

Laura Carlotta Cordt
Kiel

(A)normale Situationen Hito Steyerls *Normalität 8*

Abstract: In *Normalität 1–10* (1998–2001) untersucht Hito Steyerl die Normalisierung von sich häufenden neonazistischen Übergriffen seit 1998 in Deutschland und Österreich. Der politische Essayfilm besteht aus zehn über mehrere Jahre hinweg akkumulativ montierten Episoden. In der Montageform spiegelt sich die Situation einer nicht endenden Serie antisemitischer und rassistischer Gewalttaten. Der Beitrag „(A)normale Situationen. Hito Steyerls *Normalität 8*“ widmet sich der achten Episode des Films, in welcher der in monotoner Weise ausgeübte Vandalismus gegen einen Gedenkstein thematisiert wird. Erinnern soll dieser an den algerischen Geflüchteten Farid Guendoul, der im Zuge einer rassistischen Hetzjagd in Guben ermordet wurde. Anhand der Analyse der Sequenz wird erörtert, wie Steyerl den Rezipierenden durch die filmische Versinnlichung der Situation eine Reflexion über das Erleben dieser ‚Normalität‘ ermöglicht.

Laura Carlotta Cordt (MA), Doktorandin bei Prof. Dr. phil. habil. Petra Maria Meyer, Lehrbeauftragte am Zentrum für Medien und am Institut für Kunst-, Design- und Medienwissenschaften an der Muthesius Kunsthochschule Kiel. Studium der Freien Kunst im Bereich Film/Time-based Media bei Prof. Stephan Sachs und Prof. Dr. phil. habil. Petra Maria Meyer. Aktueller Forschungsschwerpunkt: Situative Ästhetik im politischen Essayfilm.

Hito Steyerls *Normalität 8*

„Als ich dieses Vorhaben begann, konnte ich nicht ahnen, dass es sich zu einer niederschmetternden Serie entwickeln würde. Zu einem Fortsetzungsfilm aus Deutschland, einem Land, in dem Normalität herrscht.“¹

Über mehrere Jahre hinweg montiert Hito Steyerl die zehn Episoden ihres 2001 vorläufig veröffentlichten Essayfilms *Normalität 1–10* in akkumulativer Weise – also ohne dabei den jeweils vorhergehenden Teil nachträglich zu verändern. So zeichnet sie die Situation einer neu entflammenden und nicht endenden Serie neonazistischer Gewalt in Deutschland und Österreich um die Jahrtausendwende nach. Steyerl analysiert diese Gewalt anhand der Kategorie der ‚Normalität‘ und deckt sie so als systemische Form der Gewalt auf. Jede der zehn Episoden behandelt auf sehr unterschiedliche Weise verschiedene Aspekte der ‚Normalität‘ der beginnenden 2000er Jahre.

Ich konzentriere mich im Folgenden auf die achte Episode. Dabei werde ich zunächst deskriptiv vorgehen, um den Lesenden die besondere Rezeptionssituation dieses ca. siebenminütigen Kapitels nahezubringen. Im zweiten Teil des Beitrages werde ich dann mit ‚Normalitäts‘-Theorien von Michel Foucault und Jürgen Link eine Analyse dieser filmisch wahrnehmbar gemachten Situation wagen, um im Anschluss mit Jacques Rancières die Möglichkeit einer Unterbrechung der herrschenden ‚Normalität‘ zu erörtern, welche meiner These nach bereits in Steyerls situativer Filmpraxis erprobt wird.

Während meiner nun ca. fünf Jahre andauernden Beschäftigung mit Steyerls Film fühle ich mich ihrer eingangs zitierten Aussage leider immer näher, da – parallel zu der von ihr beschriebenen niederschmetternden Serie vor nun ca. 25 Jahren – auch heute immer noch eine Zuspitzung von rechtsextremer Gewalt mit gleichzeitiger politischer wie medialer Normalisierung zu beobachten ist. Deshalb halte ich eine erneute Auseinandersetzung mit diesem doch so aktuellen filmischen Versuch eines Erfassens und Unterbrechens der sich monoton fortsetzenden gewalttätigen Situation für notwendig.

¹ Normalität 1–10: 08:16–08:29.

