

## Pressedossier

### **Käthe-Kollwitz-Preis 2019** **Hito Steyerl**

Ausstellung

21. Februar – 14. April 2019

#### **Inhalt**

Informationen zur Ausstellung

Presstext

Werke in der Ausstellung

Begründung der Jury

Biografie Hito Steyerl

Der Käthe-Kollwitz-Preis der Akademie der Künste, Berlin

Käthe Kollwitz und die Preußische Akademie der Künste

Der Käthe-Kollwitz-Preis – ein Preis von Künstlern für Künstler

“Not I am telling the story, the story tells me”. Von Hito Steyerls unbändiger Lust an der Umkehrung der Perspektive (Text von Florian Ebner)

Begleitprogramm

Übersicht Pressefotos

#### **Pressekontakt**

Akademie der Künste

Sabine Kolb, Tel. 030 200 57-1513, kolb@adk.de

Mareike Wenzlau, Tel. 030 200 57-1566, wenzlau@adk.de

*Stand: 19.02.2019*

## Informationen zur Ausstellung

Titel	Käthe-Kollwitz-Preis 2019 Hito Steyerl
Laufzeit	21. Februar – 14. April 2019
Ort	Akademie der Künste, Pariser Platz 4, 10117 Berlin Tel. (030) 200 57-1000, info@adk.de
Öffnungszeiten	Di–So 11–19 Uhr
Eintritt	€ 5/3, bis 18 Jahre und dienstags von 15–19 Uhr Eintritt frei
Pressevorbesichtigung	Mittwoch, 20. Februar 2019, 11–13 Uhr (Anwesenheit: Florian Ebner, Wulf Herzogenrath, Anke Hervol)
Pressevorgespräch	Mittwoch, 20. Februar 2019, 18–18.30 Uhr Mit Hito Steyerl
Ausstellungseröffnung	Mittwoch, 20. Februar 2019, 19 Uhr Begrüßung Kathrin Röggla, Vize-Präsidentin der Akademie der Künste; Grußwort Rolf Tegtmeier, Direktor Kreissparkasse Köln; Statement der Jury Katharina Grosse, Jurorin und Mitglied der Sektion Bildende Kunst; Laudatio Florian Ebner
Publikation	Käthe-Kollwitz-Preis 2019. Hito Steyerl Akademie der Künste, Berlin 2019 (Hg.) dt./en., 46 Seiten, 13 Abb. ISBN 978-3-88331-232-3, € 10
Credits	Mit freundlicher Unterstützung der Kreissparkasse Köln, Trägerin des Käthe Kollwitz Museum Köln
Konzept	Hito Steyerl
Projektleitung	Anke Hervol
Projektkoordination	Luise Wiesenmüller
Realisierung	Simone Schmaus, Antje Mollenhauer, Jörg Scheil, Isabel Schlenther, Manuel Reinartz, Marcus Schüler, Simon Kraus, Carsten Tabel, Villa Schmück Dich, Ayham Ghraawi, Hrefna Sigurðardóttir
Medientechnik	Reinhard Pusch, Act!worX, Vision B, Blue Media Berlin event GmbH
Registrare	Catherine Amé, Stefan Kaltenbach
Kommunikation	Sabine Kolb, Mareike Wenzlau, Marianne König, Rosa Gosch

Die Akademie der Künste wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.

## **Käthe-Kollwitz-Preis 2019 der Akademie der Künste geht an Hito Steyerl**

Hito Steyerl erhält den Käthe-Kollwitz-Preis 2019. Mit dieser Auszeichnung ehrt die Akademie der Künste eine internationale Künstlerin, deren besonderes Interesse den Medien, der Technologie und der Verbreitung von Bildern gilt. Ihr Werk umfasst Texte, Performances, Multimedia-Installationen und essayistische Dokumentarfilme, in denen sie sich mit postkolonialer Kritik, feministischer Repräsentationslogik sowie den Einflüssen der Globalisierung auf den Finanz-, Arbeits- und Warenmarkt auseinandersetzt.

„Wo ist die neue Form für den neuen Inhalt der letzten Jahre?“ befragt Käthe Kollwitz am 6. November 1919 ihr Tagebuch. Hito Steyerl, so die Jury, gelinge es 100 Jahre später wie kaum einer anderen bildenden Künstlerin auf provokante und scharfsinnige Weise physische, visuelle und intellektuelle Informationen in einem Werk zu bündeln. Die Juroren und Akademie-Mitglieder Douglas Gordon, Katharina Grosse und Ulrike Lorenz heben bei ihrer Wahl hervor, „dass Hito Steyerl mit ihren Bildmontagen aus Computeranimationen, aus Massenmedien und aus selbstgedrehten Szenen auf den Einfluss digitaler Informationen und digitalen Lebens reagiert und mit ihrer Arbeit auf gegenwärtige politische, gesellschaftliche und soziale Prozesse aufmerksam macht.“

**Hito Steyerl** (geb. 1966 in München) ist Professorin für Experimentalfilm und Video sowie Mitbegründerin des Research Centers for Proxy Politics an der Universität der Künste Berlin. Sie studierte in Tokio und München Kinematographie und Dokumentarfilmregie. 2003 schloss sie ihre Promotion in Philosophie an der Akademie der Bildenden Künste Wien ab. Ihre Werke wurden unter anderem auf der Biennale in Venedig, im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, und im Museum of Modern Art (MoMA), New York, ausgestellt. Neben ihrer Tätigkeit als Künstlerin war sie am Center for Cultural Studies des Goldsmiths College in London sowie als Gastprofessorin an der Royal Danish Academy of Fine Arts, Kopenhagen, und der Academy of Fine Arts, Helsinki, tätig. Das Royal College of Art, London, zeichnete sie 2016 mit dem Titel „Honorary Doctorate“ aus.

Die mit 12.000 Euro dotierte Auszeichnung wird im Februar 2019 in Berlin verliehen. Anlässlich der Preisvergabe zeigt die Akademie der Künste eine **Ausstellung** am Pariser Platz. Der **Käthe-Kollwitz-Preis** wird seit 1960 an Künstlerinnen und Künstler vergeben, 2018 an die Amerikanerin Adrian Piper. Zur Ausstellung erscheint eine Publikation.

Der Preis, die Ausstellung und die Publikation werden seit 26 Jahren mitfinanziert von der Kreissparkasse Köln, Trägerin des Käthe Kollwitz Museum Köln.

## Werke in der Ausstellung

### Hito Steyerl

*Abstract*, 2012

Zwei-Kanal-HD-Video, Ton

7:30 Min.

Kamera: Tina Leisch, Selim Yildiz, Christoph Manz, Vincent Grunwald, Leon Kahane, Esme Buden, Diana McCarty

Ton: Apo

Regieassistent: Alwin Franke, Esme Buden

Postproduktion: Christoph Manz

Übersetzung: Neman Kara, Sahin Okay, Nejat Sunar

Dank an: Necati Sönmez, Şiyar, Ali Can, Oliver Rein, Eren Keskin, Bilgin Ayata, Hüsnü Yildiz, Diana McCarty

Produktion: Instytut Sztuki Wyspa, Aneta Szylak

Courtesy of the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin

### Hito Steyerl

*Hell Yeah We Fuck Die*, 2016

Drei-Kanal-HD-Video-Installation, Environment

4:35 Min.

Original-Soundtrack: Kassem Mosse, auf der Grundlage einer Untersuchung von David Taylor, der die fünf häufigsten Worte in englischen Songtiteln seit 2010 ermittelte

Postproduktion: Christoph Manz, Maximilian Schmoetzer

Line Producer: Lawren Joyce

Produzent, Kamera: California Robotic Challenge Kevan Jenson

Assistent: Milos Trakilovic

Tanz: Ibrahim Halil Saka, Vedat Bilir, Sezer Kılıç

Dank an: Esme Buden, Alice Conconi, Dr. Imad Elhadj (Vision and Robotics Laboratory, American University of Beirut), Siyuan Feng (The Robotics Institute, Carnegie Mellon University), Thomas Geijtenbeek, Andrew Kreps, Noel Maalouf (Vision and Robotics Laboratory, American University of Beirut), Natural Motion, MIT DARPA Robotics Challenge Team, Michiel van de Panne, Frank van der Stappen, Gunnar Wendel, Seedwell Media, Benjamin Stephens, WPI-CMU DARPA Robotics Challenge Team, Zhibin (Alex) LI (University of Edinburgh School of Informatics) e ATRIAS ROBOT (Oregon State University Terrestrial Robotics Engineering & Controls Lab, Virginia Tech)

Im Auftrag der Fundação Bienal de São Paulo

Courtesy of the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin

### Hito Steyerl

*Robots Today*, 2016

Ein-Kanal-HD-Video

8:02 Min.

Kamera: Savaş Boyraz

Übersetzung: Rojda Tugrul, Övül Durmosoğlu

Produktion: Misal Adnan Yıldız, Şener Özmen

Unterstützung: Bariş Şehitvan, Zelal Özmen, Sümer Kültür Merkezi Diyarbakır

Mitwirkende: Nevin Soyukaya (Archäologin, Wissenschaftler, Schriftsteller, Leiter der Abteilung Kulturelles Erbe und Tourismus, Diyarbakır, Abdullah Yaşin (Wissenschaftler, Schriftsteller, Cizre)

Tanz: Ibrahim Halil Saka, Vedat Bilir, Sezer Kılıç

Musik: Kassem Mosse

Postproduktion: Christoph Manz, Maximilian Schmoetzer

Assistenz: Milos Trakilović

Dank an: Alice Conconi, Andrew Kreps, Sümer Kùltür Merkezi, Diyarbakir Sanat Merkezi, Gunnar Wendel, Esme Buden

Courtesy of the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin

### **Hito Steyerl**

*Empty Centre*, 1998

16mm-Film, Farbe, Ton

62 Min.

Regie: Hito Steyerl

Musik: Felix Mendelssohn Bartholdy, Friedrich Hollaender

Produzent: Su Turhan

Voiceover: Hatice Ayten

Recording: Meike Birck, Hito Steyerl, Boris Schafgans

Texte von: Siegfried Kracauer, Friedrich Hollaender

Produktion: Hochschule für Fernsehen und Film München

Mit: Dong Yang, Huan Zhu, Besetzer des Potsdamer Platzes, Gewerkschaft der Bauarbeiter u.v.a.

Courtesy of the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin

### **Hito Steyerl**

*Babenhausen*, 1997

Beta SP, Farbe, Ton

4:04 Min.

Regie und Kamera: Hito Steyerl

Courtesy of the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin

### **Hito Steyerl**

*Normality 6*, 1999

Beta SP, Schwarzweiß und Farbe, Ton / Beta SP

5:10 Min.

Regie: Hito Steyerl

Courtesy of the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin

## Begründung der Jury

### Juroren

Douglas Gordon, Katharina Grosse und Ulrike Lorenz

Als Käthe Kollwitz 1917 ihr Tagebuch befragt: „Wo ist die neue Form für den neuen Inhalt dieser letzten Jahre?“, ging der Erste Weltkrieg schon in sein viertes Jahr; ihren Sohn Peter hatte sie bereits 1914 an diesen Krieg verloren. Die Ausnahmekünstlerin ringt mit sich in einer von Männern dominierten Kunstwelt, sie sucht nach neuen Formen, ihr Erlebtes künstlerisch umzusetzen. Die Bildhauerin, Grafikerin und Zeichnerin wird zu einer Hauptvertreterin der avantgardistischen Szene, die auch politische und gesellschaftliche Verantwortung übernimmt.

