

# Ein Erbe gespenstischer Normalität

Postmigrantisches und multidirektionales Erinnern in Filmen

von Sohrab Shahid Saless, Hito Steyerl und Ayşe Polat

---

*Maja Figge/Anja Michaelson*

Gibt es einen Zusammenhang zwischen verdrängter NS-Geschichte und Rassismus in der Gegenwart? Lässt sich ein fehlendes Bewusstsein für Migrationsgeschichte auf hegemoniale Politiken der Erinnerung<sup>1</sup> an gewaltvolle Vorgeschichten im Herkunfts- und Einwanderungsland zurückführen? Und welche Folgen hat ein solches Vergessen und Verdrängen für die Sichtbarkeit und Anerkennung postmigrantischer<sup>2</sup> Gruppen und Subjekte? Sicht-

---

**1** | Gemeint sind hier in erster Linie die deutschen **NS-Erinnerungspolitiken**, die trotz der Behauptung einer erfolgreichen Erinnerungskultur anhaltend umkämpft sind, wie sich insbesondere an Auseinandersetzung um Scham und Schuld, die Indienstnahme der Erinnerung in Innen- und Außenpolitik, sowie die Schwierigkeiten der offiziellen Erinnerung an den Genozid an Sinti und Roma und der sich daraus ergebenden Verantwortung heute zeigt. Ohne hier auf die genannten Punkte genauer eingehen zu können, geht es uns vor allem darum, die **Perspektive der Opfer und ihrer Nachfahren zu unterstreichen, die in offiziellen Erzählungen lange und anhaltend ausgeblendet wurde und wird.** Angesichts der Tatsache, dass nur mehr wenige Überlebende am Leben sind, um von den Taten zu berichten, ist die Erinnerung dieser Perspektive umso wichtiger. **Postmigrantisches, multidirektionales Erinnern könnte, so meinen wir, dazu produktive Ansätze beisteuern.**

**2** | Der Begriff »postmigrantisch« wurde von Shermin Langhoff eingeführt, die Ende der 2000er Jahre am Berliner *Ballhaus Naunynstraße* das postmigrantische Theater aufbaute. **Der Begriff wurde in den Sozialwissenschaften aufgenommen und vor allem für Analysen der »politischen, kulturellen und sozialen Transformationen von Gesellschaften mit einer Geschichte der postkolonialen und der Gastarbeiter-Migration« (Tzianos/Karakayalı 2014: 34) fruchtbar gemacht.** Das Präfix »post-« führt eine zeitliche Dimension ein, die wie im Begriff des Postkolonialen nicht einfach ein »nach« der Migration bedeutet, sondern insbesondere auf die Auswirkungen und das Nachwirken der Migration

barkeit führt nicht zwangsläufig zu größerer symbolischer und materieller Anerkennung und Teilhabe. Wir gehen jedoch davon aus, dass die **Möglichkeit des Erinnerns von Migrationsgeschichten sowie der Geschichte der (Arbeits-) Migration als wesentlicher Teil deutscher Erinnerung eine unverzichtbare Voraussetzung für diese darstellt**. Daher fragen wir nach den Bedingungen postmigrantischer Sichtbarkeit in der Bundesrepublik Deutschland seit den 1980er Jahren und wenden uns hierfür **Filmen** zu, die in unterschiedlicher Weise **erinnerungspolitische Rahmungen für postmigrantisches Erinnern in Deutschland thematisieren**. Die hier diskutierten Filme *Empfänger unbekannt* (D 1982/83, R: Sohrab S. Saless), *Normalität 1-10* (D 1999-2001, R: Hito Steyerl) und *Die Erbin* (D 2012/13, R: Ayşe Polat) haben gemeinsam, dass sie auf einen möglichen **Zusammenhang zwischen postmigrantischem Erinnern und dem Erinnern des Nationalsozialismus hinweisen**. Sie werfen die Frage auf, welche Folgen ein fehlendes oder hegemoniales Erinnern des Nationalsozialismus für das Erinnern postmigrantischer Geschichte in Deutschland hat.<sup>3</sup>

*Empfänger unbekannt* und *Die Erbin* sind Spielfilme mit fiktionalen und dokumentarischen Bildern, *Normalität 1-10* ist ein dokumentarischer Essayfilm. Alle drei Filme sind, trotz ihrer unterschiedlichen Ästhetiken, Erzählweisen und Formate, Studien postmigrantischen Erinnerns. **Die jeweils eingesetzten filmischen Mittel suggerieren in unterschiedlicher Weise ein Fortwirken einer gewaltvollen (NS-)Vergangenheit im Heute**.

Wir schließen hier an Michael Rothbergs Konzept des »multidirektionalen Gedächtnisses« an (vgl. Rothberg 2009). Ausgehend von US-amerikanischen Erinnerungspolitiken, im Rahmen derer afroamerikanischer Geschichte eine geringere Sichtbarkeit als dem Holocaust zukomme, schlägt Rothberg vor, **Erinnerungen an unterschiedliche Gewaltgeschichten nicht als miteinander konkurrierend zu verstehen**. Kollektive Erinnerungen verdrängen sich nicht gegenseitig, so Rothberg, vielmehr funktionieren Erinnerung multidirektional

---

rekurriert (vgl. Foroutan 2016: 231). Es geht also nicht nur um Gegenwartsanalyse, sondern gleichermaßen auch um Dimensionen postmigrantischer (als transnationaler) Erinnerung von durch Migration und Rassismus geprägten Lebensgeschichten (vgl. Tsianos/ Karakayalı 2014; Espahangizi 2016): »Dieses ambivalente Verhältnis zur Migration als gelebte Erfahrung einerseits und diskursive Zumutung andererseits bildet das Herzstück des Postmigrantischen.« (Espahangizi 2016).