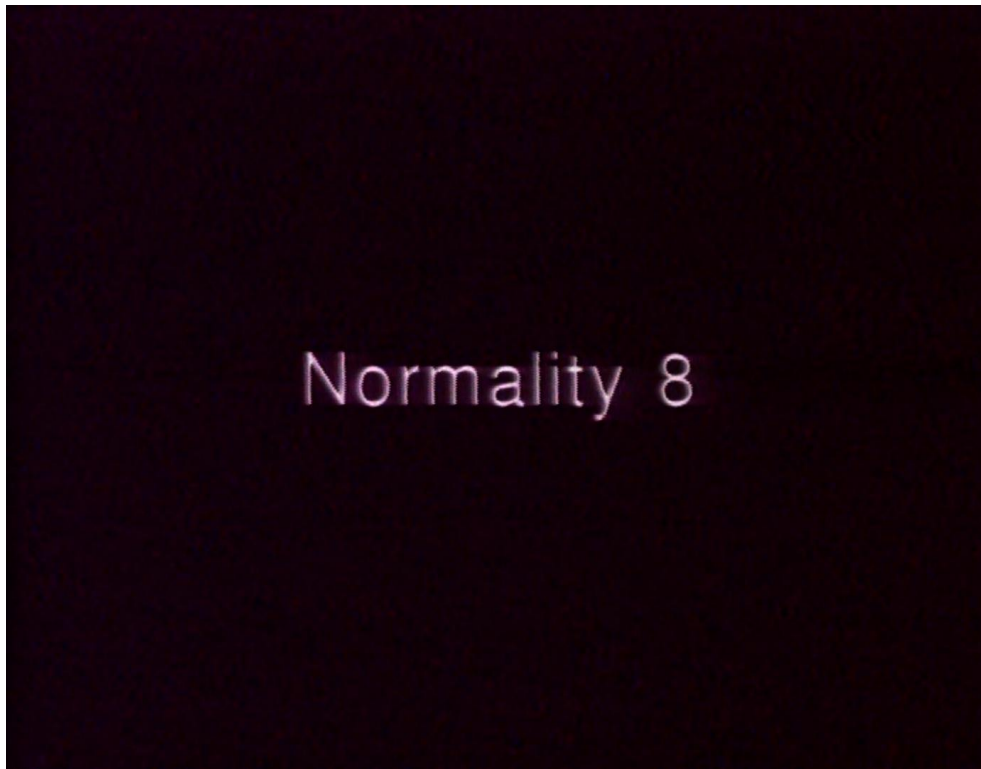


Abb. 1: Screenshot aus *Normalität 1–10*

Die Episode beginnt mit der Einblendung „Normalität 8“ in serifenlosen, mittig angeordneten Buchstaben und einer nicht ausgeschriebenen Zahl (Abb. 1). Die weiß bis rosa changierende Kapitelbezeichnung brennt sich in das Schwarzbild sowie in die Netzhaut der Rezipierenden ein. Sie bleibt jedoch nur für wenige Frames stehen, um sich dann wieder in einer Schwarzblende aufzulösen.

Aus dem Schwarz, welches einige Sekunden lang das Filmbild dominiert, bildet sich wiederum die statische Totale einer menschenleeren, unscheinbaren Stadtlandschaft: Ein einsamer Kleinwagen parkt vor einem auffälligen Drogeriegeschäft in Bungalowdesign mit kleinen, hoch angebrachten Fenstern, die an Schießscharten erinnern (Abb. 2). Im Hintergrund befindet sich ein gleichförmiger Wohnblock.

Es ist weder Kamerabewegung noch Bewegung im Bild wahrzunehmen, allerdings zirkuliert das Material durch das Bildrauschen des Videos. Diese Bewegung wird durch die gleichzeitige Unbewegtheit der Kamera und des Bildinhaltes verstärkt. Einen weiteren Bewegungseindruck stellt die Geräuschkulisse einer stark befahrenen Schnellstraße her, welche nicht zu sehen ist.

Vor allem aber dynamisieren sich gegenseitig ablösende Texteinblendungen das Filmbild. Sie beschreiben in englischer Sprache, was sich 1999 in der brandenburgischen Kleinstadt Guben ereignete: Der aus Algerien geflüchtete Farid Guendoul starb, als er in Panik vor einer Gruppe Neonazis, die ihn verfolgte, durch

eine Glasscheibe sprang und das zerbrochene Glas seine Beinarterie verletzte. Zwei weitere Asylbewerber entkamen der rassistischen Hetzjagd zum Teil schwer verletzt.

Weiter ist zu lesen, dass, nachdem elf Männer beschuldigt wurden, an dem Übergriff beteiligt gewesen zu sein, der Ort, an dem Guendoul starb, mit Hakenkreuzen beschmiert wurde.² Vermutlich handelt es sich also bei der tristen Stadtlandschaft im Filmbild um Guendouls Todesort (Abb. 2). Das Bild, welches nach diesem Bericht viele Bilder auslöst, verschwindet in einer Abblende zu Schwarz. Dadurch wird der Eindruck erzeugt, das Kapitel sei beendet.



Abb. 2: Screenshot aus *Normalität 1–10*

² In einem Prozess vor dem Landgericht Cottbus wurden am 13. November 2000 nach einer Prozessdauer von 17 Monaten acht Angeklagte wegen fahrlässiger Tötung verurteilt. Drei weitere Angeklagte waren aus Sicht des Gerichts nicht haftbar für den Tod. Aus diesem Grund wurden sie wegen gefährlicher Körperverletzung verurteilt. Das Strafmaß liegt zwischen richterlichen Verwarnungen und drei Jahren Jugendstrafe. Von fünf Haftstrafen wurden drei auf Bewährung ausgesprochen. Auf die Revisionen der Nebenkläger_innen hin änderte der Bundesgerichtshof 2002 die Schuldsprüche der Hauptangeklagten auf versuchte Körperverletzung mit Todesfolge. Auf diese Weise erhielt der Haupttäter Alexander Bode eine Jugendstrafe von zwei Jahren. Alle weitergehenden Revisionen wurden abgelehnt. Vgl. Köpcke 2019.

Monotonie einer gewalttätigen ‚Normalität‘

Als Schrift auf dem Schwarzbild erscheint, wird mit der Erwartung, die Episode sei bereits zu Ende, gebrochen. Die Erzählung setzt sich fort, da sich nach der Hetzjagd eben auch die neonazistischen Aktivitäten in Guben fortsetzen. Ein Gedenkstein, der von der Antifa Guben in Erinnerung an Guendouls Tod aufgestellt wurde, ist dabei ein permanentes Angriffsziel. So wird nun dieser mit Swastika und SS-Runen in roter Farbe bemalt, wie in weißen Buchstaben am unteren Rand des Schwarzbildes zu lesen ist.