Hundert Jahre, nachdem Käthe Kollwitz 1919 als Mitglied in die Preußische Akademie der Künste aufgenommen wurde, stellt sich nun Hito Steyerl in die Phalanx der starken und international einflussreichen Preisträgerinnen, neben Mona Hatoum, Katharina Sieverding, Adrian Piper u.a. Der gebürtigen Münchnerin gelingt es wie kaum einer anderen bildenden Künstlerin der Gegenwart, auf provokante und scharfsinnige Weise physische, visuelle und intellektuelle Impulse in ihrem künstlerischen und theoretischen Schaffen zu bündeln. Auch ihr künstlerischer Diskurs umkreist stets gesellschaftspolitische Prozesse: Postkoloniale Kritik, Machtmissbrauch, Gewalt sowie die Einflüsse der Globalisierung auf den Finanz-, Arbeits- und Warenmarkt visualisiert sie in verschiedensten Medien. Steyerl reagiert mittels Montage und Demontage von Bildern, Texten, Performances, Multimedia-Installationen und Filmessays auf den Einfluss des digitalisierten und globalisierten Lebens und revolutionierte damit in den vergangenen Jahren zahlreiche Museumsausstellungen und Biennalen auf der ganzen Welt.

Die Frage nach dem Einfluss virtueller Realitäten auf die Userinnen und User, die zu Rezipientinnen und Rezipienten werden, konkretisiert Hito Steyerl in *Hell Yeah We Fuck Die* – einer Arbeit, die sie 2016 anlässlich der Biennale von São Paulo konzipierte – im Hinblick auf die Rolle der Computertechnologie in Kriegssituationen: ein Thema, das Künstlerinnen und Künstler seit den 1960er Jahren vor allem in den USA bearbeitet haben, das mit der Entwicklung digitaler Technologien jedoch eine neue Dimension erhalten hat.

Neben ihren raumgreifenden und technisch hochversierten Installationen tritt die Professorin für Experimentalfilm und Video, die auch das Research Center for Proxy Politics an der Universität der Künste Berlin mitbegründet hat, mit Vorträgen und Texten über gesellschaftspolitische Fragen zu virtuellen Realitäten auf die Bühne der Kunstöffentlichkeit und des Wissenschaftsbetriebs: Ein virtueller 360°-Kosmos (Bubble Vision), errichtet mittels Technologie, Medien der Fotografie, Video, Virtual Reality und befeuert durch Social-Media-Portale, Amazon, Google etc., stand in den letzten Jahren im Zentrum ihrer künstlerisch-wissenschaftlichen Recherchen. Hito Steyerl reagiert mit ihrem Werk auf Fragen, die jeden angehen: Was folgt aus dem freien Umgang autoritärer, feudaler oder populistischer Regime mit digitaler Technologie? Und wie können Künstlerinnen und Künstler in Zeiten des gesellschaftlichen Umbruchs mit neuen Machtstrukturen, anti-europäischen Tendenzen und dem zunehmenden Rassismus umgehen, denen wir uns alle ausgesetzt fühlen? Hito Steyerl macht Angebote für neue Sichtweisen und Perspektiven mit Relevanz für den Kunstbetrieb, wie einst Käthe Kollwitz.

## Biografie

**Hito Steyerl** (\*1966 in München) lebt und arbeitet in Berlin.

## Ausbildung

1987–1990 Academy of Visual Arts, Tokyo  
1992–1998 Hochschule für Fernsehen und Film, München  
2001–2003 Akademie der Bildenden Künste Wien, Promotion in Philosophie

## Lehre (Auswahl)

2001–2003 Universität der Künste Berlin, Gastprofessorin Gender and Cultural Studies  
2004–2005 Goldsmiths College London, Leiterin des Masterstudiengangs Cultural and Postcolonial Studies  
2009–2010 Royal Academy of Copenhagen, School for Conceptual Art, Gastprofessorin  
Seit 2011 Universität der Künste Berlin, Professorin für Experimental Film und Video  
2012–2013 KUVA Helsinki, Gastprofessorin für Künstlerische Forschungstheorie  
2014–2017 Universität der Künste Berlin, Mitbegründerin des Research Center for Proxy Politics

## Auszeichnungen

2010 New:Vision Award, Copenhagen International Documentary Festival  
2015 EYE Prize, EYE Film Institute Netherlands and the Paddy & Joan Leigh Fermor Arts Fund

## Literatur (Auswahl)

Hito Steyerl, *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*, New York, 2017  
*Hito Steyerl. Duty-Free Art*, Conversation between João Fernandes, curator of the exhibit, and Hito Steyerl; essay by Carles Guerra, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2015  
*Fabrik. Deutscher Pavillon – La Biennale die Venezia*. Köln/Cologne, 2015  
*Too Much World, The Films of Hito Steyerl*, Nick Aikens (ed.), Berlin, 2014  
Hito Steyerl. *The Wretched of the Screen*, New York, Berlin, 2012  
*RICOCHET #3: Hito Steyerl*, Museum Villa Stuck, München, Bielefeld, 2010  
*Hito Steyerl: Seven Seconds From the Exhibition*, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 2010  
*n.b.k. ausstellungen 5: Hito Steyerl*, Marius Babias (ed.), Köln, 2010  
*Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarische Praxen im Kunstfeld*, Wien, 2008

**Weiterführende Informationen:** <https://www.estherschipper.com>

## **Der Käthe-Kollwitz-Preis der Akademie der Künste, Berlin**

„Ich bin einverstanden damit, dass meine Kunst Zwecke hat. Ich will wirken in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind.“ Käthe Kollwitz, Die Tagebücher, November 1922

Am 24. Januar 1919 wurde Käthe Kollwitz (1867–1945) als Mitglied in die Preußische Akademie der Künste berufen. Erst das Ende der wilhelminischen Kunstpolitik mit der Ablösung der Monarchie durch die Weimarer Republik kann als Voraussetzung für ihre Zuwahl und später auch der von Renée Sintenis (1931) verstanden werden. Die Mitgliedschaft von Frauen, überwiegend aus Adelskreisen, war zwar bereits seit 1784 möglich, aber äußerst selten. Neben Kollwitz wurden 1919 auch Ernst Barlach, Lovis Corinth, Georg Kolbe und Wilhelm Lehmbruck als Mitglieder in die Akademie gewählt.

Kollwitz' Arbeiten konzentrierten sich 1919 „auf Graphik und auf Zeichnung. In den letzten Jahren versuchte ich mich in der Plastik“, so schrieb die Künstlerin in ihrem an die Akademie gerichteten Lebenslauf. Ihr schonungslos kritischer und zugleich emotional berührender Umgang mit den vorherrschenden Lebensumständen der Armen in der Gesellschaft, der auf persönlichen Erfahrungen basierte, führte zur Entwicklung eines eigenständigen, zwischen Expressionismus und Realismus oszillierenden Œuvres von internationaler Tragweite. 1933 zwangen die Nationalsozialisten neben Heinrich Mann auch Käthe Kollwitz zum Austritt aus der Akademie, womit sie gleichzeitig ihres Amtes als Leiterin der Meisterklasse für Grafik enthoben wurde: Sie hatte den „Dringenden Appell“ zum Aufbau einer einheitlichen Arbeiterfront gegen den Nationalsozialismus mitunterzeichnet. Als ihre Exponate 1936 aus der Berliner Kunstausstellung entfernt wurden, kam dies einem Ausstellungsverbot gleich.

Nach ihrem Tod subsumierte sie in der neu entstehenden Kunstlandschaft nach dem Zweiten Weltkrieg wie keine andere Künstlerin in Persönlichkeit und Werk die Abgrenzung gegenüber der bürgerlichen Kunst und den Aufbruch, die Ansprüche des Volkes und einer neuen Gesellschaft künstlerisch zu vertreten. Das Gründungsstatut des Käthe-Kollwitz-Preises von 1960 attestierte ihr posthum klare „politische Bekenntnisse“, eine unbestrittene „künstlerische Meisterschaft“ und die Verehrung als Kämpferin für die Arbeiterklasse „der ganzen Welt“. Ihr Einverständnis mit dem gesellschaftlichen Nutzen ihrer Kunst und ihr Streben nach einer Verständigung zwischen Künstlern und Volk fielen in der 1949 gegründeten DDR auf fruchtbaren Boden.

Der Käthe-Kollwitz-Preis, eine Ehrung für bildende Künstlerinnen und Künstler, wurde 1960 von der Deutschen Akademie der Künste (DDR) mit dem Ziel gestiftet, ein Einzelwerk oder ein Gesamtœuvre auszuzeichnen. Seit der ersten Preisverleihung richtet sich diese Auszeichnung sowohl an Künstlerinnen und Künstler, die sich in der kunstinteressierten Öffentlichkeit national und international einen Namen gemacht haben, als auch an jene, die fernab der Kunstszene und des Kunstmarkts in der Zurückgezogenheit arbeiten und wirken. Andere und anderes zu verstehen und anzunehmen, darin liegt auch die Kraft in der Kunst von Käthe Kollwitz.

Die Vergabe des Käthe-Kollwitz-Preises erfolgt jährlich und wird stets durch eine neu zu benennende Jury aus Mitgliedern der Sektion Bildende Kunst entschieden. Der Preis ist mit 12.000 € dotiert. Anlässlich der Ehrung richtet die Akademie der Künste der Preisträgerin oder dem Preisträger eine Ausstellung aus und publiziert einen kleinen Katalog. Seit 1992 – nunmehr seit 25 Jahren – wird der Käthe-Kollwitz-Preis von der Kreissparkasse Köln als Trägerin des Käthe Kollwitz Museum Köln mitfinanziert.



## Preisträgerinnen und Preisträger

1960 Karl Erich Müller	1981 Elizabeth Shaw	2001 Jürgen Schön
1961 Arno Mohr	1982 Hans Vent	2002 Renate Anger
1962 Sella Hasse	1983 Sabina Grzimek	2003 Horst Münch
1964 Herbert Tucholski	1984 Manfred Böttcher	2004 Peter Weibel
1965 Fritz Duda	1985 Joachim John	2005 Lutz Dammbeck
1966 Fritz Dähn	1986 Gerhard Goßmann	2006 Thomas Eller
1967 Otto Nagel	1987 Max Uhlig	2007 Hede Bühl
1968 Willi Sitte	1988 Christa Sammler	2008 Gustav Kluge
1969 Theo Balden	1989 Claus Weidensdorfer	2009 Ulrike Grossarth
1970 Gerhard Kettner	1990 Konrad Knebel	2010 Mona Hatoum
1971 Kurt Querner	1991 Manfred Butzmann	2011 Janet Cardiff & George Bures Miller
1972 Herbert Sandberg	1992 Lothar Böhme	2012 Douglas Gordon
1973 René Graetz	1993 Martin Assig	2013 Eran Schaerf
1974 Wieland Förster	1994 Karla Woisnitza	2014 Corinne Wasmuht
1975 Werner Stötzer	1995 Micha Ullman	2015 Bernard Frize
1976 Harald Metzkes	1996 Martin Kippenberger	2016 Edmund Kuppel
1977 Horst Zickelbein	1997 Astrid Klein	2017 Katharina Sieverding
1978 Dieter Goltzsche	1998 Miriam Cahn	2018 Adrian Piper
1979 Wilfried Fitzenreiter	1999 Mark Lammert	2019 Hito Steyerl
1980 Werner Tübke	2000 Svetlana Kopystiansky	

## Käthe Kollwitz und die Preußische Akademie der Künste. Zur Spurensuche in Berlin<sup>1</sup>

Von Werner Heegewaldt

Aus: *Kollwitz neu denken: Käthe-Kollwitz-Preisträger der Akademie der Künste, Berlin, 2017*

Akademie der Künste, Berlin (Hg.), Käthe Kollwitz Museum Köln (Hg.)

