeitet. Bereits das Design der Installation setzt ein starkes Zeichen, indem Sandsäcke als Sitzgelegenheiten dienen—ein bewusstes Symbol, das an militärische Schutzstellungen erinnert und so die Allegorie vom Museum als Schlachtfeld visuell verstärkt.

Zu Beginn der Präsentation stellt Steyerl die zentrale Frage: Kann ein Museum ein Schlachtfeld sein? Diese scheinbar provokative Frage führt zu einer vertieften Analyse der Verflechtung kultureller Institutionen mit den Strukturen des globalen Kapitalismus und den Interessen der Rüstungsindustrie. Steyerl zeigt auf, dass Museen und Ausstellungen nicht isoliert agieren, sondern vielfältig mit wirtschaftlichen und politischen Machtstrukturen verknüpft sind. Der vermeintlich neutrale Ort der Kunst ist in Wirklichkeit ein Schauplatz, auf dem—teils verdeckt, teils offen—gesellschaftliche und globale Machtkämpfe ausgetragen werden. Diese Fragestellung wurde zwar bereits durch die Kunstform der Institutional Critique und ihre verschiedenen Ausprägungen untersucht, jedoch ist Steyerls Ansatz besonders persönlich. Er basiert auf der Geschichte ihrer Freundin und ehemaligen Studienkollegin Andrea Wolf, die 1998 als Mitglied der kurdischen Arbeiterpartei PKK bei einem Gefecht mit dem türkischen Militär in der Osttürkei getötet wurde. Auf einer späteren Reise an diesen Ort fand Steyerl eine leere Patronenhülse.

Diese Hülse bildete den Ausgangspunkt einer Recherche, die sie bis zum US-amerikanischen Waffenhersteller Lockheed Martin führte. Der erschreckende Zusammenhang zwischen der Munition, die im Kampf verwendet wurde, bei dem Steyerls Freundin ihr Leben verlor, und den Sponsoringaktivitäten des Herstellers in der Kunstwelt entfaltet sich nach und nach: Lockheed Martin war ein Co-Sponsor der Istanbul Biennale, für die Steyerl die erste Version ihrer Arbeit entwickelte, und stand in Verbindung zum Art Institute of Chicago, wo eine frühere Arbeit Steyerls über Wolf ausgestellt war—ein Zusammenhang, der der Künstlerin zu diesem Zeitpunkt nicht bewusst war.

Diese Querverbindungen ergeben einen geschlossenen Kreislauf, den Steyerl mit dem Bild einer Schleife (auch ein Verweis auf das Video-Stilmittel des Loops) beschreibt: Die Munition, die auf dem Schlachtfeld verwendet wurde, kehrt als symbolische Entität in die Kunst- und Museumswelt zurück, die von den Geldern dieser Industrie profitieren. Steyerl verdeutlicht, dass die Figur der Schleife auf unheimliche Weise die wirtschaftlichen Verflechtungen offenlegt, die scheinbar getrennte Sphären wie Kunst und Krieg miteinander verbinden. Da auch Museen und Biennalen von Waffenproduzenten finanziert werden, ist der Kunstbetrieb unweigerlich Teil eines Systems, das jene Gewaltstrukturen unterstützt, die er eigentlich hinterfragen will. Dieser toxische Kreislauf zeigt, dass sogar die materielle Grundlage der Kunstproduktion in die Mechanismen globaler Macht- und Kapitalströme eingebunden ist. Die Nutzung von CAD-Software, die sowohl in der Kunst als auch im Militär verwendet wird, verwischt die Grenzen zwischen künstlerischer und militärischer Praxis weiter. Dieselbe Technologie, die für die Gestaltung von Skulpturen, Ausstellungen oder Museumsgebäuden eingesetzt wird, dient auch der Konstruktion von Waffen und Überwachungstechnologien.

Lecture-Performances bieten eine hybride Form, die es KünstlerInnen ermöglicht, theoretische Diskurse mit ästhetischen Erzählstrategien zu verbinden. Steyerl nutzt das Format so, dass die ohnehin unscharfen Grenzen zwischen Dokumentation und

Erzählung, Realität und Fiktion weiter verschwimmen. Die tatsächlichen Verbindungen und Zufälle wirken fast zu spektakulär, um wahr zu sein. Dass dies objektiv beantwortet werden kann, spielt für die ästhetische Erfahrung, die die Arbeit durch diese Unsicherheit vermittelt, nur eine untergeordnete Rolle. Stattdessen macht Steyerls Ansatz deutlich, dass künstlerische Praxis, theoretische Produktion, Storytelling und politischer Aktivismus nicht als voneinander getrennte Bereiche betrachtet werden müssen.