Diesem Bild folgt die statische Aufnahme des schlichten Gedenksteins. Er ist nackt, denn die Tafel mit der Inschrift wurde entfernt. Doch seine Aufnahme bleibt nicht lange ohne Schrift stehen. Anstelle des entfernten Textes auf der Tafel fügt Steyerl in untertitelartig platzierten Sätzen eine Beschreibung der Gewalt hinzu, die sich in Guben um den Stein und an ihm entlud: Ein neonazistischer Marsch endet in Ausschreitungen. Wenige Tage später wird die Tafel des Steins zerstört; etwas später der Stein selbst. An dem Vandalismus sind Angeklagte im Fall Guendoul involviert. Polizist_innen beobachten die Tat, aber greifen nicht ein, um – nach eigener Aussage – „die Situation nicht zu verschlimmern“.

Und so wird die gewalttätige ‚Normalität‘ also fortgeführt: ein Mann uriniert auf den Gedenkstein, schließlich wird die Tafel vollständig entfernt. Im Hintergrund ist leise der Gene-Kelly-Song *Singin' in the Rain* zu hören. Vielleicht ein Verweis auf Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971), in welchem der Protagonist Alex dieses Lied in einer exzessiven und zugleich monoton erscheinenden Gewaltszene singt?³

³ Alex sing das Lied, während er den am Boden liegenden Mr. Alexander, welcher die Vergewaltigung seiner Frau mitansehen muss, im Rhythmus tritt. *A Clockwork Orange*: 00:10:48-00:11:53.

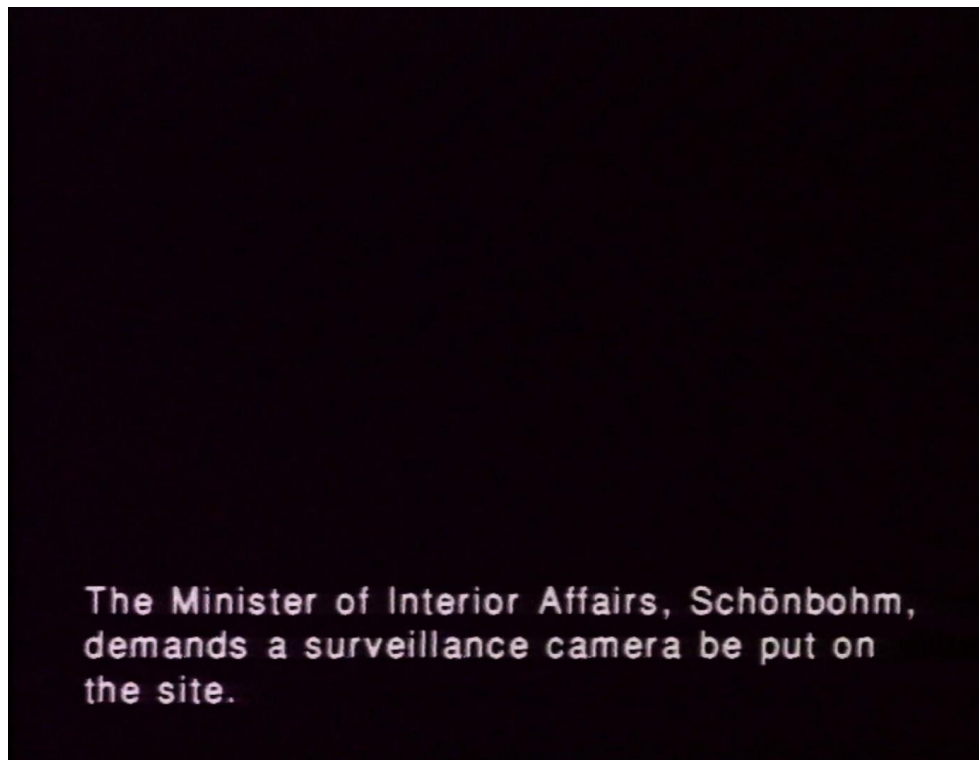


Abb. 3: Screenshot aus *Normalität 1–10*

Es schließt sich eine Abblende mit Text an, in welchem die Überlegung des damaligen brandenburgischen Innenministers Jörg Schönbohm, Kameras zur Überwachung des Gedenksteins zu installieren, aufgegriffen wird (Abb. 3). Daraufhin kristallisiert sich die dritte Einstellung, die statische Ansicht eines Fußweges, aus dem Schwarz. Im Text geht es um die wiederholte Schändung des jüdischen Friedhofs in Guben und um weitere Attacken auf den Gedenkstein: Im Mai 2000 uriniert ein Mann auf den Stein und macht den Hitlergruß. Im Juli wird ein Hakenkreuz hinein geritzt. Im August wird der Stein bespuckt und nochmals mit einem Swastika-Zeichen beschmiert.

Zum Ende der Plansequenz läuft ein Paar durchs Bild. Beide schauen in Richtung der Kamera. Auf der Tonebene ist das Geräusch der stetig befahrenen Straße zu hören, deren wellenförmiger Sound das Bild rhythmisiert und die Monotonie des Vandalismus gegen den Gedenkstein sinnlich erfahrbar macht. Nicht zuletzt das Zusammenwirken mit der Monotonie des Bildinhaltes selbst, den Ansichten der tristen Stadtlandschaft, intensiviert diese Wahrnehmung.