Eine Berliner Spurensuche kommt an dem Thema Käthe Kollwitz und die Akademie nicht vorbei, gerade weil beide eine wechselvolle und für die Institution nicht immer rühmliche Geschichte verbindet. Am Anfang stand die Skepsis der Künstlerin gegenüber der Männerbastion und der in ihren Augen antiquierten Künstlersozietät auf der einen und die Missachtung für die Secessionistin mit ihrem teilweise erschreckend realistischen Stil auf der anderen Seite. Frauen waren in der Akademie der Kaiserzeit nur als Ehrenmitglieder geduldet und hatten in den Kunstaussstellungen nur auf Einladung Gelegenheit, ihre Werke zu zeigen. Erst die Revolution von 1918 und die daraus folgenden gesellschaftlichen Veränderungen führten auch in der Akademie zu Reformen, so dass Käthe Kollwitz 1919 auf Vorschlag von Max Liebermann in die Künstlergemeinschaft aufgenommen werden konnte. Nach Victoria, Prinzessin von Großbritannien und Irland, die 1860 zum Ehrenmitglied ernannt wurde, war sie nach langer Zeit die erste Frau und Künstlerin, die Aufnahme fand. Nur die Reformphase nach 1786 hatte Künstlerinnen als aktive Mitglieder der Akademie zugelassen.

Käthe Kollwitz war über diese Entscheidung selbst überrascht. Im Januar 1919 notierte sie in ihr Tagebuch: „Secessionsversammlung. Höre von Klimsch und Gaul [den Bildhauern Fritz Klimsch und August Gaul], dass ich in die Akademie der Künste gewählt bin. Große Ehre, aber ein bißchen peinlich für mich. Die Akademie gehört doch etwas zu den verpöpten Instituten, die beiseite gebracht werden sollten. Gaul spricht ganz böse dagegen, sagt, daß unter vorigem Regime es ein machtloses und unselbständiges Institut war, daß es jetzt seine Selbständigkeit hat und wieder Leben kriegen wird.“<sup>2</sup>

Trotz dieser Haltung hat Käthe Kollwitz die Herausforderung angenommen und ihre Mitgliedschaft in vielfältiger Form genutzt. Sie wirkte in den Ausstellungskommissionen<sup>3</sup> mit und versuchte, dort – wie auch durch ihre Wahlvorschläge für neue Mitglieder – den Frauenanteil zu erhöhen.<sup>4</sup> Ausgangspunkt für Käthe Kollwitz waren dabei jedoch stets künstlerische Kriterien. Seit 1928 leitete sie als erste Frau eines der sechs Meisterateliers der Sektion für die Bildenden Künste und war in dieser Funktion auch Mitglied des akademischen Senats. Als Höhepunkt ihrer Akademie-Zeit gilt ihre Sonderausstellung im Rahmen der sogenannten Kollektivausstellung im Herbst des Jahres 1927. Anlässlich ihres 60. Geburtstages wurde in zwei Sälen mit zirka 100 Werken aus den Jahren 1894 bis 1924 ein repräsentativer Querschnitt ihres Schaffens gezeigt, darunter Zeichnungen aus den Zyklen *Weberaufstand* (1893–1898) und *Bauernkrieg* (1902/03–19) sowie die politischen Plakate *Nieder mit dem Abtreibungsparagraphen!* (1924) und *Helft Rußland* (1921). Die sechswöchige Ausstellung zählte mit über 6.000 Besuchern zu einer der erfolgreichsten Ausstellungen zu Lebzeiten der Künstlerin.

Dieser Erfolg konnte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die politischen Verhältnisse in und außerhalb der Preußischen Akademie der Künste rasch wandelten und die Pazifistin und parteilose Sozialistin immer mehr ins Visier der politischen Gegner geriet. Am 15. Februar 1933 zwangen die Nationalsozialisten Käthe Kollwitz gemeinsam mit Heinrich Mann zum Austritt aus der Akademie und enthoben sie des Amtes als

<sup>1</sup> Auszüge aus dem Grußwort des Verfassers anlässlich der Ausstellungseröffnung „Käthe Kollwitz und Berlin. Eine Spurensuche“ in der Galerie Parterre Berlin am 4.7.2017. Der Text basiert auf den Forschungen von Dr. Ulrike Möhlenbeck, Leiterin des Historischen Archivs der Akademie, der an dieser Stelle gedankt sei. Vgl. ihren Aufsatz „Die Akademie gehört doch zu den etwas verpöpten Instituten, die beiseite gebracht werden sollten“. Käthe Kollwitz und die Preußische Akademie der Künste in Berlin. In: Kathleen Krenzlin (Hg.): *Käthe Kollwitz und Berlin. Eine Spurensuche*. Berlin 2017, S. 199-207

<sup>2</sup> Tagebucheintrag vom 31.1.1919, zitiert nach: Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher 1908-1943*. Hg. und mit einem Nachwort von Jutta Bohnke-Kollwitz, München 2012, S. 404

<sup>3</sup> Käthe Kollwitz war Mitglied in der Kommission, die der Bildhauerin Ruth Horadam 1925 als erster Frau den Großen Staatspreis verlieh, vgl. Möhlenbeck (wie Anm. 1), S. 201.

<sup>4</sup> Auf Initiative von Käthe Kollwitz konnten zwischen 1919 und 1933 insgesamt 95 Frauen bei den akademischen Kunstaussstellungen ihre Werke vorstellen: neben Käthe Kollwitz selbst Renée Sintenis, Milly Steger, Augusta von Zitzewitz, Charlotte Berend, Tina Haim-Wentscher, Hanna Cauer, Emy Roeder, Jenny Wiegmann, Sophie Wolff, Dora Hitz, Julie Wolfthorn, u.a. Vgl. die Auswertung der Ausstellungskataloge der Preußischen Akademie der Künste (1919–1933) durch Ulrike Möhlenbeck (wie Anm. 1), S. 201. Die Aufnahme von neuen weiblichen Akademie-Mitgliedern gestaltete sich über die Jahre jedoch sehr schwierig.

Leiterin der Meisterklasse. Äußerer Anlass war ein Wahlplakat des Internationalen Sozialistischen Kampfbundes, das für die bevorstehende Reichstagswahl am 5. März 1933 eine Einheitsfront von SPD und KPD gegen die Nationalsozialisten gefordert hatte. Beide Künstler hatten mit unterzeichnet.<sup>5</sup> Die Reaktion der Akademie war ernüchternd.

In einer außerordentlichen Sitzung am 15. Februar 1933 ergriffen nur zwei Mitglieder, der Schriftsteller Alfred Döblin und der Berliner Stadtbaurat Martin Wagner, offen Partei für die beiden Mitglieder, woraufhin Wagner die gleiche Konsequenz zog und aus Loyalität ebenfalls austrat. Noch deutlicher wurde die Übermacht der deutsch-völkischen Mitglieder durch das Verhalten der Sektion Dichtkunst. Am 13. März 1933 hatte sie eine von Gottfried Benn formulierte Loyalitätsadresse an das NS-Regime verabschiedet und von den Mitgliedern unterschreiben lassen. In der Folge agierte die Akademie immer mehr als Erfüllungsgehilfin der nationalsozialistischen Machthaber und ließ sich bis 1934 ohne nennenswerten Widerstand gleichschalten. Zahlreiche Mitglieder wurden ausgeschlossen oder zum Austritt gezwungen. Konservative Künstler machten sich rasch die Vorgaben der Nationalsozialisten zu eigen. Die gemäßigten Kräfte passten sich an, und nur wenige – wie Ricarda Huch, Max Liebermann, Alfred Döblin oder Thomas Mann – wagten offenen Widerspruch. Der politische Wandel in der Akademie wird besonders am Verhalten gegenüber Max Liebermann deutlich. Nach zwölf erfolgreichen Jahren an der Spitze der Künstlergemeinschaft war der Maler am 21. Juli 1932 zum Ehrenpräsidenten ernannt worden. Nur neun Monate später, am 7. Mai 1933, sah er sich gezwungen, das Ehrenamt niederzulegen und auszutreten.

Die Zeit der Ausgrenzung andersdenkender Künstler und der widerstandslosen Anpassung an die neuen Machtverhältnisse im Nationalsozialismus gehört zu den dunkelsten Kapiteln der Akademie-Geschichte. Umso wichtiger war es, nach 1945 das Andenken an verfemte Künstler, wie Käthe Kollwitz, wieder in Erinnerung zu rufen, ihr Werk auszustellen und neu darüber nachzudenken. Die unter gegensätzlichen politischen Bedingungen in Ost- und West-Berlin neu gegründeten Akademien haben das in sehr unterschiedlicher Weise getan. Die Ost-Akademie hat Käthe Kollwitz bereits 1951 mit einer Werkschau gewürdigt.<sup>6</sup> Zahlreiche nationale und internationale Ausstellungen folgten. Eine treibende Kraft dabei war sicherlich Kollwitz' Künstlerfreund Otto Nagel, der einflussreiche Ämter in der Akademie ausübte. Aufgrund der sozial- und gesellschaftskritischen Themen genoss Käthe Kollwitz in Ostdeutschland großen Respekt, was ihr Werk allerdings nicht vor Kritik in der Formalismus-Debatte der 1950er Jahre bewahrte. Die West-Berliner Künstlersozietät tat sich wesentlich schwerer mit dem Werk von Käthe Kollwitz. In der Zeit nach 1945 trat die abstrakte und informelle Malerei in den Vordergrund, galt es doch, sich an der stilprägenden Kunstentwicklung in Frankreich und den USA zu orientieren. Zugleich bewirkte die damit einhergehende Politisierung der Kunst in Zeiten des Kalten Krieges eine Distanzierung von der Künstlerin.

Ein Wendepunkt in der Rezeption war der 100. Geburtstag von Käthe Kollwitz im Jahre 1967. In der Bundesrepublik wurden zahlreiche Ausstellungen organisiert, die neben der ästhetischen auch zunehmend die politische Bedeutung von Kollwitz' Werk fokussierten. Die Gedächtnisausstellung in der West-Berliner Akademie war Anlass für die Gründung des Käthe-Kollwitz-Archivs.<sup>7</sup> Dr. Hans Kollwitz, Sohn und Erbe, übergab der Akademie die hinterlassenen Schriften seiner Mutter als Dauerleihgabe, darunter die Tagebücher aus der Zeit von 1908 bis 1943 sowie die umfangreichen Familienkorrespondenzen. Gemeinsames Ziel war es, „den Substanzverlust an künstlerischen Dokumenten, wie er durch die Jahre 1933 bis 1945 insbesondere in Berlin eingetreten ist, zu mildern und deshalb im Archiv der Akademie der Künste eine Stätte der Forschung für das Werk von Käthe Kollwitz zu errichten [...]“<sup>8</sup> In der Rückschau ist dieser Wunsch in Erfüllung gegangen.