Is the Museum a Battlefield?, 2013, Dokumentation eines Vortrags, gehalten auf der 13. Istanbul Biennale, 13. September 2013, Zweikanal-Digitalvideo, Ton, Sandsäcke, 40 Minuten

Recherche:	Necat Sunar
Übersetzung:	Kawa Nemir, Erkal Ünal
Crew:	Selim Yildiz, Tina Leisch, Ali Can, Neman Kara, Siyar, Sahin Okay, Apo, Christoph Manz, Maximilian Schmötzer, Leon Kahane
Musik:	Brian Kuan Wood
Mit Dank an:	Bilgin Ayata, Esme Buden, Lisa Dorin, Vül Durmosoglu, Fulya Erdemci, Hendrik Folkerts, Kevser Güler, Human Rights Film Festival Istanbul, Diana McCarty, Rabih Mroué, Andrea Phillips, Oliver Rein, Necati Sönmez, Anton Vidokle, 13th Istanbul Biennial

Strike ist ein Beispiel zeitgenössischer kritischer Videokunst, die sowohl medienhistorisch als auch politisch Stellung bezieht. Die Arbeit beginnt mit einer Titelsequenz, die Sergei Eisensteins berühmten Film *Streik* von 1925 zitiert. Mit dieser Anspielung auf das bolschewistische Kino formuliert Steyerl das Anliegen, sich als Künstlerin innerhalb einer bestimmten Tradition kritischer Kulturproduktion und Medienrezeption zu positionieren. Während Eisenstein Film als revolutionäres Mittel zur gesellschaftlichen Veränderung nutzte, greift Steyerl diese Strategie auf, jedoch in einem komplett veränderten medientechnologischen Kontext.

Im weiteren Verlauf des Videos ist die Künstlerin zu sehen, wie sie mit Hammer und Meißel auf die Oberfläche eines museal inszenierten LCD-Monitors schlägt. Durch diesen Schlag wird die Displaymatrix, also die strukturelle Anordnung der Flüssigkristalle, zerstört und löst sich in ein kaleidoskopartiges Muster auf. Diese Matrix, die üblicherweise zur Darstellung von Bildern und Videos dient, wird in ihrer Zerstörung als das Grundgerüst der medialen Repräsentation sichtbar. Jeder Pixel eines LCD-Monitors besteht aus einer Schicht von Flüssigkristallen, die durch elektrische Spannung gesteuert werden. Diese Technik ermöglicht es, Licht in verschiedenen Intensitäten durchzulassen oder zu blockieren, wodurch Bildpunkte entstehen, die zusammen das visuelle Bild formen, das wir als Figuration wahrnehmen. Die durch Steyerls Eingriff freigelegte Matrixstruktur des Monitors fungiert als Metapher dafür, wie Medien die Wirklichkeit formen und beeinflussen—der auf einem Sockel stehende Monitor verkörpert ästhetisch und gesellschaftlich eine Autorität, die durch den künstlerischen Eingriff symbolisch infrage gestellt und buchstäblich gebrochen wird. Die bewusste Zerstörung des Monitors in *Strike* erinnert an eine lange Tradition der Dekonstruktion von Bildmedien in der Videokunst. Schon in den 1960er- und 1970er-Jahren beschäftigten sich KünstlerInnen wie Nam June Paik oder Wolf Vostell mit der Zerstörung des Mediums. Ihre Arbeiten nutzten oft technische Manipulationen, um das Bewusstsein für

die Materialität und Ideologie der Medienbilder zu schärfen. Paik etwa zerschnitt oder veränderte Fernsehapparate, um zu zeigen, dass die Bildform nicht naturgegeben ist, sondern durch die technische Apparatur geprägt wird. Steyerl greift diese Tradition auf, aktualisiert sie jedoch für das digitale Zeitalter, in dem das LCD-Panel das universelle Distributionsmedium geworden ist.