Darüber, dass Schönbohm auf die wiederholten Angriffe auf den Gedenkstein mit der erneuten Forderung nach Überwachung reagiert, setzt die Rezipierenden das dritte Insert auf Schwarz in Kenntnis. Die Erklärung Schönbohms dafür, warum er Khaled B., einen der Überlebenden der Hetzjagd, abschieben lässt, schließt sich an:

Er begründet die Abschiebung damit, dass sich B. in einem Land, in dem er derart traumatisiert wurde, ohnehin nicht integrieren könne.

Diese widersprüchliche Situation wird filmisch in dem Spannungsverhältnis zwischen Sichtbarem und Sagbarem – in diesem Fall Videoaufnahme versus Schrift – gespiegelt. So berichtet eine Texteinblendung darüber, dass auch im September 2000 noch immer keine Kameras installiert wurden, obwohl Aufnahmen zu sehen sind, die wie von Überwachungskameras aufgenommen wirken.

Der vermeintliche O-Ton ließ allerdings bereits vermuten, dass es sich bei den Totalen nicht wirklich um Videoüberwachungsmaterial handelt, da dieses in der Regel stumm ist. Zudem widersprachen die Reaktionen der vorbeilaufenden Passant_innen dem Eindruck von Überwachungsaufnahmen: Sie blickten irritiert in Richtung der Kamera, was darauf hindeutete, dass diese nicht versteckt angebracht, sondern auf Augenhöhe der Vorbeilaufenden platziert wurde. Durch die Perspektive sowie die leichten Bewegungen hätte bereits bemerkt werden können, dass diese von einer Person in der Hand gehalten wurde. Das wird allerdings erst in dem Moment vollständig erkennbar, in dem Hito Steyerl plötzlich losgeht und sich mit der Kamera in der Hand auf den Stein zu bewegt (Abb. 4).



Abb. 4: Screenshot aus *Normalität 1–10*

Filmische ‚Normalitäts‘-Beobachtungen

Zeitgleich mit der Kamerabewegung setzt der wellenförmige Sound der stetig befahrenen Straße aus. Stattdessen sind nun unregelmäßige Gehgeräusche zu hören, die Steyerl während ihrer Annäherung an den Stein erzeugt. Durch das Zusammenspiel des Tons mit den mittels Handkamera gedrehten Bildaufnahmen ist jeder Schritt spürbar. Als Steyerl den Stein erreicht, ist der Ton bereits komplett ausgeblendet. Im Kontrast zum vorherigen Rauschen erzeugt die Stille nun ein Vakuum.

Steyerl bleibt rechts vom Gedenkstein stehen und schwenkt die Kamera erst nach oben, dann nach links. Dadurch werden die unterschiedlichen Positionen, von denen aus sie den Stein zuvor gefilmt hatte, im Nachhinein verbunden. Es folgt ein Zoom von einer Halbtotale in eine Detailaufnahme des Steins (Abb. 5).



Abb. 5: Screenshot aus *Normalität 1–10*

Mit dem Bruch durch die stark bewegte Annäherung sowie dem plötzlichen Wegfall des Textes und des Tons wandelt sich die Überwachung schließlich zu einer intensiven Untersuchung des Steins. Diese scheint in den letzten 30 Sekunden der

insgesamt etwa siebenminütigen Episode durch die starke Vergrößerung der Brennweite beinahe in eine Berührung durch die Kamera überzugehen.

Indem sich beide Aufnahmearten – die nahezu statische Totale und die Handkamerabewegung – in ein und derselben Einstellung befinden, wird der abrupte Bewegungseindruck einerseits verstärkt, andererseits vollzieht sich ein prozessualer Wandel von der beobachtenden zur subjektiven Sicht. Durch diesen Wandel stellt sich im Nachhinein heraus, dass Hito Steyerl die geforderten, aber niemals installierten Überwachungskameras mit ihrem eigenen Körper performativ nach- bzw. vor-stellt.⁴

Steyerls Performance thematisiert das Medium Video in seiner Funktionsweise als Überwachungsapparat und konfrontiert es zugleich mit seinen weiteren Erscheinungsformen als Erinnerungstechnik im privaten Kontext und als Medium einer künstlerisch-performativen Praxis.⁵ So wird auch deutlich, dass die in der letzten Plansequenz der Episode erzeugte Differenz zwischen Distanz und Nähe, Stillstand und Bewegung in den verschiedenen Anwendungsfeldern des Mediums selbst verankert ist.

Der größtenteils automatisierte, entpersonalisierte und statische Filmvorgang von Überwachungskameras geschieht aus der Entfernung und verwandelt sowohl anonyme als auch intime Situationen schon während ihrer Aufzeichnung in beobachtete Situationen. Dagegen wird im privaten Zusammenhang vorwiegend aus der Hand gefilmt, sodass die filmende Person einerseits in Interaktion mit den Gefilmt-Werdenden steht, sich durch die voyeuristische Geste des Filmens andererseits aber gleichzeitig eine Distanz aufbaut. Künstler_innen der Videoperformance nutzen die medienspezifische Möglichkeit der Erzeugung von

⁴ Zu der übergreifenden Temporalität von Re- und Pre-Enactments: Rebecca Schneider, die in ihrem Buch *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment* cross-temporale Absichten von Bürgerkriegs-Reenactments in den USA untersucht. Vgl. Schneider 2011. In ihrem Re- und Pre-Enactment der Überwachung des Gedenksteins deckt Steyerl eine sich in der Gegenwart konsequent fortsetzende Gewalt auf, welche als (staatlich geduldetes) Reenactment der Vergangenheit des Nationalsozialismus durch die Neonazis verstanden werden kann und setzt dem eine direkte auf die Zukunft gerichtete Handlungsanweisung entgegen. Überdies könnte Steyerls Performance weiterführend mit dem Konzept der „Sousveillance“ gedacht werden, welches die Umkehrung der Überwachung durch autorisierte Institutionen gegenüber Personen oder Personengruppen und damit eine Widerständigkeit und Selbstermächtigung dieser Personen oder Personengruppen gegenüber den überwachenden Institutionen beschreibt. Auch in Hinblick auf spätere Arbeiten wie „Is The Museum A Battlefield“ (2013), in der Steyerl wiederholt eine Umkehrung der Überwachungsprozesse, denen wir uns beispielsweise tagtäglich während der Nutzung unseres Smartphones aussetzen, durch eine gegenläufige (und künstlerische) Nutzung eben dieser Medien einfordert.