<sup>5</sup> Der Konflikt in der „Akademie der Künste“. In: *Tempo*. Berliner Abend-Zeitung, 16.2.1933

<sup>6</sup> Käthe Kollwitz, Ausstellung der Deutschen Akademie der Künste, Berlin (Ost) 1951

<sup>7</sup> Käthe Kollwitz 1867-1945. Ausstellung der Akademie der Künste vom 10. Dezember 1967 bis zum 7. Januar 1968, Berlin (West) 1967

<sup>8</sup> Archivvertrag vom 13./19. Dezember 1967. Mit dem Substanzverlust war vor allem die Zerstörung der Berliner Privatwohnung von Käthe Kollwitz gemeint. Das Haus Weißenburger Str. 25 im Stadtteil Prenzlauer Berg, in dem sie und ihre Familie über 50 Jahre gelebt hatten, wurde am 23. November 1943 durch eine Brandbombe zerstört. Dadurch wurden nicht nur zahlreiche Werke der Künstlerin, sondern auch ihre gesamte Korrespondenz vernichtet.

Dank weiterer Leihgaben der Familie und zahlreicher Neuerwerbungen ist das Archiv stetig gewachsen und wird eifrig von der Kollwitz-Forschung genutzt. Die jüngste Neuerwerbung konnte dank der Vermittlung durch die Ausstellungskuratorin Kathleen Krenzlin erfolgen: Es handelt sich um Briefe und Fotografien der Schriftstellerin und langjährigen Kollwitz-Freundin Beate Bonus-Jeep.

Ein anderer wesentlicher Beitrag, um das Andenken an Käthe Kollwitz zu wahren, ist der Käthe-Kollwitz-Preis, der seit 1960 von der Akademie der Künste bis heute jährlich an bildende Künstlerinnen und Künstler vergeben wird.

Zur Rezeptionsgeschichte und Spurensuche von Käthe Kollwitz in Berlin gehört auch das 1986, ein Jahr nach dem Kölner Museum, gegründete Käthe Kollwitz Museum Berlin. Seine Zukunft ist nach 31 Jahren in der Charlottenburger Fasanenstraße ungewiss, da eine Kündigung der Ausstellungsräume droht. Es bleibt zu hoffen, dass im Jubiläumsjahr eine dauerhafte Lösung gefunden wird, die Basis für eine erfolgreiche Museumsarbeit ist.

## Der Käthe-Kollwitz-Preis – ein Preis von Künstlern für Künstler

Von Anke Hervol

Aus: *Kollwitz neu denken: Käthe-Kollwitz-Preisträger der Akademie der Künste, Berlin*, 2017

Akademie der Künste, Berlin (Hg.), Käthe Kollwitz Museum Köln (Hg.)

Die Bedeutung und Wirkung des Käthe-Kollwitz-Preises als Auszeichnung für bildende Künstler und Künstlerinnen an der Akademie der Künste (Ost) war seit Anbeginn eng mit dem Selbstverständnis verknüpft, auf das sich die Akademie bei ihrer Neugründung am 24. März 1950 berief: die demokratische Tradition, die Werte und Ziele der Preußischen Akademie zwischen 1919 und 1933.<sup>1</sup> Von der Idee, einen Akademie-Preis für bildende Künstler zu vergeben, ist erstmals in den Sitzungsprotokollen der Sektion Bildende Kunst im Oktober 1956 zu lesen. Sehr wahrscheinlich erwirkte die Tatsache, dass der Kollwitz-Freund Otto Nagel ab 1956 Akademie-Präsident war, am 6. April 1957 die endgültige Entscheidung für die jährliche Vergabe eines Preises, dessen Namensgeberin Käthe Kollwitz (und nicht Max Liebermann oder Heinrich Zille) wurde. Gemeinsam mit dem 1950 gestifteten Heinrich-Mann-Preis, mit dem seit 1953 bis heute Schriftsteller und Schriftstellerinnen geehrt werden, ist der Käthe-Kollwitz-Preis damit eine der ältesten Auszeichnungen der Akademie. Diese in den frühen Jahren der DDR initiierte, nachhaltige Würdigung des politischen Engagements von Heinrich Mann und Käthe Kollwitz hat sich – zwischen Mythos und Rezeption – auch durch die unruhige Zeit der Wende und Vereinigung der beiden Akademien in Ost- und West-Berlin bis heute erhalten. Zwischen 1933 und 1938 wurden zahlreiche Mitglieder der Preußischen Akademie zum Austritt gezwungen, „... die Vernichtung aller persönlichen und politischen Freiheit“ hatten sie vorhergesehen.<sup>2</sup>

Dass die in Künstlerkreisen hochgeschätzte Kollwitz am 24. Januar 1919 als erste Frau zum ordentlichen Mitglied der Preußischen Akademie seit 1833 gewählt wurde, läutete eine neue Phase in der Geschichte der damals über 200 Jahre alten Institution ein.<sup>3</sup> Wie keine andere Künstlerin nach dem Zweiten Weltkrieg subsumiert sie in Persönlichkeit und Werk die Abgrenzung gegenüber der bürgerlichen Kunst und den Aufbruch, die Ansprüche des Volkes und einer neuen Gesellschaft künstlerisch zu vertreten. Das Gründungsstatut des Käthe-Kollwitz-Preises von 1960 attestierte ihr klare „politische Bekenntnisse“, unbestrittene „künstlerische Meisterschaft“ und eine Verehrung als Kämpferin für die Arbeiterklasse „der ganzen Welt“. Ihr Einverständnis mit dem gesellschaftlichen Nutzen ihrer Kunst und ihr Streben nach einer Verständigung zwischen Künstlern und Volk fanden in der neugegründeten DDR fruchtbaren Boden. Nicht nur die Umbenennung von Straße und Platz in der Nähe ihres ehemaligen Wohnhauses, sondern vor allem der Auftrag an den Bildhauer Gustav Seitz, ein Kollwitz-Denkmal (1956/58) zu schaffen, zeugen von ihrem posthumen Ruhm im Ost Berlin der Nachkriegszeit.

Ein Tagebucheintrag von 1922 bildete die Grundidee für den Akademie-Preis: „Jeder arbeitet wie er kann. Ich bin einverstanden damit, dass meine Kunst Zwecke hat. Ich will wirken in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind. Viele fühlen jetzt die Verpflichtung, wirken und helfen zu wollen, aber mein Weg ist klar und einleuchtend, andere gehen unklare Wege.“<sup>4</sup> Neben der Ehrung der Preisträger war diese Auszeichnung immer auch eine „Verbeugung vor Persönlichkeit und Werk“ der Kollwitz. „Das Verständnis von Kunst als gesellschaftlichen Auftrag für den Sozialismus, die Einheit von Überzeugung und Meisterschaft als Qualität in der Kunst der DDR anzuerkennen und zu fördern, ist der tieferliegende und in die Zukunft weisende Sinn der Auszeichnung.“<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Harri Nündel, Mitarbeiter der Sektion Bildende Kunst 1968–1978 und 1981–1991, *Käthe Kollwitz und der Käthe Kollwitz-Preis*. In: *Kollwitz-Preisträger. Akademie der Künste der DDR*. Ausst. Kat., Berlin 1985, S. 4–5

<sup>2</sup> Ebd., S. 4

<sup>3</sup> Vgl. *Kollwitz neu denken: Käthe-Kollwitz-Preisträger der Akademie der Künste, Berlin*, 2017, Akademie der Künste, Berlin (Hg.), Käthe Kollwitz Museum Köln (Hg.), S. 17, Anm. 1

<sup>4</sup> Tagebucheintrag, November 1922. In: Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher 1908-1943*. München 2012, S. 404

<sup>5</sup> Harri Nündel, (wie Anm. 1), S. 5

Die erste Preisverleihung fand am 26. März 1960 anlässlich des 10. Jahrestages der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin im Namen der „Förderung einer volksverbundenen realistischen bildenden Kunst“ und gemeinsam mit der Vergabe des Heinrich-Mann-Preises an Helmut Hauptmann und Annemarie Reinhard durch Otto Nagel und Herbert Ihering im Plenarsaal der Akademie am Robert-Koch-Platz statt. Die Sektion Bildende Kunst zeichnete mit Karl Erich Müller (1917–1998) einen Künstler aus, der eine „erkennbare parteiliche Stellungnahme für die Sache des sozialistischen Fortschritts und des Friedens“ zeigte. Mit seinen Zyklen (Heinrich Manns *Untertan*, Hašeks *Braver Soldat Swejk*, *Algerien*, *Marcinelle*, etc.) leiste er „zur rechten Zeit einen aktiven Beitrag zu unserem Kampf um den realen Humanismus und unserer progressiven Kunst“.<sup>6</sup>

Da es sich beim Käthe-Kollwitz-Preis um ein politisches Statement und eine staatliche Auszeichnung der Akademie handelte, persönlich genehmigt vom Ministerpräsidenten, unterlag diese auch den gesetzlichen Bestimmungen der DDR. Im Jahr 1962 erfolgte die erste Anpassung der Statuten durch den Ministerrat, darin wurde die Bestätigung jeder Nominierung durch den Minister für Kultur vorgeschrieben – eine Vorgabe, die bis 1973 förmlich eingehalten wurde. Die Aktenlage verdeutlicht, dass mit der Genehmigung durch das Ministerium Eingriffe in die Vorschlagsliste verbunden waren. Eine kritische Auswertung der Vergabepolitik des Preises und der Auffassung der Sektion, sich als „künstlerisches Gewissen“ zu verstehen, „als Regulativ am staatlich gelenkten Kunstleben, ohne ihre Möglichkeiten aufs Spiel setzen zu wollen“, steht in der Forschung bis heute aus.<sup>7</sup> Mitglieder der Akademie waren – wie heute – als Preisträger ausgeschlossen. Lediglich bei Otto Nagel wurde in einer Ausnahmeregelung beschlossen, dass er 1967 für seine Verdienste um Käthe Kollwitz als Akademie-Mitglied den Preis erhielt.

Neben dem Preisgeld (anfangs 6.000 DDR-Mark) und der Urkunde erhielten die Preisträger seit 1962 eine Medaille (Entwurf: Wilfried Fitzenreiter, rückwirkend überreicht). In den frühen Jahren der Preisvergabe wurden Zeitgenossen von Käthe Kollwitz wie Sella Hasse (1962), Herbert Tucholski (1964) und Otto Nagel (1967) ausgezeichnet. Künstler wie Curt Querner (1971) erfuhren durch den Preis kurz vor ihrem Tod die lang verdiente Anerkennung, andere erhielten den Käthe-Kollwitz-Preis als eine von vielen Auszeichnungen, die in der DDR vergeben wurden. Über die Jahrzehnte konnten regelmäßig Ausstellungen und Kataloge realisiert werden. Die Tradition sah vor, dass der Vorjahrespreisträger die Laudatio für den aktuellen Preisträger hielt. So hat sich seit 1982 mit der Verleihung an den Maler Hans Vent wirklich ein „Preis von Künstlern für Künstler“ etabliert, wie Manfred Butzmann es 1991 formulierte.<sup>8</sup> Diese Tradition findet seit 1993 ihren Ausdruck darin, dass die Jury durch Mitglieder der Sektion Bildende Kunst gebildet wird.