Die Medientheorie beschreibt Bildschirme als Schnittstellen, die sowohl Materialität als auch Immaterialität vereinen. In Steyerls *Strike* wird dieser Übergang sichtbar gemacht: Der Bruch des LCD-Monitors verweist auf das Spannungsverhältnis zwischen digitaler Bildproduktion und physischer Realität. Die Zerbrechlichkeit der Flüssigkristalle, die durch den Hammerschlag betont wird, ist nicht nur ein ästhetisches Ereignis, sondern symbolisiert auch die Fragilität der medialen Konstruktion von Wirklichkeit. Steyerl legt nahe, dass die Kontrolle über die Bildproduktion auch die Macht über die gesellschaftliche Wahrnehmung und Interpretation der Wirklichkeit bedeutet. In einer Zeit, in der digitale Bilder eine beispiellose Omnipräsenz erlangt haben und über soziale Medien in Echtzeit und massenhaft verbreitet werden, stellt Steyerls Zerstörungsakt eine symbolische Reaktion auf die Flut und Übermacht dieser medialen Bilder und ihrer Zumutungen dar. Ihre Geste kann als Aufforderung verstanden werden, die technologischen Grundlagen dieser Bildwelt zu hinterfragen und die gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich in den Displays manifestieren, zu durchbrechen. Die Fragmentierung der Matrix verweist dabei auf das Potenzial, die bestehende Ordnung der Medienwelt zu destabilisieren und neue Formen visueller und politischer Kritik zu entwickeln.

Strike, 2010, hochauflösendes Einkanal-Digitalvideo, Ton, Flachbildschirm auf zwei zwischen Boden und Decke gespannten Stelen, 28 Sekunden

Team: Christoph Manz

Ausstellung

Hito Steyerl: Normalität

Heidelberger Kunstverein 27.10.2024 – 19.1.2025

Kurator: Søren Grammel

Kuratorische Assistenz: Fabienne Finkbeiner

Produktionsleitung und Design: Manuel Reinartz

Installation: Manuel Reinartz, Christian Schmuck (Prisma Fine Art Services, Karlsruhe), Roman Anokhin, Joscha Thorn.

Adresse Ausstellung: Hauptstraße 97, 69117 Heidelberg, Deutschland

Alle Leihgaben mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin sowie Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul.

In Kooperation mit

Rent Event Tec GmbH & LEDitgo Videowall Germany GmbH, Mannheim

Unterstützt von

Volksbank Heidelberg

Stiftung Landesbank Baden-Württemberg

Publikation

Texte: Søren Grammel

Korrekturat: Fabienne Finkbeiner

Grafik: Benjamin Kivikoski, Bureau Progressiv, Stuttgart

Druck: ZVD-Druckerei Heidelberg

ISBN: 978-3-948096-93-9

Titelbild: Standbild aus Hito Steyerl *Die leere Mitte*, 1998, 16mm Film übertragen auf digitales Video (Farbe, Ton), Dauer: 62 Min., Courtesy die Künstlerin und Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul, © die Künstlerin / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Heidelberger Kunstverein

Adresse Büro: Bauamtsgasse 3, 69117 Heidelberg, Deutschland

Team: Søren Grammel (Direktor), Mehveş Ungan (Kuratorin), Fabienne Finkbeiner

(Assistenzkuratorin), Roberta Pfingsten (Admin), Siru A (Praktikantin), Theresa Hößl (freie Mitarbeiterin)

Vorstand: Dr. Steffen Sigmund (Erster Vorsitzender), Prof. Dr. Brigitte Sölch (Stellvertretende Vorsitzende), Matthias Günther (Schatzmeister), Ute Clement, Diana Frasek,

Beirat: Katharina Andes, Julia Behrens (Sprecherin), Prof. Dr. Dr. Niels Bergemann, Carolin Ellwanger, Stefan Hohenadl, Dr. Herbert A. Jung, Cholud Kassem, Matthias Kutsch, Cora Maria Malik, Claudia Paul, Jürgen Popig, Prof. Mario Urlaub

Institutionelle Förderer

 **Heidelberg**


Baden-Württemberg
MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

HDKV

HEIDELBERGER
KUNSTVEREIN

HAUPTSTRASSE 97
69117 HEIDELBERG

ÖFFNUNGSZEITEN
DI-SO 11-18 UHR

INFO
HDKV.DE