⁵ Zu den verschiedenen Einsatzformen von Video vgl. etwa Meyer 2016: 408–411. Darüber hinaus sei auf die technische Differenz von VHS und CCTV zu verweisen, welche die unterschiedliche Form von Überwachungsaufnahmen und „home-made“-Videos wesentlich mitbestimmt.

Spannungen zwischen Nähe und Entfernung, Statik und Dynamik, und verhandeln dadurch wiederum implizite Problematiken von Aktivität und Passivität während des Filmens und Gefilmt-Werdens, des Beobachten und Beobachtet-Werdens.⁶

Steyerl verwendet die Videotechnologie hier allerdings nicht der Videoperformance entsprechend – also indem sie sich vor der Kamera befindet und dadurch im Filmbild in Erscheinung tritt. Als Filmemacherin und Filmende äußert sich ihre körperliche Präsenz über die Bewegung der Kamera. Diese plötzliche Bewegung und damit die Differenz der Spürbarkeit von Steyerls Körper erzeugt eine leibliche Resonanz bei den Rezipierenden und provoziert dadurch einen Wechsel des Wahrnehmungsstandpunktes.⁷

Normalisierung von Gewalt

Hito Steyerl setzt den Körper als Gegenstand der Unterdrückung, Michel Foucault folgend, ins Zentrum ihrer praktischen sowie ihrer theoretischen Untersuchungen.⁸ Mit dem Begriff „Biopolitik“ bezeichnet Foucault eine seit dem 18. Jahrhundert durchgängig praktizierte Machtstrategie. In Abgrenzung zu der alten Macht des Souveräns, die über den Tod entscheidet, konzentriert sich die „Bio-Macht“ auf die Kontrolle des Lebens.⁹ Dabei agiert sie sowohl durch Normen zur Disziplinierung des Individuums als auch durch die Regulierung der Gesamtbevölkerung.¹⁰

Die Kombination der beiden Strategien – der „kontrollierende[n] Einschaltung des Körpers in die Produktionsapparate und [...] der] Anpassung der Bevölkerungsphänomene an die ökonomischen Prozesse“¹¹ – bildet schließlich die Grundlage für den Kapitalismus. So wird eine „Normalisierungsgesellschaft“ konstituiert, deren oberstes Ziel die Erhaltung des Lebens ist. Für dessen Erhalt wird allerdings die Vernichtung von anderem Leben in Kauf genommen.¹²

Aufgelöst werden kann der Widerspruch einer lebenserhaltenden und zugleich tötenden Macht nur mithilfe des staatlich institutionalisierten Rassismus, mittels dessen eine Zäsur vorgenommen wird zwischen denjenigen, die leben dürfen und denjenigen, die sterben müssen. Durch die Inszenierung des Todes anderer als Voraussetzung des (eigenen) Lebens kann in der „Normalisierungsgesellschaft“ also das überdeckte Recht zu töten wieder aktiviert werden.¹³ Unter Tötung versteht Foucault in diesem Fall keineswegs nur den direkten Mord, „sondern auch alle

⁶ Vgl. Meyer 2016: 410–411.

⁷ Zu Präsenz in der Videoperformanz siehe etwa Wagner 2000.

⁸ Vgl. etwa Steyerl 2003: 38–55.

⁹ Vgl. Foucault 2014a: 69.

¹⁰ Vgl. Foucault 2014b: 92.

¹¹ Foucault 2014a: 70.

¹² Vgl. Foucault 2014b: 103.

¹³ Vgl. Foucault 2014b: 105–106.

Formen des indirekten Mordes: jemanden der Gefahr des Todes ausliefern, für bestimmte Leute das Todesrisiko oder ganz einfach den politischen Tod, die Vertreibung, Abschiebung usw. erhöhen.“¹⁴

Normalität 8 thematisiert sowohl den direkten rassistischen Mord an Farid Guendoul durch die Neonazis, als auch den indirekten: die Abschiebung von Khaled B. durch den Staat. Nicht zuletzt aber ist der permanente Vandalismus gegen den Gedenkstein als ein Zeugnis einer „Normalisierungsgesellschaft“ zu begreifen – einer Gesellschaft, die den Mord an Personen, „deren Körper jenes Schlachtfeld darstellt, auf dem eine gewalttätige Normalität zu wüten nicht aufhört,“¹⁵ in Kauf nimmt. Der Stein, der an den Ermordeten erinnert, wird so selbst zu einem, bzw. seinem Körper, den es erneut zu vernichten gilt und dessen ‚Verletzungen‘ Steyerl in den letzten Sekunden der Episode für die Rezipierenden spürbar macht.