1985 fand eine Ausstellung mit 24 Preisträgern und Preisträgerinnen im Marstall der Akademie statt.<sup>9</sup> 1990 wählte die Akademie der Künste, Berlin (Ost), Heiner Müller zu ihrem Präsidenten. Er verfolgte die Idee einer Umwandlung der Akademie in eine europäische Künstlersozietät<sup>10</sup>, das Land Berlin hatte jedoch den Fortbestand nur einer Akademie festgeschrieben. Unter Protesten, Einschalten der Landes- und Bundesregierung, zahlreichen Austritten von Mitgliedern aus der Ost- und der West-Akademie wurde schließlich im Staatsvertrag vom 24. September 1993 die Vereinigung zur Akademie der Künste, Berlin-Brandenburg beschlossen. Der Käthe-Kollwitz- und der Heinrich-Mann-Preis blieben erhalten. In dieser bewegten Wendezeit erhielten Konrad Knebel (1990) und Manfred Butzmann (1991) die Auszeichnungen mit einer Ausstellung am Robert-Koch-Platz. 1991 startete die Wanderausstellung „Sabine Grzimek, Dieter Goltzsche, Joachim John. Käthe-Kollwitz-Preisträger“ im Käthe Kollwitz Museum Köln, die den Dialog

<sup>6</sup> Akademie der Künste, Berlin, Historisches Archiv AdK-O 0583

<sup>7</sup> Harri Nündel. In: *Käthe-Kollwitz-Preisträger. Sabine Grzimek. Dieter Goltzsche. Joachim John*. Ausst. Kat., Akademie der Künste zu Berlin und Käthe Kollwitz Museum Köln, Berlin, Köln 1991, S. 19

<sup>8</sup> Manfred Butzmann anlässlich der Preisverleihung 1991. In: Ebd., S. 21

<sup>9</sup> Es erschien ein Begleitbuch mit Beiträgen von Werner Klemke und Harri Nündel.

<sup>10</sup> Siehe Angela Lammert, *Bautzen oder Babylon. Die Idee von einer Europäischen Sozietät*. In: Ingrid Mössinger, Anke Hervol (Hg.), *Die Akademie der Künste, Berlin, zu Gast in den Kunstsammlungen Chemnitz*. Ausst. Kat., Kunstsammlungen Chemnitz, Dresden 2016, S. 34ff.

zwischen Ost und West befördern wollte.<sup>11</sup> Als Lothar Böhme 1992 mit dem Preis geehrt wurde, ermöglichte „das kunstfreundliche Sponsoring [...] der Kreissparkasse Köln [...], die im Zusammenhang mit der Akademie-Situation beinahe gefährdete Preisvergabe“, so Ingeborg Ruthe in der *Berliner Zeitung* am 23. Juli 1992. Auch in der Akademie-Galerie im Marstall wurde die gemeinsame Ausstellung der Kollwitzpreisträger Grzimek, Böhme, Goltzsche und John 1992 durch die Kreissparkasse Köln unterstützt – der Grundstein für die Kooperation zwischen Köln und Berlin, die die Ausstattung der Auszeichnung sicherte. Seit 1993 wird neben der feierlichen Preisvergabe eine Personalausstellung mit einem kleinen Katalog ermöglicht. Eine jährlich neu gebildete Jury, bestehend aus drei Mitgliedern der Sektion Bildende Kunst, versteht sich seit 1993 als ein von der Sektion unabhängiges Gremium für die Nominierung. Vorschläge können alle Mitglieder einreichen. Der Käthe-Kollwitz-Preis hat sich seit der Vergabe an Svetlana Kopystiansky (2000) weiter internationalisiert. Zahlreiche Preisträger wurden nach Erhalt des Käthe-Kollwitz-Preises zu Akademie-Mitgliedern gewählt und wirken bis heute aktiv in den Sektionen mit.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Diese Ausstellung tourte bis 1992 weiter nach Wesel, Meerbusch und Kamp-Lintfort.

<sup>12</sup> Theo Balden, Lothar Böhme, Wieland Förster, Dieter Goltzsche, Ulrike Grossarth, Sella Hasse, Mona Hatoum, Joachim John, Gerhard Kettner, Mark Lammert, Harald Metzkes, Arno Mohr, Karl Erich Müller, Eran Schaerf, Herbert Sandberg, Willi Sitte, Werner Stötzer, Werner Tübke, Micha Ullman, Hans Vent, Corinne Wasmuht.

## “Not I am telling the story, the story tells me”. Von Hito Steyerls unbändiger Lust an der Umkehrung der Perspektive

Von Florian Ebner

An einem Abend wie dem heutigen, im Februar 2015, Berlin, vollbesetzter Saal im Kunstquartier Bethanien, begann eine Veranstaltung mit einer kapitalen Panne. Die Projektion einer aufwendig konstruierten und animierten Website, welche die Künstlerinnen und Künstler des Deutschen Pavillons der Venedig-Biennale vorstellen sollte, wollte nicht starten. Unter den Gästen auf dem Podium kam Hito Steyerl dem überforderten Moderator zu Hilfe. Mit ironischem Ton, der ihre spätere Kritik an den Mythen des Internets bereits vorwegnehmen sollte, verwies sie darauf, dass dieses Nichtfunktionieren bereits konstitutiver Teil einer vermeintlich partizipativen Technologie sei, deren Rhetorik auf Versprechungen und Täuschungen basiere, die im Grunde doch aber eigentlich großer und unbrauchbarer Quatsch sei. Der mit viel Heiterkeit von Seiten des vornehmlich jungen Publikums begleitete ungeplante Auftritt Steyerls brach mit der verklemmten Coolness und dem ritualisierten Verlauf, den die Veranstaltung vielleicht ansonsten genommen hätte.

Diese kurze Rückblende, zugegeben eine eher kleine Anekdote, ist doch der symptomatische Widerschein eines Denkens, das unmittelbar von Bildern und Begriffen, Momenten und Orten ausgeht, ihre Kontexte, Anlässe oder „Formate“ stets in Frage stellt, in diesem Falle die Rituale der öffentlichen Podiumsrunde, und gerade deren Scheitern oder Widersprüche produktiv umdenkt – ein Denken, das man gemeinhin nach einer großen Tradition als „kritisches Denken“ bezeichnet hat. Doch selbst vor dem *Kritischen* macht Hito Steyerl keinen Halt und unterwirft die gegenwärtige Semantik des Wortes, zumindest des angloamerikanischen Gebrauchs *critical*, einer Dekonstruktion: In Zeiten globaler Terrorwarnungen in den USA und in Großbritannien meint *critical* nicht mehr kritisch im analytischen Sinn, sondern nur noch „kritisch“ im Sinne der höchsten Alarmstufe. Ausdruck findet dies in Texten von 2007<sup>1</sup> oder auch in der Arbeit *Red Alert*, die im selben Jahr auf der documenta 12 zu sehen war. Hito Steyerls Denken begegnet dem alarmistischen Tenor unserer Zeit nicht mit dem Gestus der Betroffenheit, sondern mit der Lust am intellektuellen und dadaistischen Widerstand, und dieser beginnt stets mit der unmittelbaren Dekonstruktion seiner jeweiligen Bedingtheit, auch wenn dies nur der durch ein Softwareproblem bedingte, stotternde Beginn einer Diskussionsrunde sein sollte.

Wenn Hito Steyerl 2019 den Käthe-Kollwitz-Preis erhält, dann wird eine Künstlerin und Filmemacherin, eine Essayistin und Medientheoretikerin geehrt, die ein über 25-jähriges dokumentarisches Werk oder besser ein Werk über das Dokumentarische geschaffen hat. Die Wahl für diesen mit Kollwitz' Namen verbundenen Preis und seine Geschichte erscheint legitim aufgrund einer von beiden Künstlerinnen geteilten „engagierten Kunst“ – ein schwieriger Begriff, der vielleicht mehr verdeckt, als er herausarbeitet. Galt die Kunst der Käthe Kollwitz dem herrschenden ästhetischen Verständnis Wilhelm II. als Paradebeispiel der verachteten „Rinnsteinkunst“, so passt hierzu bestens eine Künstlerin, die hundert Jahre später in einem wegweisenden Text das soziale und politische Potential der *poor images* untersucht, jenes „Lumpenproletariats“ unserer digitalen Zeit.<sup>2</sup> Doch wozu solche Analogien, was ist der Sinn einer solchen Laudatio – ein Wort, das Hito Steyerl *per se* schrecklich finden muss, als Ausdruck der Selbstgenügsamkeit des Kunstbetriebs, der sich feiert, als ultimative Form des Vereinnahmtwerdens durch eine Art Staatspreis, der zumindest in seiner Geschichte diese Funktion erfüllt hat? Wäre es nicht konsequent im Steyerl'schen Sinne, wenn eine Kreatur künstlicher Intelligenz diese Rede halten würde, die, gefüttert mit ihren Filmen und Texten inklusive einer eingebauten Kontrollschleife des finalen Widerspruchs, ein passendes Fazit geben würde?

<sup>1</sup> Siehe Hito Steyerl, Die dokumentarische Unschärferelation. Was ist Dokumentarismus? In: Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien, Berlin 2010, S. 7–16

<sup>2</sup> Hito Steyerl, In Defense of the Poor Image. In: Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*. Berlin 2012, S. 31–45. Erstveröffentlicht online als *E-Flux Journal* #10, November 2009, <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>, zuletzt am 31.12.2018



Weitaus bescheidener gehe auch ich – ohne ein programmierter Hito-Troll oder Hito-Bot zu sein – vom unmittelbar Vorliegenden aus, den Arbeiten dieser Ausstellung, um eine einfache Frage zu verfolgen: Wie lässt sich über die Jahre ein dokumentarisches Werk entwickeln, wenn zugleich die medialen Werkzeuge und gar die Wirklichkeit ungewiss geworden sind, wenn wir als Subjekte der Geschichte bereits im Taumeln begriffen sind, wie die Roboter in der Installation *Hell Yeah We Fuck Die*, oder uns ohnehin schon im freien Fall befinden?

„Shot – Countershot“ oder auf Deutsch „Schuss – Gegenschuss“. Auf der Logik zweier Einstellungen basiert Hito Steyerls Videoinstallation *Abstract* von 2012. Die Künstlerin benennt sie mit den Begriffen der Filmsprache und verweist darauf, dass die „Grammatik des Kinos der Grammatik der Schlacht folge.“ 1981 schreibt Harun Farocki in der Zeitschrift *Filmkritik*: „Es sind die Autoren, die autoriellen Autoren, die gegen das Schuß-Gegenschuß-Verfahren aufstehen. Das Schuß-Gegenschuß-Verfahren ist ein Verfahren der Montage, das aber zurückwirkt auf das Verfahren der Aufnahme, von daher auf das Ausdenken und Aussuchen, den Umgang mit Bildern und Vorbildern. Schließlich ist Schuß-Gegenschuß die zentrale Regel, das Wertgesetz.“<sup>3</sup> Später wird er Jean-Luc Godard analysieren – einen der „autoriellen Autoren“ –, der in seinem Text *Befragung eines Bildes* von 1972 das Prinzip des Schuss – Gegenschuss gar in die Nähe des Faschismus rückt.<sup>4</sup> Mit Farocki und Godard sind auch die beiden Riesen genannt, auf deren Schultern Steyerl steht, wie sie es selbst immer wieder formuliert hat.<sup>5</sup>

In der Installation *Abstract* nimmt sie die ihr eigene Dekonstruktion dieses Prinzips vor. Sie verwendet Schuss – Gegenschuss nicht als sukzessive Einstellungen, um die Illusion einer einheitlich kohärenten Erzählung zu schaffen, sondern bricht es als ein paralleles Nebeneinander auf. An die Stelle der raum-zeitlich linearen Logik tritt die politisch-geografische Ordnung: Die eine Einstellung entstand bei einem Aufenthalt Steyerls in der von Kurden beanspruchten kargen Gebirgslandschaft in der östlichen Türkei. Die Kamera hielt fest, wie sie zusammen mit einem Augenzeugen Reste einer militärischen Auseinandersetzung, Kleidungsstücke und Munitionshülsen von Cobra-Hubschraubern birgt. Parallel dazu zeigt ein zweiter Bildschirm die andere Einstellung, den Gegenschuss: Hito Steyerl auf dem Pariser Platz vor dem Brandenburger Tor, ein Handy vor den Augen, in der Geste des Filmens, eine starke, verblüffende Einstellung, als wäre sie eine Touristin am eigenen Ort. Im Laufe der Montage dieser doppelten Einstellung erfährt man, dass sie die Berliner Vertretung des Waffenherstellers Lockheed Martin am Pariser Platz filmt, der die verwendeten Waffen für diesen Hubschrauber produziert, während der Augenzeuge in der anderen Einstellung davon berichtet, dass an dieser Stelle in Nordkurdistan 39 Menschen getötet wurden, darunter auch Andrea Wolf, Hito Steyerls Jugendfreundin, exekutiert als kurdische Freiheitskämpferin unter ihrem Namen *Ronahi*, die an dieser Stelle in Steyerls Werk zurückkehrt – von ihrer Geschichte wird noch die Rede sein.