**3 |** Wir fassen die hier analysierten Filme unter den Begriff des Postmigrantischen, da seine gegenwärtige Formation genealogisch mit der (transnationalen) Geschichte der Kämpfe der Migration um Anerkennung, Teilhabe und gegen Rassismus verbunden ist (vgl. Espahangizi 2016). Entscheidend für die Frage nach dem Bedingungsverhältnis von postmigrantischer Erinnerung und deutscher Erinnerungspolitik an den Nationalsozialismus ist zudem, dass das Postmigrantische eine gesamtgesellschaftliche Perspektive auf Deutschland einnimmt.

und sei Gegenstand anhaltender Verhandlungen, Überschneidungen und Anleihen. Die Erinnerung an den Holocaust blockiere nicht notwendigerweise die Erinnerung an afroamerikanische Geschichte, stattdessen könne erstere auch genutzt werden, um Kolonialismus und Sklaverei zu analysieren, wie Rothberg unter anderem an Texten Aimé Césaires und W.E.B Du Bois' veranschaulicht. Erinnerungen an verschiedene Gewaltgeschichten interagieren miteinander in produktiver Weise in der Gegenwart und führen im besten Fall zu Solidarität (vgl. ebd.: 3).

Im hiesigen Zusammenhang gehen wir der in den Filmen entworfenen These nach, dass sich ein affektives Nachwirken des Nationalsozialismus in multidirektionaler Weise mit der Erfahrung und Erinnerung an die Geschichte der Migration verschränkt.<sup>4</sup> Miteinander in dynamischer Weise verwobene Erinnerungen an verschiedene Gewaltgeschichten prägen die postmigranische Gegenwart. Erinnerungen an diverse Geschichten existieren nicht in klar voneinander getrennter Weise nebeneinander, sondern beeinflussen sich gegenseitig über räumliche, zeitliche und kulturelle Grenzen hinausgehend (vgl. ebd.: 11). Das bedeutet nicht, dass die Multidirektionalität von Erinnerung zwangsläufig verbindende Effekte hat (ebd.). Kollektive Erinnerung ist umkämpft. Entscheidend ist für uns hier, dass das Nachdenken über die Sichtbarkeit und die Möglichkeit des Erinnerns postmigrantischer Geschichte erfordert, die multidirektionalen Verschränkungen mit der Erinnerung an die deutsche Geschichte des Nationalsozialismus zu berücksichtigen.

Die beiden ersten hier untersuchten Filme, *Empfänger unbekannt* und *Normalität 1-10* thematisieren das Erinnern bzw. Nicht-Erinnern der nationalsozialistischen Vergangenheit in der Bundesrepublik Deutschland seit den 1980er Jahren. *Empfänger unbekannt* stellt zentral die These auf, dass das Vergessen-Wollen der NS-Vergangenheit in einem kausalen Verhältnis zum Rassismus gegenüber den Arbeitsmigrant\_innen in der Gegenwart steht. Der Rassismus der Gegenwart erscheint als affektives Erbe des Nationalsozialismus. *Normalität 1-10* beschäftigt sich vor allem mit antisemitischen Anschlägen auf Gräber und Gedenkorte in den Jahren 1998 bis 2000. Das Schänden der Gräber wiederholt und setzt die überkommen geglaubte nazistische Gewalt fort und verhindert ein Gedenken und Erinnern. Auch Steyerl zieht eine Verbindung zwischen diesem Fortwirken des Nationalsozialismus und antisemitischen und rassistischen Anschlägen in der Gegenwart. Die beiden Filme entwerfen das Bild einer postmigrantischen Situation im Vor- und Nachwendedeutschland.

---

4 | Mit Hito Steyerl fassen wir die Situation in Deutschland als sowohl postkolonial, postnationalsozialistisch, postsozialistisch und als auch von mehreren aufeinander folgenden Regimes der Migration, der Emigration und des Genozids gekennzeichnet; in dieser »überblenden sich Geschichten, laden sich auf, hallen ineinander wieder und löschen sich gegenseitig aus« (Steyerl 2003: 39).

die von einem Rassismus geprägt ist, der mit Avery Gordon als gespenstische Wiederkehr des Nationalsozialismus erscheint: »[...] haunting is one way in which abusive systems of power make themselves known and their impacts felt in everyday life, especially when they are supposedly over and done with (slavery, for instance) or when their oppressive nature is denied (as in free labor or national security).« (Gordon 2008: xvi)

Als »soziopolitischer-psychologischer Zustand« offenbart das Geisterhafte, was Foucault als »unterdrücktes Wissen« (*subjugated knowledge*) bezeichnet hat, das, was offizielles Wissen in seinen Institutionen und Archiven unterdrückt und das, was marginalisiertes, flüchtiges Wissen ist, das »unterhalb« und jenseits offizieller Wissensproduktion entsteht (vgl. Gordon 2008: xviii). Wie die Erinnerung postmigrantischer Geschichte indirekt von diesem erinnerungspolitischen Komplex bestimmt wird, lässt sich anhand von Polats *Die Erbin* veranschaulichen. Der Film erzählt von der Rückkehr einer jungen Frau in ihr türkisches Heimatdorf; dabei ist die Art und Weise, wie dies erzählt wird, von dem bestimmt, was innerhalb eines rassistischen deutschen Ausländerdiskurses (vgl. Heidenreich 2015: 45ff.) gesagt werden kann. Alle drei Beispiele machen mit filmischen Mitteln ein außerfilmisches Unsichtbares sichtbar: ein für multidirektionale, postmigrantische Erinnerung konstitutives gespenstisches Fortwirken von Vergangenheit.