Das Konzept der Biopolitik verbindet laut Steyerl globale, koloniale Herrschaft mit einer staatlich internen Unterdrückung von Minderheiten.¹⁶ In den beginnenden 2000er Jahren erzeugt diese Politik, in der „völkische Denkmuster [...] problemlos mit Formen postmodern-globaler Kultur“¹⁷ kollaborieren, eine Situation, die in Deutschland von der so genannten Mitte – so zum Beispiel von Gerhard Schröder – mit dem Wort „Normalität“¹⁸ bezeichnet wird.¹⁹

Dass seit der Wiedervereinigung Deutschlands „Normalisierung‘ bzw. ‚Normalität‘ so etwas wie magische Formeln geworden [sind ...], um, wie es scheint, fast beliebige Behauptungen zu legitimieren“²⁰, beobachtet Jürgen Link, welcher seine Untersuchungen zum ‚Normalitäts‘-Begriff parallel zu der Entstehung von *Normalität 1–10* durchführte.

Im Gegensatz zur Normativität, die als juristisches oder ethisches Regulativ bestimmten Personen oder Personengruppen in bestimmten Situationen ein bestimmtes Handeln vorschreibt, ist ‚Normalität‘ Link zufolge als „diskursives Ereignis“ zu begreifen, das auf eine prognostische Situation verweist.²¹ Da erst im Nachhinein mithilfe statistischer Erhebungen festgestellt werden kann, ob ein Handeln ‚normal‘ war oder nicht, wird die persönliche Verantwortung auf die

¹⁴ Foucault 2014b: 106.

¹⁵ Steyerl o. D. (2000).

¹⁶ Vgl. Steyerl 2015: 39.

¹⁷ Steyerl o. D. (2000).

¹⁸ Hier in Guillemets, um auf die direkte Verwendung des Wortes ‚Normalität‘ durch die Politiker*innen zu verweisen (siehe etwa Schröder 1998).

¹⁹ Reinecke 2002. Darüber hinaus rekurriert dieser Gebrauch des Begriffs auf seine Verwendung durch die NPD in den 80er Jahren im Zusammenhang mit Deutschlands Gedächtnispolitik in Hinblick auf die Shoah, wie Steyerl in der Diskussion nach der Filmvorführung auf der Duisburger Filmwoche 2001 anmerkt. Vgl. Keilbach 2001.

²⁰ Link, Parr, Thiele 1999: 7.

²¹ Vgl. Link 2018: 127. / Vgl. Link 1999: 22.

Mehrheit der Bevölkerung übertragen und das individuelle Gewissen so von der Norm entlastet.²²

Anhand der Dynamik von ‚Normalitätsgrenzen‘, also der Härte der Abgrenzung gegen das ‚Anormale‘, klassifiziert Link zwei Formen des Normalismus: Im Protonormalismus werden massive, abschreckende ‚Normalitätsgrenzen‘ in enge Kopplung an Normen konstruiert, um in letzter Konsequenz durch die Vernichtung des als Anormal markierten einen permanenten Ausnahmezustand zu erzeugen. Der flexible Normalismus hingegen setzt auf Inklusion und erzeugt durchlässige ‚Normalitätsgrenzen‘.²³

Solange es aber überhaupt ‚Normalitätsgrenzen‘ gibt, kann auch der flexible Normalismus laut Link nicht ohne Protonormalismus existieren, der über die Konstruktion von ‚Nation‘ und ‚Rasse‘ eine Markierung auszubeutender Regionen sowie den Ausschluss rassifizierter Menschen von der ‚Normalität‘ durchsetzt.²⁴ Darüber was als ‚normal‘ gilt – also „was ‚normalerweise‘ nicht als ‚so ernsthaft störend empfunden‘ wird, daß ‚dringender Handlungs- und Interventions-Bedarf gesehen‘ wird“²⁵ – entscheidet die Gruppe derer, die sich innerhalb der ‚Normalitätsgrenzen‘ bewegen.

Dass es sich bei der Einschätzung darüber, was ‚normal‘ ist, also um eine Frage der Perspektive handelt, wird in Steyerls Essayfilm, in dem sie das Deutschland der beginnenden 2000er als „ein Land, in dem Normalität herrscht“²⁶ beschreibt, deutlich. Während die deutsche Mehrheitsgesellschaft über die Definitionsgewalt von ‚Normalität‘ verfügt, wurde und wird denen, die nicht in diese eingeschlossen sind, die Möglichkeit auf ein ‚normales‘ Leben verwehrt.

Das, worauf Steyerl bereits vor knapp 25 Jahren hinwies, erscheint heute von bedrückender Aktualität – nicht etwa als Rückkehr des Faschismus, sondern vielmehr als Fortsetzung unaufgearbeiteter Vergangenheit: So versuchte in der letzten Bundestagswahl die AfD mit dem Slogan „Deutschland. Aber normal“ die eigenen völkisch-nationalistischen bis faschistischen Positionen zu normalisieren und zugleich das ‚Anormale‘ oder ‚Abnormale‘, welches vermeintlich die eigene ‚Normalität‘ stört, zu markieren.

Leider wurde dieser Versuch gleich auf mehreren Ebenen von Erfolg gekrönt: Nicht nur, dass sich die Prozentzahl an potenziellen AfD-Wähler_innen in Hinblick auf die kommende Bundestagswahl seit 2021 verdoppelte, die Rhetorik der rechtsextremen Partei wird ebenso von den Regierenden übernommen: Wenn ein

²² Vgl. Link, Loer, Neuendorff 2003; 29–30.

²³ Vgl. Link 1999: 310.

²⁴ Vgl. Link 1999, S. 286. Oder wie es Steyerl ausdrückt: „der spektakelhafte und depolitisierte Ausnahmezustand antisemitischer und auch rassistischer Feindseligkeit konstituiert die Regel europäischer Normalität.“ Steyerl o. D. (2000).

²⁵ Link 1999, S. 23.

²⁶ *Normalität 1-10*: 08:27 und Steyerl o. D. (2000).

sozialdemokratischer Kanzler im Spiegel „Massenabschiebung“ fordert, trägt dies zu einer gesellschaftlichen Grundstimmung bei, die sich in einem rasanten und kontinuierlichen Anstieg direkter rassistischer Gewalt niederschlägt.

Und wenn auf den Wahlsieg der AfD in Ostdeutschland von Seiten einer rot-grün-gelben Koalition mit europarechtswidrigen Grenzsicherungen reagiert wird, verbleibt es nicht mehr bei einer gewalttätigen Rhetorik²⁷ – dann wird die Abschottung gegen das ‚Anormale‘ und damit der indirekte politische Mord zur ‚Normalität‘, noch bevor die AfD überhaupt an der Macht ist.²⁸

Anormale Situationen

Wie kann diese sich immer gewalttätiger äußernden ‚Normalität‘ unterbrochen werden? Eine Möglichkeit des Bruches erörtert Jürgen Link mit Bezugnahme auf Jacques Rancière's Idee einer situativen politischen Praxis. Politik wird Rancière zufolge vollzogen, wenn sich die als anormal Geframten weigern, den ihnen zugewiesenen Platz einzunehmen. Auf diese Weise entstehen anormale Situationen, in denen ein Abstand zu der vorherrschenden Ordnung erzeugt und somit ein neues Erfahrungsfeld eröffnet wird.²⁹

Diese Überschreitung oder Aufhebung der gewohnten Erfahrung geschieht Rancière zufolge im Medium Film, indem die Rezipierenden zunächst in eine bestimmte politische Situation versetzt werden, um dann daraufhin durch künstlerisch-filmische Mittel von dieser Situation distanziert zu werden.³⁰ Dabei führen die Filmemacher_innen die zwei Bedeutungen des Wortes „Politik“ zusammen:

die Politik als das, wovon der Film spricht – die Geschichte einer Bewegung oder eines Konflikts, die Aufdeckung einer Leidens-, oder Unrechtssituation – und die Politik als Strategie, die einem künstlerischen Verfahren eigen ist, nämlich eine Art und Weise, die Zeit zu beschleunigen oder zu verlangsamen, den Raum zu verengen oder zu erweitern, den Blick mit den Handlungen in Übereinstimmung

²⁷ Auch ein aktueller Antrag der CDU zur weiteren Ausweitung von Menschenrechten durch neue Migrationsgesetze (Stand 31.01.2025) soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben.

²⁸ Arne Semsrott skizziert in seinem aktuell erschienen Buch *Machtübernahme* die ersten möglichen Schritte einer rechtsextremen Regierung in Deutschland. Vgl. Semsrott 2024. Im Interview mit dem MDR kommt er nun zum Schluss, dass viele der ersten Schritte, wie z. B. die Verschärfungen von Asylrecht, aber auch der massive Abbau des Sozialsystems bereits umgesetzt wurden, ohne dass die AfD überhaupt schon an der Regierung beteiligt wäre.

²⁹ Vgl. Jacques Rancière 2018: 48–51. Die situative Praxis des Politischen korrespondiert dabei mit der situativen Praxis der Kunst, da beide als ästhetische Praktiken zu begreifen seien, die auf „ein[e] Suspendierung der gewöhnlichen Formen sinnlicher Erfahrung“ (Rancière 2008a: 33.) abzielen.

³⁰ Vgl. Rancière 2008b: 88.

zu bringen oder nicht, das Vorher und das Nachher, das Innen und das Außen zu verbinden oder zu trennen.³¹

Dementsprechend erscheine den Rezipierenden nicht nur die filmische Situation brüchig, sondern darüber hinaus die Situation, auf die sich diese bezieht.³²

Der dokumentierten, auf einer Unrechtssituation basierenden ‚Normalität‘ setzt auch Steyerl eine anormale filmische Situation entgegen: Einerseits wird in *Normalität 8* im Moment des überraschenden Erscheinens der Texteinblendungen auf Schwarzbild ein Abstand erzeugt, nachdem die langen Blenden signalisierten, die Episode sei zu Ende. Andererseits geschieht eine Distanzierung auf der Tonebene durch das Ausblenden des Sounds der Straße während der nahen und näheren Untersuchung des Gedenksteins. Der entscheidende Bruch mit der ‚Normalität‘ ereignet sich allerdings im radikalen Wechsel des Wahrnehmungsstandpunkts vom passiven Überwachungskamerablick zu einer aktiv durch den Körper der Filmenden bewegten Aufnahme.

In der Überwindung der Grenze zwischen Künstlerischem und Mechanischem erkennt Rancière die einzige und eigentliche Option einer Kamerakunst, die zwei Arten von Körpern und zwei Arten, den eigenen Körper zu gebrauchen, voneinander trennt.³³ Diese zwei Arten werden in der achten Episode von *Normalität 1-10* in einer doppelten Bewegung verbunden: Erstens wird der vorerst mechanisch agierende Körper der Filmenden in der letzten Plansequenz durch seine plötzliche Aktivität spürbar. Zweitens wird die Grenze zwischen künstlerisch handelnder und maschineller Bewegung während der letzten Sekunden der Annäherung an den Gedenkstein aufgelöst, indem die Handkamera mit einem Zoom kombiniert wird.