*Die Einstellung ist die Einstellung*, so ist der Titel eines Buches von Gertrud Koch, die Einstellung der Kamera lässt auf die politische Haltung hinter dem Sucher schließen. Die Aussage in der Zusammenschau beider Einstellungen in Steyerls Installation ist evident: Die Verbrechen des Krieges sind nicht ohne die ökonomischen Interessen der einen und die politische Billigung der anderen zu denken. *Abstract* in seiner konzeptuellen

<sup>3</sup> Harun Farocki, Schuß-Gegenschuß. Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz-Film. In: *Filmkritik*, (Juni 1981), Nr. 299/300, S. 507–517, zit. nach *montage AV*, 20.1.2011, S. 153–165, S. 153

<sup>4</sup> Genauer gesagt, verweist Godard auf die faschistische Verwendung dieses Prinzips in Clint Eastwoods damaligen Filmen, zit. nach <http://www.strandspuren.de/vertov.html>, zuletzt am 31.12.2018.

<sup>5</sup> In Bezug auf Farocki äußerte sich Steyerl in diesem Sinne zuletzt anlässlich eines gemeinsamen Vortrags mit Trevor Paglen am 10.11.2018 im Centre Pompidou, siehe den Vortrag und die öffentlichen Fragen unter <https://www.centrepompidou.fr/id/cdA8A5e/roE6bxq/fr>, zuletzt am 18.12.2018.

Eindringlichkeit und Radikalität bündelt wie unter einem Brennglas zentrale Fragestellungen des Steyerl'schen Schaffens: Die Frage nach Zeugenschaft, die Präsenz der eigenen Person und Biografie, die Verquickung von Krieg und Ökonomie, von moderner Technologie und ihrer Auswirkung auf das Filmische, vor allem jedoch die Erweiterung der Erzählung um die unbedingte Dekonstruktion ihrer eigenen Mittel. Wie bei keiner anderen Künstlerin ihrer Generation steht die Umkehrung der Perspektive und das permanente *Making-Of* des filmischen Dispositivs – im Sinne von Adornos Essay-Prinzip als Selbstreflexion eines Werkes<sup>6</sup> – derart im Zentrum ihrer Methodologie, und dies betrifft so gut wie alle ihre Filme wie auch auf anderer Ebene ihre Texte, ihre *Lectures* und Ausstellungen, die nicht selten als Auftragsarbeiten für einen bestimmten Ort und Kontext entstehen. Es ist daher eine schöne Koinzidenz und eine feine Ironie der Geschichte, dass die Präsentation dieser Arbeit in der Ausstellung gleichsam *ex post* in der Berliner Akademie der Künste / Standort Pariser Platz stattfindet. Gleich einem Kollateralschaden, um diesen zynischen Begriff zu verkehren, ist die Reflexion über „Schuss“ und „Gegenschuss“ im Nachbarhaus des Frank-O.-Gehry-Gebäudes eingeschlagen, das Hito Steyerl 2012 für *Abstract* filmte. Die Arbeit erfährt nun eine neue Ebene der Konkretisierung, wenn sie vom Platz in den Palast zieht.

Doch Steyerls Werk weist noch weitaus mehr Bezüge zu diesem Fleck mitten in Berlin auf. Der ebenfalls in der Ausstellung gezeigte Film *Empty Centre* von 1998, präsentiert und aktualisiert auf einer großen LED-Wand, macht jene riesige städtebauliche Brache wieder sichtbar, die sich in den 1990er Jahren vom Reichstagsgebäude bis hin zum Potsdamer Platz erstreckte. Gerade anhand der Leere lässt sich paradoxerweise von der latenten Präsenz der vielfältigen Grenzen sprechen, die an diesem Ort einst existierten und von Ausschluss und Diskriminierung handeln. Wie eine Archäologin legt Steyerl verschiedene bildliche Schichten dieser Vergangenheit frei – ob es sich um die Geschichte des in Berlin Aufnahme begehrenden Moses Mendelssohn, des aus Berlin vertriebenen jüdischen Komponisten Friedrich Hollaender oder des dort ermordeten deutschen Veteranen des Ersten Weltkriegs Mohammed Hussein handelt – und schneidet sie mit der konkreten Situation der 1990er Jahre gegen. In Steyerls Montage sind es die Außenseiter der Gesellschaft, wie die aus China stammenden und ehemals in der DDR Studierenden, die ihre Erwartungen über die Zukunft dieses Ortes äußern, der heute jeglicher gesellschaftlicher Utopie entbehrt. Wenn bei einem Travelling der Kamera über die Kreuze der deutschen Mauertoten die Stimme aus dem Off als Kontrast die Namen derjenigen Menschen vorliest, die 1998 ihr Leben verloren, ertrunken in europäischen Flüssen oder erstickt in Containern, als sie versucht hatten, Europa zu erreichen, wird schmerzhaft deutlich, wie weitsichtig diese komplexe Montage auch heute noch ist, ohne den spektakulären Ton, den gegenwärtige Kunstaktionen um die Toten der Grenzen anschlagen. Als Hito Steyerl ihren Film auf 16mm-Material drehte, gab es noch die Latenz des belichteten Materials, das erst entwickelt werden musste. Die vergangenen zwanzig Jahre machen nun eine andere, politische Latenz dieses Films sichtbar, und die Akademie der Künste am Pariser Platz ist der beste Ort, um sie, in der Sprache der Filmchemie, auszuentwickeln.

Neben *Empty Centre* zeigt Hito Steyerl auch die Folge 6 ihrer Video-Reihe *Normality* über die Akte antisemitisch motivierter Gewalt und rechtsradikaler Auswüchse, die sie in einer Zeit drehte, als niemand die Taten einer NSU und die Blindheit der deutschen Sicherheitsorgane für möglich gehalten hätte. Sie wurde am Rande der Baustelle des Mahnmals für die ermordeten Juden Europas gedreht anlässlich einer Solidaritätskundgebung der NPD für das vermeintlich diskriminierte Österreich, in dem die FPÖ zum ersten Mal mitregierte. Ergänzt werden diese beiden Arbeiten um das kurze Fragment *Babenhausen*, ein atemloses Stück Video, in dem ein Antifa-Aktivist die Geschichte eines nach dem Holocaust in einer hessischen Kleinstadt wieder ansässig gewordenen Juden und seiner dortigen Diskriminierung erzählt, die seiner Auswanderung vorausging und die mit der späteren Brandschatzung seines Hauses ein Mahnmal der Schande seiner

---

<sup>6</sup> Vgl. Hito Steyerls Nachwort zu *Die Farbe der Wahrheit*, wie Anm. 1, S.139–142

Drangsalierer hinterließ. Wenn Hito Steyerl diese frühe Trilogie auf den Plan der aktuellen Ausstellung setzt, dann unterläuft sie die Erwartungen, und zugleich dient die Auswahl als Kompensation, um bei der Beförderung zur Staatskünstlerin nicht die Dissonanzen mit diesem Staat und seiner Gesellschaft vergessen zu lassen.

1919, also vor hundert Jahren, wurde Käthe Kollwitz zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste gewählt. Es war ein grausames Jahr und ein blutiger Start der noch jungen Weimarer Republik. Am Anfang des Jahres stand die Niederschlagung des sogenannten Spartakus-Aufstandes, dem bis zum Mai die gewaltsame Unterdrückung aller weiteren Aufstände und anderer temporärer Staatsformen, darunter auch das blutige Ende der Münchner Räterepublik, folgen sollten. Bekanntlich widmete Käthe Kollwitz dem toten Karl Liebknecht ein großartiges Blatt. *In Memoriam Karl Liebknecht (Gedenkblatt für Karl Liebknecht)* von 1920 zeigt den am 15. Januar 1919 ermordeten, führenden Kopf der noch jungen KPD in der formal radikalen Horizontalen, unter einem Laken, umgeben von Trauernden. Kollwitz' Komposition verwandelt den kommunistischen Führer unverkennbar in einen toten Christus. Als Zeichnung im Leichenschauhaus vor dem aufgebahrten Liebknecht begonnen, wird das Blatt 1920 als Holzschnitt fertiggestellt, neben einer nummerierten Auflage von 100 Handabzügen existiert noch eine in der Höhe unbestimmte Auflage eines Maschinendrucks. Am 6. November 1919 hatte sie in ihrem Tagebuch notiert: „Wo ist die neue Form für den neuen Inhalt der letzten Jahre?“ Sie fand ihn im Holzschnitt, einer Technik, die sie in früheren Jahren nicht verwandt hatte.

Der Ikonisierung von Menschen und Bildern hat Hito Steyerl 2004 mit *November* einen wichtigen und oft kommentierten Schlüsselfilm gewidmet. Sie denkt diesen Prozess der Ikonisierung, den sie als „the Travelling Image“ bezeichnet, als ein komplexes Zusammenspiel von Bildern, Vorbildern und dem Nachleben von Bildern, dem Wirklichkeit-Werden von Fiktion und der Fiktionalisierung der Realität. In diesem Film begegnen wir Andrea Wolf, der Jugendfreundin Steyerls, auf deren Suche sie sich 2012 in *Abstract* begeben wird, in drei unterschiedlichen Leben: als charismatische Anführerin einer Amazonen-Gang in den Aufnahmen eines feministischen *Martial-Arts*-Films, den Hito Steyerl bereits 1983 als 17-Jährige irgendwo in der bayerischen Steppe drehte, als reale kurdische Kämpferin in einem Fernsehinterview der 1990er Jahre sowie als Ikone der im Kampf gefallenen Şehit Ronahi auf den Postern demonstrierender Kurden in Deutschland. Gegengeschnitten wird dieses Material mit unterschiedlichster Kinokultur: einem wilden Russ-Meyer-Streifen, Bruce Lees letztem Film und Costa-Gavras' Revolutionskino, kommentiert und kontrastiert von Steyerls Off-Stimme, die über die Koinzidenz von filmischer Fiktion und politisch-existentieller Schicksalhaftigkeit nachdenkt, die Lebensläufe als dokumentarisches Material begreift, über das sich jedoch nur als Montage verschiedenster Perspektiven sprechen lässt. Erst in der Überblendung der fiktiven Amazone mit dem Bild der realen Märtyrerin bildet sich das Paradoxe, das Absurde und das Wahre dieser Geschichte heraus.