## SOHRAB SHAHID SALESS' EMPFÄNGER UNBEKANNT (1982/1983)

Als Sohrab Shahid Saless<sup>5</sup> *Empfänger unbekannt* Anfang der 1980er Jahren entsteht, sind ehemalige Nazis noch Teil des gesellschaftlichen und politischen Lebens und die Auseinandersetzungen mit den deutschen Verbrechen in Holocaust und Zweitem Weltkrieg (noch) von Erinnerungs- und Schuldabwehr geprägt (vgl. u. a. Messerschmidt 2008: 48). Der Film vertritt die These, dass diese Affektökonomie auch im Verhältnis zwischen Deutschen und Migrant\_innen zum Tragen kommt. Der Entstehungskontext des Films ist die sogenannte zweite Ölkrise, die 1982 ihren Höhepunkt hatte und mit hoher

---

5 | Zu Biografie und Werk von Sohrab S. Saless, der zwischen 1975 und den frühen 1990er Jahren in der Bundesrepublik lebte und in dieser Zeit 13 Spielfilme vor allem für das ZDF drehte vgl. u. a. Bernstorff 2016; Tietke 2016. Der Oldenburger Verein *Werkstattfilm* e.V. verwaltet den Nachlass des 1998 in den USA verstorbenen Regisseurs und betreibt eine Datenbank: [www.saless.de](http://www.saless.de) (11.04.2017).

Arbeitslosigkeit und zunehmend öffentlich artikuliertem Rassismus einherging.<sup>6</sup>

*Empfänger unbekannt* setzt unmittelbar mit der Frage ein, in welchem Zusammenhang die NS-Vergangenheit mit dem Rassismus der Gegenwart steht. Noch vor dem Vorspann wird auf einer Texttafel ein Zitat aus William Shakespeares Drama *Der Kaufmann von Venedig* eingeblendet, »wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht?« Die daran anschließende Sequenz zeigt aus einem fahrenden Zug heraus gefilmt die vorbeiziehende Landschaft. Nach einer Überblendung sehen wir nun den Blick auf einen Zug, der in die entgegengesetzte Richtung fährt, die Kamera folgt ihm in einem langsamen Schwenk, kommt zum Stehen. Als der Zug vorbei gefahren ist, wird eine Parole auf einer Mauer sichtbar: »La France aux Français!« Darunter wird in weißer Schrift eingeblendet: »Bei einer Reise in Frankreich sah ich aus dem Fenster eines Zuges etwas, was mich dazu bewegte, mich an das Thema ›Fremdenhass‹ zu wagen. Sohrab Shahid Saless.« Auch wenn mit dieser Exposition Rassismus<sup>7</sup> als nicht auf die Bundesrepublik beschränkt eingeführt wird, steht das Motiv des Zugs nicht nur für die Reise oder für Migration, sondern ruft darüber hinaus die Erinnerung an die Deportationen der Shoah wach. Es verbindet diese Sequenz mit der nächsten, die Ausschnitte aus einem Film, den Alliierte nach der Befreiung in einem nicht genauer bestimmten Konzentrationslager aufgenommen haben, zeigt. Über die Bilder der Leichen spricht eine Frauenstimme im Off: »Gefällt es dir in Deutschland?« »Ich weiß es nicht«, antwortet eine Männerstimme (die Figuren im Film haben keine Namen). Während sie sich weiter unterhalten, sehen wir in der nächsten Einstellung eine Reisegruppe mit Regenschirmen vor der Berliner Mauer. »Mein Mann und ich haben uns kennengelernt, da wurde die Mauer gerade gebaut«, so die Frau aus dem Off. Der Mann antwortet: »Als ich hierher kam, stand sie schon da. Das erinnert mich an den Krieg. Wie ein Mahnmal.« Während die beiden sprechen, geben die Tourist\_innen im Bild nach und nach ein Graffiti frei: »Ausländer raus«. Die Frau: »Heute kommen von überall her Touristen und lassen sich davor fotografieren. Diese

**6** | Auch damals wurden Migrant\_innen für die ökonomischen Probleme verantwortlich gemacht: Ende 1981 titelte *Der Spiegel* »Grenzen dicht für Ausländer?« und brachte im Heft einen Überblicksartikel über die parteiübergreifenden politischen Bemühungen zur Migrationsbegrenzung und -kontrolle aber auch den Widerstand dagegen (vgl. *Der Spiegel*, Nr. 50/1981: 24-32). Eine Umfrage des Bonner Infas-Instituts im Dezember 1981 über die Einstellung der Deutschen zu den ›Gastarbeitern‹ kam zu dem Ergebnis, dass die Stimmung umgeschlagen und nun ca. 66 % der Befragten für die vollständige Ausreise der Migrant\_innen sei. Im März 1982 kam eine Emnid-Umfrage zu einem noch höheren Ergebnis von 68 % (vgl. *Der Spiegel*, Nr. 18/1982: 37-44).

**7** | Zum Ausweichen auf Ersatzworte wie ›Ausländer‹ oder ›Fremdenfeindlichkeit‹ oder wie im Fall hier auf ›Fremdenhass‹, vgl. Heidenreich 2015: 44, Anm. 75.

Menschen haben den Krieg wohl nie erlebt oder ihn schon vergessen.« Die Kamera fährt näher heran und verweilt auf der rassistischen Parole. **Mit dieser komplexen Bild-Ton-Montage werden gegenwärtige Artikulationen und Sichtbarkeiten des Rassismus zur fehlenden Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg bei gleichzeitiger Allgegenwärtigkeit der nationalsozialistischen Vergangenheit in Beziehung gesetzt.**