Die Verknüpfung der zwei Gebrauchsweisen des Körpers macht zugleich die Strukturen von Unterdrückung, welche die Körper der als anormal Markierten in Passivität erstarren lässt, für die Rezipierenden erfahrbar, während diese zugleich durch den Bruch der Beobachtungssituation von der filmischen ‚Normalität‘ entfremdet werden. Über die anormalen Verschiebungen von Passivität und Aktivität, Distanz und Nähe, Mechanischem und Künstlerischem kann sich zuletzt auch ein gesellschaftlicher Perspektivwechsel vollziehen – von dem, was in einer Situation von vielen als normal empfunden wird, zu dem, was nun als struktureller Rassismus erfahrbar wird.

³¹ Rancière 2012: 133.

³² Vgl. Rancière 2008b: 88.

³³ Rancière 2013: 247. Weiter schreibt er: „Ein ‚Mechaniker‘ war im alten Gebrauch des Wortes nicht ein Mensch, der an Maschinen arbeitet, sondern ein Mensch, der im Kreislauf der Bedürfnisse und Dienste eingeschlossen ist.“ Rancière 2013: 247. Womit Rancière die Differenz des Gebraucht-Werdens des Körpers der Arbeiterin im biopolitischen Sinne zu dem Gebrauch des eigenen Körpers während des künstlerischen Schaffensprozesses kennzeichnet und zugleich die Notwendigkeit der Überwindung dieser Differenz erkennt.

Literaturverzeichnis

- Foucault, Michel (2014a): „Recht über den Tod und Macht zum Leben“. In: Folkers, Andreas/Lemke, Thomas (Hrsg.): *Biopolitik. Ein Reader*. Berlin: Suhrkamp, S. 65–87.
- Foucault, Michel (2014b): „In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesung von 17. März 1976“. In: Andreas Folkers; Thomas Lemke (Hrsg.): *Biopolitik. Ein Reader*. Berlin; Suhrkamp, S. 88–123.
- Keilbach, Judith (2001): „Protokoll zu Normality 1-11 von Hito Steyerl“. *Protokult – Duisburger Protokolle*. <https://protokult.de/2001/normalitaet-1-11/> (31.01.2025).
- Link, Jürgen/Parr, Rolf/Thiele, Matthias (1999): „Zur Einleitung: magische Formel ‚Normalität‘“. In: Dies. (Hrsg.): *Was ist normal? Eine Bibliographie der Dokumente und Forschungsliteratur seit 1945*. Oberhausen: Athena, S. 7–11.
- Link, Jürgen/Loer, Thomas/Neuendorff, Hartmut (2003): „Zur Einleitung: ‚Normalität‘ im Diskursnetz soziologischer Begriffe“. In: Dies. (Hrsg.): *‚Normalität‘ im Diskursnetz soziologischer Begriffe*. Heidelberg: Synchron, S. 7–20.
- Meyer, Petra Maria (2016): *Gedächtniskultur und künstlerische Erinnerungspraxis. Kieler Vorlesungen zu GedächtnisMedienMethapher im historischen Wandel*. Kiel: Muthesius Kunsthochschule.
- Köpcke, Monika (2019): *Gubener Hetzjagd vor 20 Jahren. Verblutet im Hausflur. Deutschlandfunk Kultur*. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/gubener-hetzjagd-vor-20-jahren-verblutet-im-hausflur-100.html> (31.01.2025).
- Rancière, Jacques (2008): „Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik“. In: Muhl, Maria (Hrsg.): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books, S. 21–73.
- Rancière, Jacques (2012): *Spielräume des Kinos*. Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques (2013): *Aisthesis. Vierzehn Thesen*. Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques (2018): *Das Unvernehmen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Reinecke, Stephan (2002): „Doppelbödiges Normalität“. *Taz*. <https://taz.de/!1100803/> (31.01.2025).
- Semsrott, Arne (2024): *Machtübernahme*, München: Droemer Knaur.
- Schneider, Rebecca (2011): *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge
- Schröder, Gerhard (1998), „Regierungserklärung von Bundeskanzler Gerhard Schröder am 10. November 1998“. *Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern*. https://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=3792&language=german (31.01.2025).
- Steyerl, Hito (o. D): „Der Haider-Schlingensief-Pakt. Differenz-Nazis must die“. *Linke Bücher*. www.linke-buecher.de/texte/diverses2/Der-Haider-Schlingensief-Pakt.htm (31.01.2025).
- Steyerl, Hito (2003): „Postkolonialismus und Biopolitik. Probleme der Übertragung postkolonialer Ansätze in den deutschen Kontext“. In: Dies., Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (Hrsg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. Münster: Unrast, S. 38–55.
- Wagner, Anne M. (2000): *Performance, Video, and the Rhetoric of Presence*. The MIT Press: Cambridge.

Medienverzeichnis

A Clockwork Orange (Uhrwerk Orange). GB/USA 1971, Stanley Kubrick, 131 Min.

Is The Museum A Battlefield. D/TR 2013, Hito Steyerl, 36 Min.

Normalität 1–10. A/D 1999–2001, Hito Steyerl, 37 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Screenshot aus *Normalität 1–10*.

Abb. 2: Screenshot aus *Normalität 1–10*.

Abb. 3: Screenshot aus *Normalität 1–10*.

Abb. 4: Screenshot aus *Normalität 1–10*.

Abb. 5: Screenshot aus *Normalität 1–10*.