Einige Jahre nach *November* arbeitet Hito Steyerl um 2007 an einem Text, den es in mehreren Versionen gibt: *Documentary Uncertainty* sowie als deutsche Fassung *Die dokumentarische Unschärferelation. Was ist Dokumentarismus?* Ausgehend von den unscharfen und verpixelten Aufnahmen der Handykamera eines CNN-Reporters aus den Tagen der Irak-Invasion 2003 stellt sie die Frage nach der Relation von Realität, dokumentarischer Wahrheit und Bildern im Zeitalter einer immer mehr auf Affekte setzenden Informationsökonomie, in welcher die Zirkulation von Bildern nur durch ihre Intensität und schnelle Verwertbarkeit gesteuert wird. Wenn die Bilder heute nur noch Ausdruck für ihre eigene Ungewissheit sind, wo bleibt dann ihr kritisches und dokumentarisches Potential? Der Text endet mit einer radikalen Schlussfolgerung, die Käthe Kollwitz in ihrer Zeit wohl kaum geteilt hätte: „In diesem Sinne darf kritischer Dokumentarismus nicht das zeigen, was vorhanden ist – die Einbettung in jene Verhältnisse, die wir Realität

nennen. Denn aus dieser Perspektive ist nur jenes Bild wirklich dokumentarisch, das zeigt, was noch gar nicht existiert und vielleicht einmal kommen kann.“<sup>7</sup>

Auch diese Konsequenz gehört zu den paradoxen Denkbildern Hito Steyerls, deren spezifischer Sound eine ganze Generation von jungen KünstlerInnen und MedientheoretikerInnen weltweit begleitet. Ein Denken in Paradoxien und Provokationen, das, wie erwähnt, in Bezug auf das Medium nie den Einfluss von Jean-Luc Godard oder Harun Farocki verleugnet hat, seitens der Philosophie von der negativen Dialektik der Frankfurter Schule durchdrungen ist, den dadaistischen Geist der Situationisten in sich aufgenommen und die feministischen Repräsentationsmodelle einer Ulrike Ottinger bis hin zu den Utopien einer Donna Haraway genauso rezipiert hat. Schließlich ein Denken, das sich – technologisch gesehen – in einer Zeit vollzieht, in der das aufzeichnende, indexikalische Bild der Kamera von dem generierten und gerechneten Bild der Computer und der netzwerkbasierenden Algorithmen abgelöst wird. Steyerls Perspektive der unbedingten Umkehrung der Perspektiven fällt somit in eine Zeit völlig neuer „skopischer Regime“<sup>8</sup>.

In ihrem Text *In Free Fall: A Thought Experiment as Vertical Perspective* erstellt sie eine kurze, atemberaubende Geschichte der Linearperspektive und des Horizonts in der abendländischen Kunst. Demnach fällt die Erfolgsgeschichte dieser Konstruktion mit der Ausbildung der westlichen Dominanz in der Renaissance zusammen. Mit der einsetzenden Moderne, mit der Beschleunigung der Wahrnehmung – mit J. M. W. Turner, der das Gesicht aus einem fahrenden Zug hielt, bis hin zum CNN-Korrespondenten, der über 150 Jahre später nur noch sein Handy aus dem rasenden Militärfahrzeug streckt – bricht dieses Konzept in sich zusammen, unter Druck geraten durch das Kino, die Montage, die Luftfahrt. Wir leben heute in einer Zeit, in der der *God's eye view* von Satelliten und Google abgelöst worden ist. An die Stelle des Horizonts haben sich im Zeitalter der Drohnen neue Formen visueller Normalität gesetzt. Metonymisch stehen diese neueren Formen der Visualität auch für die sozialen, ökonomischen und politischen Bedingungen, die sie möglich machen, Herrschaftsverhältnisse, die heute nicht mehr von Nationalstaaten ausgeübt werden, sondern von den Strukturen einer global operierenden, kapitalistischen Informationsgesellschaft.

In den vergangenen zehn Jahren hat sich Hito Steyerl intensiv der Dialektik dieser neuen digitalen skopischen Regime gewidmet, die zwar eine Befreiung von den klassischen Formen der Repräsentation bedeuteten, eine andere, wahre Partizipation und Teilhabe versprochen, und doch zugleich neue Formen der Versklavung, der Ausbeutung, der Verdummung und der Abhängigkeiten mit sich führten. Wenn sie in Werken wie *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File* von 2013 unsere absolute Sichtbarkeit in einer vernetzten Welt vor Augen führt, wenn sie einen Teil des Deutschen Pavillons in Venedig in eine *Factory of the Sun* umbaut, in ein riesiges Computerspiel, als dessen Schauplatz ein *Motion-Capture-Studio* fungiert, ein gewaltiges Aufnahmestudio, das sich als Gulag erweist und als Metapher dafür dient, dass nicht „du dieses Spiel spielst, sondern dass es dich spielt“<sup>9</sup>, wenn sie also die unterschiedlichsten Verwerfungen der digitalen Kultur ins Bild setzt, dann tut sie dies nie mit Nostalgie oder fatalistischer Resignation, sondern stets voller Energie, ironisch, spielerisch, tänzerisch, ikonoklastisch – wie dies auch in der Installation *Hell Yeah We Fuck Die* von 2016 der Fall ist. Genau diese Energie braucht es heute, um sich den Herausforderungen der *Artificial Intelligence* zu stellen, von der sie nicht müde wird als *Artificial Stupidity* zu sprechen<sup>10</sup>, über deren unkontrollierbare Verwendung und militärische Ausrichtung sie sich aber keine Illusionen macht.

---

<sup>7</sup> Steyerl 2010, wie Anm. 1, S. 16

<sup>8</sup> Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden, Basel 1996

<sup>9</sup> Vgl. David Riff, „This is not a game.“ Ein Gang durch Hito Steyerls *Factory of the Sun*. In: Florian Ebner (Hg.), *Fabrik*. Ausst.-Kat., Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 2015, S. 197–199

<sup>10</sup> Steyerl 2018, wie Anm. 5

Am Ende ihres bereits erwähnten Texts *In Free Fall* schreibt Steyerl: „Fallen bedeutet aber nicht nur, ins Ungewisse zu stürzen, es kann auch bedeuten, dass neue Gewissheit entsteht. Wenn wir uns mit einer Zukunft auseinandersetzen, die sich aufzulösen beginnt und die uns in eine quälende Gegenwart zurücktreibt, werden wir möglicherweise erkennen, dass der Ort, auf den wir zustürzen, weder geerdet noch stabil ist. Er verspricht keine Gemeinschaft, sondern eine sich verändernde Formation.“<sup>11</sup> Ein dystopisches Ende wie das Ende mancher ihrer Texte, die wie Variationen von Walter Benjamins Lesart des *Engels der Geschichte* erscheinen. Die Gewissheit, kein sicheres Terrain mehr zu haben, kann zumindest selbst Gewissheit und Trost sein.

Es gehört zur Perfidie unserer Zeit, dass die Kunstszene sich in ihren Kompromissen und Widersprüchen eingerichtet hat oder, wie Steyerls WegbegleiterInnen Julieta Aranda, Brian Kuan Wood und Anton Vidokle in ihrer Einleitung zu ihrem Essayband *The Wretched of the Screen* schreiben, dass „zeitgenössische Kunst dazu dient, die übriggebliebene ideologische Energie gescheiterter politischer Projekte der Geschichte zu absorbieren“<sup>12</sup>. Inkommensurabel erscheinen viele Ansätze der zeitgenössischen Kunst, sich kritisch den großen Themen der Zeit zu nähern und sich doch gleichzeitig von neoliberalen Strukturen des Marktes finanzieren zu lassen. Widerstand regt sich bei Steyerl, wenn ihre Werke als Spekulationsobjekte von Sammlern in den Zollfreilagern dieser Welt liegen oder wenn ihre Projekte von Unternehmen gesponsert werden sollen, die sich nebenher in den Kriegen dieser Welt bereichern. Wenn sie plötzlich als „most influential person of the art world 2017“ vom System Kunstmarkt vereinnahmt wird, dessen ausbeuterische Haltung sie ablehnt.

Steyerls Werk des Widerstands scheint sich indes noch aus anderen Kraftquellen zu speisen als aus der intellektuellen Analyse des *here and now*. In der Minute 19 des Films *November* sagt die Stimme aus dem Off, welche die ihre ist: „In *November*, we are all part of the story, but not I am telling the story, the story tells me“. In ihrer so klugen wie persönlichen Reflexion über die Instrumentalisierung der reisenden Bilder, über das Scheitern von Idealen und Ideologien, möchte der Film *November* gewiss nicht zurück zu den revolutionären Utopien, wofür der *Oktober* in der westlichen Kultur- und Filmgeschichte steht. Und doch, wie es die Stimme aus dem Off sagt, *nicht ich erzähle die Geschichte, sondern sie erzählt mich*.

Es ist dies eine Geschichte des gesellschaftlichen Widerstands, damit nicht nur ihre, sondern die einer ganzen deutschen Generation. Und es sind Steyerls Formen der Selbstreflexion, die sie davor bewahren, einerseits in den Aktivismus oder in eine aktivistische Kunst abzugleiten oder sich andererseits vom System korrumpieren zu lassen. Eine Geschichte, die Steyerl trotz aller Dekonstruktion der Medien immer davon abgehalten hat, einem postmodernen Relativismus zu verfallen, und die sie vielmehr danach suchen lässt, was sie noch immer Wahrheit nennt. Eine Geschichte, die untergründig auch von persönlichem Scheitern erzählt, nie verlogen kitschig, aber doch mit einer durchscheinenden Melancholie. Nicht zuletzt eine Geschichte, der es gelungen ist, aus der deutschen ödipalen Nabelschau heraus einen Weg in die globale und digitale Wirklichkeit und ihre Verwerfungen zu finden. Und genau diese Kombination der beiden Dinge macht das Spezifische des Steyerl'schen Werkes aus: Das Herauswachsen einer Filmemacherin und Autorin aus einer kritischen Haltung gegenüber dem (deutschen) Nationalstaat und seine Geschichte in eine nicht minder kritische Haltung gegenüber einer alles umspannenden globalen, kapitalistischen Ökonomie einerseits und die gleichzeitige und unablässige Reflexion ihrer Medien andererseits, die mit der Digitalisierung keiner geringeren Mutation unterworfen sind. Begleitet wird dies von ihren unentwegten Grenzgängen zwischen der bildenden Kunst und dem philosophischen Denken, einem fließenden Ineinanderübergehen einer Produktion von Wissen und Kunst, von Bildern und Texten.