Der Film stellt eine Auseinandersetzung mit diesem Befund dar: Im Zentrum steht die These, dass die Wahrnehmbarkeit von Rassismus an die Empfindungsfähigkeit geknüpft ist; an einer Stelle sagt die Frau aus dem Off: »Der Krieg hat die Deutschen gleichgültig und gefühllos gemacht.« In verschiedenen an Tableaus erinnernden Szenen (im Büro, im Bus, auf der Ausländerbehörde, im Krankenhaus) führt *Empfänger unbekannt vor*, **wie Rassismus trotz seiner Offensichtlichkeit nicht wahrgenommen oder bagatellisiert wird und analysiert diese Beobachtung im Verlauf des Films als an die Schuld bzw. die Schuldabwehr der Deutschen geknüpft.** Damit thematisiert der Film etwas, was sich analog zum »sekundären Antisemitismus« (Adorno 1962: 362, vgl. auch Messerschmidt 2008: 48f.) vielleicht als Rassismus »wegen Auschwitz« beschreiben ließe: Kurz bevor der türkische Migrant aufgrund der Zunahme des offenen Rassismus (bei gleichzeitiger Leugnung) die Bundesrepublik und die deutsche Frau endgültig verlässt, beschreibt er die Situation folgendermaßen:

»Deswegen ist es eine harte Sache, Fremder in Deutschland zu sein, wir werden zurückgewiesen. Natürlich nicht auf brutale oder stupide Art und Weise, sondern vornehm und subtil. Wir sind isoliert in dem Sinne, dass die Deutschen uns nicht das Gefühl geben, Anteil zu haben an der tiefen Mitschuld, die darin besteht, dass man dem Schicksal einer Nation auf Gedeih und Verderb verpflichtet ist.«

Vordergründig erzählt der Film von der Ehekrise eines deutschen ex-68er Ehepaars. Die beiden schreiben sich Briefe, die als kontinuierlicher Dialog im Off vorgelesen werden. Der Film verknüpft den privaten Beziehungskonflikt mit der Frage der Erinnerung an die NS-Geschichte und der Empfindungsfähigkeit angesichts rassistischer Gewalt. Während die Frau aus dem Eingangsdia-log durch ihre Beziehung zu dem Mann, einem türkischen Migranten, zunehmend sensibler für das affektive Nachwirken des Nationalsozialismus und den sie umgebenden alltäglichen Rassismus wird, erscheint ihr Ehemann, den sie in der westdeutschen Provinz zurückgelassen hat, als ignorant und nur darauf bedacht, die private Beziehung zu retten. Die erweiterte Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit der Frau aber lässt eine Rückkehr zu ihrem Ehemann bzw. zu ihrem früheren Leben nicht mehr zu. Nachdem ihr Freund in die Türkei zurückgekehrt ist, wirft sie sich vor einen Zug, wie wir durch die Einblendung einer Zeitungsschlagzeile erfahren, während ihr Ehemann am Bahnhof ver-

geblich auf sie wartet. Die Gespenster der nationalsozialistischen Vergangenheit wirken auf eine Weise im Rassismus der Gegenwart fort, die der Frau ein Weiterleben verunmöglichen. In ihrem letzten Brief an ihren Mann beschreibt sie einen »schrecklichen Traum«, der den Anfang des Films wieder aufgreift: Wir sehen eine Schwarz-Weiß-Fotografie, die SS-Leute vor einem zerstörten jüdischen Geschäft zeigt, davor ist eine Gruppe von Jüdinnen und Juden montiert, die vermutlich in einem Konzentrationslager aufgenommen wurde. Im Traum ebenso wie im Filmbild werden die Judensterne auf ihrer Kleidung plötzlich gelb und die jüdischen Gesichter verwandeln sich in »türkische«. Der Traum wiederholt die Fantasie des Freundes, der die Frau vor seiner Rückkehr in die Türkei fragt: »Wollt ihr uns wirklich ins KZ stecken?«

**Im Sinne von Rothbergs multidirektionalem Erinnern verstehen wir dies nicht so sehr als Analogsetzung bzw. Vergleich des gegenwärtigen Rassismus mit der Shoah, sondern als Hinweis darauf, wie die Erinnerung an die NS-Vergangenheit die Wahrnehmung von gegenwärtigem Rassismus bedingt:**

»Meanwhile, labor migrants and their descendants in Europe often find themselves confronted with the ghosts of the pasts at the same time that they experience the prejudices of the present.« (Rothberg 2009: 28) Es sind genau diese Gespenster, das Nachwirken des Nationalsozialismus im Rassismus der Gegenwart, die in *Empfänger unbekannt* den türkischen Migranten und schließlich auch seine deutsche Geliebte heimsuchen – ausgelöst durch die Zunahme öffentlicher Artikulationen von Rassismus.

Zur Sichtbarkeit kommen der Rassismus und das Nachleben des Nationalsozialismus in den Standbildern und Tableaus, Beobachtungen alltäglicher Artikulationen von Rassismus und seiner gleichzeitigen Leugnung;<sup>8</sup> durch die Trennung von Bild- und Ton-Ebene und den Off-Kommentar – die Briefe der Frau ebenso wie die Monologe des Mannes – wird dieser analysiert. Damit zeigt der Film uns nicht nur den diskursiven Rahmen, den an die Erinnerungsabwehr geknüpften alltäglichen Rassismus, sondern rahmt diesen zudem durch die migrantische Perspektive und macht ihn so erkennbar; in Referenz auf Trinh T. Minh-ha und Judith Butler ließe sich dieses Vorgehen als Rahmung des Rahmens verstehen (vgl. Trinh 1992; Butler 2010: 16). Aber Saless' Film bleibt nicht bei dieser Re-Perspektivierung stehen, sondern argumentiert, dass Empfindungsfähigkeit die Voraussetzung für Erinnerung, Solidarität und die Wahrnehmung von Rassismus ist.

**8** | Teilweise wird diese Leugnung direkt mit der Schuldabwehr verknüpft, wenn etwa der Vater des Ehemannes über die Effekte der Arbeitsmigration sagt: »So etwas hätte es unter Hitler nicht gegeben.«

## HITO STEYERLS *NORMALITÄT 1-10* (1999-2001)

Auch Hito Steyerls zehnteiliger Essayfilm *Normalität 1-10*, der in den Jahren 1999 bis 2001 entstanden ist, nimmt eine **Rahmung des Wahrnehmungsrahmens vor und macht auf diese Weise die Alltäglichkeit rassistischer und antisemitischer Gewalt dieser Jahre sichtbar**. Die Fluchtlinie ihrer Serie ist die Frage, »How can one see the structure of violence?« **Wodurch wird das Sehen der Gewalt möglich?** Mit welchen filmischen Mitteln wird die Struktur der Gewalt in *Normalität 1-10* sichtbar gemacht? Wie kann Gewalt sichtbar gemacht werden, wenn die Verunglimpfungen und Versuche der Tilgung der Erinnerung Bestandteil der Gewalt sind?

Die ersten sechs Teile beschäftigen sich mit antisemitischer Gewalt, die in den späten 1990er Jahren zunimmt und in zahllosen Schändungen jüdischer Gräber kulminiert. In *Normalität 1* sehen wir Aufnahmen des geschändeten Grabes von Heinz Galinski, dazwischen montierte Texttafeln geben knappe Informationen zum Geschehen. *Normalität 2* beginnt mit der gleichen Ansicht, diesmal ist jedoch der diegetische Ton zu hören. Untertitel werden eingeblendet: »Arnold Schönberg wrote his piano concerto ›op. 42‹ in exile: 1943. In the second movement, he describes fascism as a grotesque scherzo. He gave the movement the title ›suddenly hatred erupts‹.« 1998 bricht der Hass erneut aus: In Untertiteln berichtet Steyerl von antisemitischen Angriffen und den lapidaren Reaktionen von Polizei und Politik. Der Film fügt eine Deutung mittels eines Zitats aus Walter Benjamins Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte* (1980) aus dem Jahr 1940 hinzu: »Even the dead will not be safe from the foe if he triumphs. And this foe has not ceased to triumph.« Angesichts der Graberschändungen erhält Benjamins Einschätzung, die dieser kurz vor seinem Tod auf der Flucht schrieb, eine Aktualisierung, die Vergangenheit und Gegenwart miteinander verschränkt und eine Analyse der in der Serie thematisierten Gewalt liefert.

Weitere Hinweise auf Anschläge, unter anderem auf Ignatz Bubis, auf jüdische Friedhöfe und Mahnmale zur Erinnerung an die Shoah folgen. Steyerl reflektiert im Off: **»Als ich dieses Vorhaben begann, konnte ich nicht ahnen – ein Foto mit umgestürzten jüdischen Gräbern wird eingeblendet –, »dass es sich zu einer niederschmetternden Serie entwickeln würde. [...] Zu einem Fortsetzungsfilm aus Deutschland, einem Land, in dem Normalität herrscht.«**

Die ersten drei Folgen bilden formal und thematisch eine Einheit. Mit dem Fokus auf das gewaltsame Wiederauftauchen der nationalsozialistischen Vergangenheit im Heute untersuchen sie die Normalisierung des Antisemitismus um die Jahrtausendwende. Es scheint, als sollte mit der Schändung der Gräber und Denkmäler die Erinnerung an die Geschichte der Gewalt zerstört, ausgetrieben werden. Dagegen setzt Steyerl die im Exil in den USA entstandene Musik Schönbergs. Wie in *Empfänger unbekannt* sind auch hier Text und Bild

ebenso wie Stimme und Text getrennt. Der Text ist durchgängig auf Englisch, aber Teile des Kommentars werden von Steyerl auf Deutsch gesprochen. An wen sich dieser Bericht aus Deutschland richtet, bleibt offen.

Steyerl untersucht die prekäre Sichtbarkeit antisemitischer und rassistischer Gewalt mit den Mitteln der Montage: Auf der Bildebene dominieren feste Einstellungen, die wie Standbilder anmuten. Dann zoomt die Kamera nah heran, um die Spuren der Gewalt in Augenschein zu nehmen. Immer wieder werden die Aufnahmen von Schwarzbildern unterbrochen. Diese fügen Pausen ein, Intervalle<sup>9</sup>, die Distanz schaffen und die Notwendigkeit des Bruches mit der (vermeintlichen Kontinuität der) Normalität markieren. Als Intervalle verweisen die Schwarzbilder auf Unsichtbarkeiten, Abwesenheiten, auf die Toten ebenso wie auf die Leerstellen im Diskurs; sie geben aber auch Raum und Zeit und öffnen so die Wahrnehmung für die beschriebenen Gewaltausbrüche. Zugleich fordern sie eine Unterbrechung der postnationalsozialistischen wie postsozialistischen Normalität im wiedervereinigten Deutschland. Gleichsam als »Lektion der Erinnerung« (Rancière 1999: 37) mahnt der Kommentar die Gegenwart in ihrer historischen Tiefe und insistiert auf die Notwendigkeit des Widerstands.

In *Normalität 7* erweitert Steyerl ihren Blick und weist darauf hin, dass nicht nur antisemitische Anschläge, sondern auch rassistische Angriffe alltäglich geworden sind. In ihrer aus dem Off gesprochenen Auflistung erinnert sie z. B. an den antisemitischen Bombenanschlag in Düsseldorf<sup>10</sup>, bei dem zehn Menschen aus der ehemaligen Sowjetunion verletzt wurden, an den Mord an dem Mosambikaner Alberto Adriano in Dessau, einen Mordversuch an dem indischen Wissenschaftler Atiqur Rahman in Leipzig, einen Angriff auf einen türkischen Imbiss in Eisenach. Steyerl bezeichnet diesen Umstand als einen Krieg, der zur Vergangenheit des Nationalsozialismus ebenso in Verbindung steht wie auch zum Nationalismus der frühen Nachwendzeit: »A war against the dead and unborn? [...] A war which has been taken for normality for the last ten years?« *Normalität 7* spitzt die zentrale Frage der Serie zu: »How can one see the structure of violence?« und beantwortet diese mit dem Hinweis auf das Verhältnis von Normalisierung und Gewalt: »Violence is a practice of normalisation. [...] Normality is a consequence of violence. A silent war called normality.« Dem Protokoll der Gewaltserie stellt sie Aussagen der Behörden gegenüber, rechte Gewalt sei zurückgegangen.<sup>11</sup>

**9** | Zum filmischen wie musikalischen Intervall vgl. Trinh 1999: xif.

**10** | Der Sprengstoffanschlag am 27.07.2000 in Düsseldorf-Wehrhahn wurde jahrelang nicht aufgeklärt. Erst Anfang Februar 2017 wurde der mutmaßliche Täter, ein bekannter Neonazi, festgenommen (vgl. Brekemann/ Kipp 2017).

**11** | Das Jahr 2000 ist auch das Jahr des Mordes an Enver Şimşek in Nürnberg durch den Nationalsozialistischen Untergrund und damit des bislang vermuteten Beginns der

Während *Normalität 7* durch den Entzug der Bildebene das Weiße, mehrheitsdeutsche Nicht-Sehen(-Wollen) als Nicht-Wahrnehmen(-Wollen) der Gewalt problematisiert, setzt *Normalität 8* die Untersuchung mit einer weiteren Ortsbegehung fort: Es geht um die Folgen der sogenannten ›Hetzjagd von Guben‹, bei der im Februar 1999 drei Migranten von Neonazis durch Guben gejagt wurden, was für den Algerier Farid Guendoul tödlich endete. Örtliche Antifaschist\_innen haben an der Stelle seines Todes einen Gedenkstein errichtet, der wiederholt von Neonazis beschädigt wurde. Wie in *Normalität 3* folgt Steyerl auch hier den Versuchen der Unsichtbarmachung der Erinnerung an die Gewalt und macht sie auf diese Weise sichtbar.

*Normalität 1-10* bleibt jedoch nicht bei der Analyse stehen, sondern betont die Notwendigkeit von Widerstand gegen den rassistischen Normalzustand: So wird im letzten Teil, *Normalität 10*, die Feier zum zehnten Jahrestag der deutschen Einheit parallel zu einer migrantischen antirassistischen Demonstration in Hannover montiert. Mehrere Aktivist\_innen kommen zu Wort. Sie sprechen unter anderem über alltäglichen, gesetzlichen und institutionellen Rassismus in Deutschland, fordern die Öffnung der ›Festung Europa‹. Am Ende steht die Aufforderung einer Aktivistin, das Weiße, mehrheitsdeutsche Schweigen über Rassismus zu brechen:

»Silence. Silence is the most threatening thing of today. Silence is the most threatening thing of our time. Yes, you may not be racist or fascist in your actions. You may not be openly articulating racist attitudes. But, the silence, your silence is encouraging fascism. Your silence is telling the fascists that it is okay what they are doing. And it is time that we all break the silence and say to those people who are perpetuating racism that they have to stop!«

*Normalität 1-10* vermittelt ein Bild von Deutschland um die Jahrtausendwende, in dem sich das affektive Erbe des Nationalsozialismus in allgegenwärtiger antisemitischer und rassistischer, symbolischer und körperlicher Gewalt fortsetzt, die sich als empfundene Normalität der Wahrnehmung von Politik und Öffentlichkeit zu entziehen scheint.

---

rassistischen Mordserie. Rückblickend ist noch deutlicher, dass *Normalität* nicht nur ein ›stiller Krieg‹ ist, sondern auch in eine rassifizierte Wahrnehmungsstruktur eingebunden ist, die das Sehen und damit das Erkennen rassistischer und antisemitischer Gewalt erschwert (vgl. Figge/Michaelsen 2015).

## AYŞE POLATS *DIE ERBIN* (2012/13)

Wie lässt sich innerhalb einer solchen erinnerungspolitischen Rahmung eines affektiven Nachwirkens nationalsozialistischer Gewalt im Rassismus der Gegenwart postmigrantische Erinnerung denken? Anschließend an Rothbergs Konzept multidirektionalen Erinnerns beeinflusst die Sichtbarkeit bzw. Sagbarkeit von Rassismus das Erinnern postmigrantischer Geschichte. **Postmigrantisches Erinnern muss im Rahmen deutscher Erinnerungspolitiken betrachtet werden.**

In *Die Erbin* reist die junge Schriftstellerin Hülya nach Damal, das Dorf, aus dem sie in den 1970er Jahren mit ihrem Vater Kenan, einem der ›Gastarbeiter‹, von denen Saless in *Empfänger unbekannt* erzählt, nach Deutschland ausgewandert ist. Ihre Reise ist von dem Wunsch motiviert, mehr über den Grund ihrer Emigration herauszufinden. Hülya schreibt ein Buch über ihren Vater und will vor Ort besser verstehen, wie es damals zum Weggang gekommen ist. *Die Erbin* beginnt damit, dass der Vater aus dem Off erzählt, wie Hülya im Krankenhaus seinen Tod miterlebt. Ein paar Tage nachdem er gestorben ist, habe sie geträumt, ihr Vater würde sie liebevoll umarmen. Sie habe dabei ein Gefühl empfunden, »das sie mitriss in die Vergangenheit, in die Zukunft und darüber hinweg, an einen zeitlosen und angstfreien Ort«. Wer da spricht ist die Stimme eines Toten, eines Geistes und entsprechend sehen wir nichts, das Bild zu diesem Prolog ist schwarz. Der tote Vater erzählt aber nicht sein Empfinden, sondern die Gefühle und Gedanken der Tochter. **Wir haben es mit einer Gleichzeitigkeit verschiedener Perspektiven und Zeiten zu tun, die nicht klar voneinander getrennt werden. Postmigrantische Erinnerung wird hier als mehrstimmig dargestellt, sich aus den Erinnerungen der Toten und den Imaginationen der Lebenden zusammensetzend.** *Die Erbin* bricht mit Vorstellungen authentischer Herkunftserzählungen, ohne die Notwendigkeit dieser in Frage zu stellen.

Die Gleichzeitigkeit und Untrennbarkeit mehrerer Perspektiven wird visuell dadurch vermittelt, dass die Perspektive immer wieder zwischen der beobachtenden Sicht des toten Vaters auf Hülya, Hülyas eigenem Blick auf das Heimatdorf des Vaters und einer neutralen Rückblende wechselt. Die Darstellung des früheren Lebens des Vaters im Dorf vor ihrer Emigration nach Deutschland und die Gegenwart seiner erwachsenen Tochter verschränken sich im Bild und Ton auf fast unmerkliche Weise. Auf den väterlichen Prolog folgt die nächtliche Ankunft Hülyas im Dorfhotel, im Anschluss sehen wir den jungen Vater in einem Holzwerk bei der Arbeit und Hülya als Kind mit ihrem Vater und anderen Familienmitgliedern beim Essen. Gemeinsam verlassen Vater und Tochter das Haus und gehen durch das Dorf. In einem langen Schwenk richtet die Kamera nun den Blick weg von Hülya, dem Mädchen, hin zu Hülya als erwachsener Frau, die, mit dem Rücken zur Kamera auf

die Landschaft blickt, durch die das Mädchen im Begriff ist, hindurch zu laufen. Räume wiederholen sich, einmal sehen wir ihren Vater und dann wieder Hülya als Erwachsene. In einer Szene sitzt sie beim Frühstück im Hotel, während aus dem Off der Hotelbesitzer im Gespräch mit ihrem Vater zu hören ist, in dem dieser von seinem Entschluss erzählt, nach Deutschland zu gehen.<sup>12</sup> In dieser verschränkenden Darstellungsweise vermittelt sich der unsichere Status der Erinnerungen. So wie die Differenz zwischen den Perspektiven und Erinnerungen von Vater und Tochter uneindeutig bleibt, so schwankt der Film zwischen fiktionalisierender Imagination des Vergangenen und dokumentierenden Aufnahmen der Gegenwart.

Am Ende wird das Geheimnis des Vaters aufgedeckt: Er hatte den Auftrag, seine Schwägerin zu töten, weshalb, wird nicht gesagt. Hülyas Vater führt sie aus dem Dorf heraus und schickt sie zu ihren Eltern ins Nachbardorf, aber er tötet sie nicht, was, so wird nach und nach deutlich, von der Familie und im Dorf als Feigheit und Schande angesehen wird und den Vater dazu veranlasst, mit seiner Frau und seinen Kindern nach Deutschland zu gehen. In der filmischen Gegenwart ist Hülya darum bemüht, die »verlorene Ehre« ihres Vaters wiederherzustellen. Die filmischen Mittel betonen jedoch nicht den sozialen Konflikt. Stattdessen stellt die Parallelisierung und Verschränkung der Perspektiven die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten postmigrantisches Erinnerens in den Vordergrund.

In *Die Erbin* werden in multidirektionaler, geisterhafter Weise Erinnerungen an eine patriarchale Gewalt aufgerufen, die weibliche Familienmitglieder verstoßen und ermorden kann. In Fortsetzung dieser Gewalt fordert die Großmutter die erwachsene Enkelin/Autorin auf, an Stelle ihres Vaters die Schwägerin nachträglich in ihrem Buch zu töten. Der deutsche erinnerungspolitische Rahmen deutet sich in beiläufiger, aber für das Erzählen der Geschichte und die Darstellungsweise des Films wesentlicher Weise an: Nicht nur stellt das Weggehen des Vaters nach Deutschland den Ausgangspunkt der Erzählung dar, Hülya ist für die Dorfbewohner die »deutsche Autorin« und die Geschichte der türkischen Arbeitsmigration wird in Anekdoten aus Berlin Kreuzberg zitiert. Für die Frage nach der Möglichkeit des Erzählens und Erinnerens postmigrantischer Geschichte ist dieser Bezug zu Deutschland signifikant: 2012

---

**12** | Es gibt eine politische Bedeutungsebene, auf die wir hier leider nicht genauer eingehen können, die jedoch zumindest kurz genannt sei: Das Dorf liegt im kurdischen Teil der Türkei, die Schulkinder üben ein militärisches Theaterstück zum Feiertag der Nationalen Souveränität am 23. April ein und auf einem Berghang erscheint regelmäßig bei einem bestimmten Lichteinfall die Silhouette Atatürks, der »einzigen touristischen Attraktion« dort, wie Hülya von einem lokalen Taxifahrer und Verwandten erfährt. Diese Details sind wie beiläufig eingefügt, sie weisen auf einen Erinnerungshorizont gewaltvoller, nationaler Konflikte hin, der auch das im Film gezeigte Familiengeschehen rahmt.

einen Film über einen geplanten ›Ehrenmord‹ zu machen ist heikel. Er ruft in der deutschen Öffentlichkeit unvermeidlich rassistische Bilder migrantischer ›Parallelgesellschaften‹ auf. Es ist daher vermutlich kein Zufall, dass der ›Vorfall‹ im Film nicht ausdrücklich benannt wird.

Die Darstellung der postmigrantischen Erinnerungen ist zwangsläufig von einem deutschen erinnerungspolitischen Rahmen rassistischer Bilder geprägt. »Orte und Personen vermischten sich, veränderten sich, wechselten sich ab. Mit damals und jetzt. Hier und dort. Alles nebeneinander«, so heißt es zu Beginn im Film. In der multidirektionalen postmigrantischen Erinnerung mischt sich die türkische Vergangenheit mit der deutschen Gegenwart.

## ERINNERN IN DER POSTMIGRANTISCHEN SITUATION

Die Filme argumentieren und demonstrieren, dass die Frage der Anerkennung postmigrantischer Subjektivität und gesellschaftlicher Realität mit der Möglichkeit zu tun hat, postmigrantische Erfahrungen und Vergangenheiten innerhalb des erinnerungspolitischen Rahmens ihrer Umgebung erzählen und erinnern zu können. *Empfänger unbekannt* und *Normalität 1-10* verdeutlichen in eindringlicher Weise, wie das affektive Erbe des Nationalsozialismus im Vergessen und Verdrängen bzw. in der Wiederholung antisemitischer Gewalt und auf indirekte oder direkte Weise in alltäglichem, normalisiertem Rassismus in der Gegenwart fortwirkt. Innerhalb eines solchen Rahmens steht postmigrantisches Erinnern vor der Schwierigkeit, mit Geistern unterschiedlicher gewaltvoller, multidirektional und untrennbar miteinander verwobenen Vergangenheiten ringen zu müssen.

Alle drei Filme bedienen sich spezifisch filmischer Mittel, um die Komplexität postmigrantischen Erinnerns und Wahrnehmens zu vermitteln. *Empfänger unbekannt* setzt Überblendungen dokumentarischer und fiktionaler Bilder ein, um sonst nicht sichtbare Bezüge herzustellen und arbeitet insbesondere mit der Kontrastierung von im Off gesprochenem Text und Bild. *Normalität 1-10* bedient sich weniger der Kontrastierung als der Ergänzung gegenwärtiger Bilder durch historisches Material, der Musik Schönbergs oder des Zitats von Benjamin, die das gegenwärtige Geschehen in Kontinuität zur Vergangenheit setzt. Die Unterbrechungen auf der Bildebene durch Schwarzbilder vermitteln den Eindruck eines Entzugs der Wahrnehmung und Darstellung, der veranschaulicht, was Steyerl mit *Normalität* meint: ein Nicht-Sehen-Wollen alltäglicher rassistischer Gewalt. *Die Erbin* veranschaulicht die Multidirektionalität postmigrantischen Erinnerns nicht nur durch ständige Perspektivwechsel, sondern vor allem durch die filmische Gleichzeitigkeit auf Bild- und Ton-Ebene. Alle drei Filme setzen Aufnahmen ein, die es, wie Standbilder, ermöglichen,

die Details besser erkennen zu können. Auf diese Weise stellen sie eine komplexere Sichtbarkeit der postmigrantischen Situation her.

## FILME

*Empfänger unbekannt* (Sohrab Shahid Saless, BRD 1982/83).

*Normalität 1-10* (Hito Steyerl, D/A 1999-2001).

*Die Erbin* (Ayşe Polat, D/T 2012/13).

## LITERATUR

Adorno, Theodor W. (1962): Zur Bekämpfung des Antisemitismus heute. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 20.1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 360-383.

Benjamin, Walter (1980): Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band I, 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 691-704.

Bernstorff, Madeleine (2016): Drinnen vor der Tür. In: *Der Freitag* Nr. 22 vom 15.06.2016, online unter: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/drinnen-vor-der-tuer> (11.04.2017).

Brekemann, Alexander/Kipp, Judith (2017): (Nicht) Aufklärung mit vielen Fragen. Der Düsseldorfer Wehrhahn Anschlag im Jahr 2000, in: *lotta-magazin.de* vom 3.03.2017, online unter: <https://www.lotta-magazin.de/ausgabe/online/nichtaufkl-rung-mit-vielen-fragen> (31.05.2017).

Butler, Judith (2010): Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt/New York: Campus.

Der Spiegel, 3.05.1982: Anonym (1982): Ausländerfeindlichkeit. Exodus erwünscht. In: *Der Spiegel*, Nr. 18 vom 3.05.1982, S. 37-44.

Der Spiegel, 7.12.1981: Anonym (1981): Ausländer: ›Schmerzhafte Grenze gezogen‹. In: *Der Spiegel*, Nr. 50 /1981, S. 24-32.

Espahangizi, Kijan (2016): Das #Postmigrantische ist kein Kind der Akademie, 12.05.2016, online unter: <http://geschichtedergegenwart.ch/das-postmigrantische-kein-kind-der-akademie/> (26.04.2017).

Figge, Maja/Michaelsen, Anja (2015): ›Das rassifizierte Feld des Sichtbaren‹. Deutungen des NSU-Terrors 2004-2011. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 13, 2, S. 106-117.

Foroutan, Naika (2016): Postmigrantische Gesellschaften. In: Heinz Ulrich Brinkmann/Martina Sauer: Einwanderungsgesellschaft Deutschland. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 227-254.

Gordon, Avery F. (2008): *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Heidenreich, Nanna (2015): V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration. Bielefeld: transcript.
- Messerschmidt, Astrid (2008): Postkoloniale Erinnerungsprozesse in einer postnationalsozialistischen Gesellschaft – vom Umgang mit Rassismus und Antisemitismus. In: *Peripherie* Nr. 109/110. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 42-60.
- Rancière, Jacques (1999): Fiktion der Erinnerung. In: Natalie Binczek, Martin Rass (Hg.): »Sie wollen eben sein was sie sind nämlich Bilder« Anschlüsse an Chris Marker. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 27-37.
- Rothberg, Michael (2009): *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Steyerl, Hito (2003): Postkolonialismus und Biopolitik. Probleme der Übertragung postkolonialer Ansätze in den deutschen Kontext. In: Encarnación Gutiérrez Rodríguez, dies. (Hg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. Münster: Unrast, S. 38-55.
- Tietke, Fabian (2016): Das Eigene und das Fremde, in: *taz. die tageszeitung* vom 25.05.2016, online unter: <http://www.taz.de/!5304337/> (11.04.2017).
- Trinh, T. Minh-ha (1999): *Cinema interval*. New York, London: Routledge.
- Trinh, T. Minh-ha (1992): *Framer framed*. New York: Routledge.
- Tsianos, Vassilis S./Karakayali, Juliane (2014): Rassismus und Repräsentationspolitik in der postmigrantischen Gesellschaft. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Nr. 13-14, S. 33-39.