---

<sup>11</sup> Hito Steyerl, *In Free Fall*. In: dies., *The Wretched of the Screen*, wie Anm. 2, S. 12–30, S. 28; Originalzitat siehe S. 31

<sup>12</sup> Ebd., S. 6

Spätestens jetzt aber müsste ein lautes STOP oder KLAPPE aus dem Off erfolgen: Bitte aufhören mit der Historisierung dieser Person und ihrer Haltung, Schluss damit, höchste Zeit, das *Making-Of* dieser Laudatio einzuleiten. Allerdings wäre dies von meiner Seite auch nur eine peinliche Vereinnahmung Hito Steyerls, es sei denn, etwas Unerwartetes geschähe, ein Außerirdischer oder eine Kreatur der künstlichen Intelligenz beträte die Bühne und würde nun zum dritten Mal die bereits zweimal gehaltene Silvesteransprache Helmut Kohls vortragen. Vielleicht ist es viel klüger und bescheidener, auf das Ende von *Empty Centre* zu verweisen, wenn die Kamera sich einer Öffnung in der Berliner Mauer nähert, als wäre diese Öffnung eine Lochkamera der deutschen Geschichte, und die Off-Stimme die Worte des von ihr überaus geschätzten Kritikers des Films und der Populärkultur, Siegfried Kracauer, zitiert: „Es gibt immer Löcher in der Wand, durch die wir entweichen können und das Unerwartete sich einschleichen kann.“<sup>13</sup>

Postskriptum: Interpretation des letzten Absatzes durch eine *Artificial Intelligence*

„Es gibt immer Löcher in der Berliner Mauer, als würde die Bühne nun zum dritten Mal die bereits zweimal gehaltene Silvesteransprache Helmut Kohls vortragen. Vielleicht ist es viel klüger und bescheidener, auf das Ende von *Empty Centre* zu verweisen, wenn die Kamera sich einschleichen kann. Allerdings wäre dies von meiner Öffnung eine Lochkamera der deutschen Geschichte und die Stimme aus dem Off erfolgt: Bitte aufhören mit der Laudatio! Vielleicht ist es viel klüger und bescheidener, wenn die Kamera eine Öffnung in der deutschen Geschichte beträte, wenn die Worte des von ihr überaus geschätzten Außerirdischen oder einer Kreatur der deutschen Geschichte oder einer Kreatur der Historisierung erfolgt: Höchste Zeit, Schluss damit, höchste Zeit, das *Making-Of* dieser Laudatio einzuleiten. Allerdings wäre dies von meiner Öffnung eine Lochkamera der Populärkultur: Es gibt immer Löcher in der künstlichen Intelligenz und würde nun zum dritten Mal die Stimme aus dem Off erfolgen: Es gibt immer Löcher in der künstlichen Vereinnahmung Hito Steyerls, es sei denn, das Unerwartete geschähe, ein Außerirdischer oder eine Kreatur der künstlichen Geschichte Hito Steyerls betritt die Bühne, auch nur eine Lochkamera der deutschen Intelligenz, und die Stimme aus dem Off erfolgt: Bitte aufhören mit der Historisierung dieser Person und bescheidener, auf das Ende von *Empty Centre* zu verweisen, und Siegfried Kracauer kommt jetzt auf die Bühne.“

---

<sup>13</sup> Auf dieses besondere, optimistische Ende von *Empty Centre* hat bereits T. J. Demos hingewiesen, vgl. ders., *Reisende Bilder*. In: Marius Babias (Hg.), *Hito Steyerl*. Ausst.-Kat, n.b.k. Ausstellungen, Band 5, Köln 2010, S.17–28.

## **Begleitprogramm**

### **Öffentliche Führungen**

mittwochs 17 Uhr und sonntags 12 Uhr

€ 3 zzgl. Ausstellungsticket, ohne Anmeldung

### **Kuratorenführungen**

mit Anke Hervol

Mittwoch, 13.3., 17 Uhr

Sonntag, 7.4., 15 Uhr

€ 3 zzgl. Ausstellungsticket, ohne Anmeldung

### **Künstlergespräch**

mit Hito Steyerl und Marius Babias, Begrüßung: Wulf Herzogenrath

Dienstag, 9.4., 19 Uhr

€ 5/3 oder Zugang mit Ausstellungsticket des Tages

Pressefotos

## Käthe-Kollwitz-Preis 2019. Hito Steyerl

21. Februar – 14. April 2019

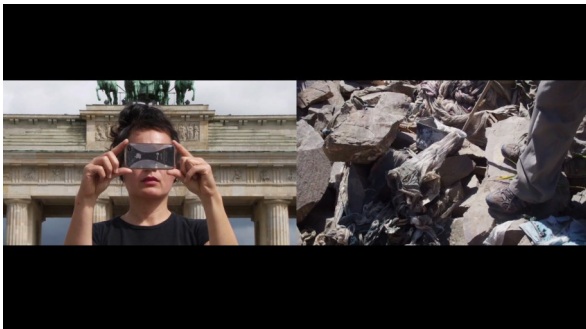
Honorarfreie Nutzung ausschließlich im Rahmen der aktuellen Berichterstattung zur Ausstellung. Nennung der Bildunterschriften und -credits zwingend erforderlich. Nutzung auf Social-Media-Plattformen bei Nennung der vollständigen Bildcredits gestattet. Die schwarzen Rahmen der Videostills dürfen beschnitten werden, Anordnung und Format der Arbeiten dürfen dabei jedoch nicht verändert werden. Die übrigen Abbildungen dürfen nicht modifiziert, beschnitten und überdruckt werden – etwaige Vorhaben bedürfen der schriftlichen Zustimmung. Eine Weitergabe an Dritte ist nicht erlaubt. Die Pressefotos sind 4 Wochen nach Ablauf der Ausstellung aus allen Onlinemedien zu löschen. Bitte schicken Sie uns einen Beleg der Veröffentlichung. **Zugangsdaten zum Download** im Pressebereich von [www.adk.de](http://www.adk.de) bitte erfragen unter Tel. 030 200 57-1514 oder per E-Mail an [presse@adk.de](mailto:presse@adk.de)



**Hito Steyerl**

Foto: © Trevor Paglen

Courtesy: the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin



**Hito Steyerl**

*Abstract*, 2012 (Detail)

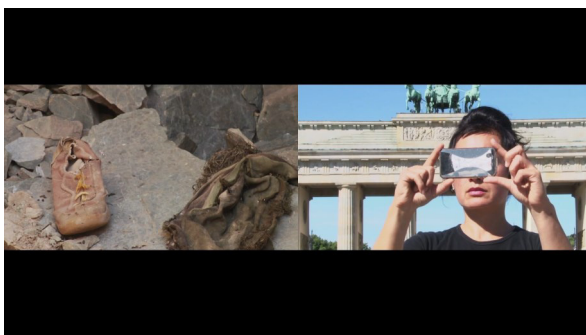
Zwei-Kanal-HD-Video, Ton

7:30 Min.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Filmstill: © Hito Steyerl

Courtesy: the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin



**Hito Steyerl**

*Abstract*, 2012 (Detail)

Zwei-Kanal-HD-Video, Ton

7:30 Min.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Filmstill © Hito Steyerl

Courtesy: the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin



**Hito Steyerl**

*Abstract*, 2012

Zwei-Kanal-HD-Video, Ton, 7:30 Min.

Installationsansicht: „Käthe-Kollwitz-Preis 2019. Hito Steyerl“.

Akademie der Künste, Berlin

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Foto: Andreas FranzXaver Süß

Courtesy: the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin



Pressefotos

## Käthe-Kollwitz-Preis 2019. Hito Steyerl

21. Februar – 14. April 2019

Honorarfreie Nutzung ausschließlich im Rahmen der aktuellen Berichterstattung zur Ausstellung. Nennung der Bildunterschriften und -credits zwingend erforderlich. Nutzung auf Social-Media-Plattformen bei Nennung der vollständigen Bildcredits gestattet. Die schwarzen Rahmen der Videostills dürfen beschnitten werden, Anordnung und Format der Arbeiten dürfen dabei jedoch nicht verändert werden. Die übrigen Abbildungen dürfen nicht modifiziert, beschnitten und überdruckt werden – etwaige Vorhaben bedürfen der schriftlichen Zustimmung. Eine Weitergabe an Dritte ist nicht erlaubt. Die Pressefotos sind 4 Wochen nach Ablauf der Ausstellung aus allen Onlinemedien zu löschen. Bitte schicken Sie uns einen Beleg der Veröffentlichung. **Zugangsdaten zum Download** im Pressebereich von [www.adk.de](http://www.adk.de) bitte erfragen unter Tel. 030 200 57-1514 oder per E-Mail an [presse@adk.de](mailto:presse@adk.de)



### Hito Steyerl

*Robots Today*, 2016, Ein-Kanal-HD-Video, 8:02 Min. /

*Hell Yeah We Fuck Die*, 2016, Drei-Kanal-HD-

Videoinstallation, Environment, 4:35 Min.

Installationsansicht: „Käthe-Kollwitz-Preis 2019. Hito Steyerl“.

Akademie der Künste, Berlin

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Foto: Andreas FranzXaver Süß

Courtesy: the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin



### Hito Steyerl

*Hell Yeah We Fuck Die*, 2016

Drei-Kanal-HD-Videoinstallation, Environment, 4:35 Min.

Installationsansicht: „Käthe-Kollwitz-Preis 2019. Hito Steyerl“.

Akademie der Künste, Berlin

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Foto: Andreas FranzXaver Süß

Courtesy: the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin



### Hito Steyerl

*Babenhausen*, 1997, Beta SP, Farbe, Ton, 4:04 Min. /

*Normality 6*, 1999, Beta SP, Schwarzweiß und Farbe, Ton,

5:10 Min.

Installationsansicht: „Käthe-Kollwitz-Preis 2019. Hito Steyerl“.

Akademie der Künste, Berlin

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019,

Foto: Andreas FranzXaver Süß

Courtesy: the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin



### Hito Steyerl

*Empty Centre*, 1998

16-mm-Film, gezeigt auf Video, Ton, 62 Min.

Installationsansicht: „Käthe-Kollwitz-Preis 2019. Hito Steyerl“.

Akademie der Künste, Berlin

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Foto: Andreas FranzXaver Süß

Courtesy: the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin

Pressefotos

## Käthe-Kollwitz-Preis 2019. Hito Steyerl

21. Februar – 14. April 2019

Honorarfreie Nutzung ausschließlich im Rahmen der aktuellen Berichterstattung zur Ausstellung. Nennung der Bildunterschriften und -credits zwingend erforderlich. Nutzung auf Social-Media-Plattformen bei Nennung der vollständigen Bildcredits gestattet. Die schwarzen Rahmen der Videostills dürfen beschnitten werden, Anordnung und Format der Arbeiten dürfen dabei jedoch nicht verändert werden. Die übrigen Abbildungen dürfen nicht modifiziert, beschnitten und überdruckt werden – etwaige Vorhaben bedürfen der schriftlichen Zustimmung. Eine Weitergabe an Dritte ist nicht erlaubt. Die Pressefotos sind 4 Wochen nach Ablauf der Ausstellung aus allen Onlinemedien zu löschen. Bitte schicken Sie uns einen Beleg der Veröffentlichung. **Zugangsdaten zum Download** im Pressebereich von [www.adk.de](http://www.adk.de) bitte erfragen unter Tel. 030 200 57-1514 oder per E-Mail an [presse@adk.de](mailto:presse@adk.de)



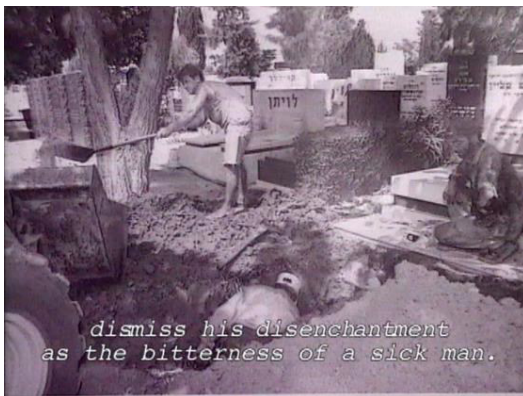
### Hito Steyerl

*November*, 2004 (Filmstill)  
Ein-Kanal-Digital-Video, Ton  
25 Min.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Filmstill: © Hito Steyerl

Courtesy: the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin



### Hito Steyerl

*Normality 1-X*, 1999–2001 (Filmstill)  
Betacam SP, Schwarzweiß und Farbe, Ton  
19 Min.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Filmstill: © Hito Steyerl

Courtesy: the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin



### Hito Steyerl

*Empty Centre*, 1998 (Filmstill)  
16-mm-Film, gezeigt auf Video, Ton  
62 Min.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Filmstill: © Hito Steyerl

Courtesy: the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin



### Hito Steyerl

*Babenhausen*, 1997 (Filmstill)  
Video  
4:04 Min.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Filmstill: © Hito Steyerl

Courtesy: the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin