

**Julia Stegmann: „Denn die Geschichten der Opfer sind das Wichtigste“: Rassismus-kritische Analysen zu rechter Gewalt im deutschen Spiel- und Dokumentarfilm 1992-2012**

Göttingen: V&R unipress 2019 (Cadrage. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 5), 457 S., ISBN 9783847110002, EUR 65,- (Zugleich Dissertation an der Universität Lüneburg 2016)

Die Virulenz rassistischer Themen im öffentlichen Diskurs hat sich noch nicht ausreichend in der Untersuchung populärkultureller filmischer Formen in Deutschland niedergeschlagen. So herrscht hierzulande immer noch ein immenses Defizit hinsichtlich der Untersuchung jener fiktionalen und dokumentarischen Formen, die rassistische Dynamiken konstituieren. Besonders eklatant macht sich dies bei der Untersuchung der Filme bemerkbar, die sich mit dem Fortwirken des Rechtsextremismus in Deutschland nach den 1960er Jahren beschäftigen: Julia Stegmanns Dissertation adressiert die seit den 1990er Jahren entstandenen Spielfilme zur Thematik rechter Gewalt in Deutschland. Ihre 457-seitige Arbeit gliedert sich in sechs Kapitel. Zentrale Begriffe und Konzepte sowie die Geschichte rechter und rassistischer Gewalttaten und ihrer filmischen Darstellung seit den 1990er Jahren werden auf 80 Seiten abgehandelt. Die restlichen drei Kapitel widmen sich der Filmanalyse von zwölf ausgewählten Spielfilmen. Analysiert werden sie unter den Aspekten „Rassistische Gewalt“, „Tatmotiv Sozialdarwinismus“ und „Neonazistische Cliquen und Einzelpersonen: Verfilmungen der Deprivationsthese?“. Hierbei ist

Stegmanns Arbeit diskurstheoretisch angelegt. Sie fragt, „in welchem Verhältnis die von den ausgewählten Filmen bereitgestellten Deutungen zu den ‚im nichtfilmischen Diskurs zirkulierenden Wirklichkeitswahrnehmungen‘ stehen“ (S.35).

Wie der Titel ihrer Arbeit schon vermuten lässt, sind die vorgenommenen Detailanalysen der Filme repräsentationskritisch angelegt. Für Stegmann ist es wichtig, ob (!) rassistische Strukturen auch in ihrer institutionellen, alltagskulturellen und die Opferperspektiven sichtbar machenden Dimension filmisch verhandelt werden. Entlang dieser Prämissen geht sie auf die filmische Narration, grundlegende Kommunikationsmodi und sozial- wie produktionshistorische Kontexte der Filme ein. Sie hebt einige wenige unter ihnen hervor, denen sie tatsächlich nicht nur pro-rassistisch-reproduktive Effekte attestiert, sondern auch Potential dafür, rassistische Wirkmechanismen und ihre Effekte offenzulegen.

Für Stegmann ist hierbei ausschlaggebend, wie viel *screen time* Opfern rechter Gewalt innerhalb eines Films eingeräumt wird. Zwar kann sie so der repräsentationskritischen Schwierigkeit nicht entweichen, die Gleichsetzung von ‚mehr Sichtbarkeit der Opfer‘ gleich

„mehr politische Macht“ kritischer zu reflektieren (siehe Schaffer, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*. Bielefeld: transcript, 2015, S.51-59). Allerdings bindet Stegmann die Analyse rhetorischer Modi und zahlreiche ästhetische Analyseaspekte in ihre oftmals entstehungs- und rezeptionskontextuell gesättigte Erörterungen der Filme so ein, dass zahlreiche überzeugende Strukturgleichheiten identifiziert werden können. Hierdurch macht sie gekonnt die politisch ambivalente Dimension der Filme deutlich. Um nur einige wenige Ergebnisse zu nennen: Oftmals stellen Filme über rechte Gewalt lediglich eine Realisierung der Deprivationsthese dar, nach welcher „rechte Gewalt auf die Arbeits- und Perspektivlosigkeit sowie die sozialen Umbrüche nach dem Ende der DDR zurück[ge]führt“ wird (S.413). Auch das Ausbleiben der Einbindung des Rechtsextremismus in den institutionellen und gesamtgesellschaftlichen Kontext hebt Stegmann als großes Problem der Filme hervor. So schreibt sie über die *Stau*-Trilogie von Thomas Heise: „Dargestellt als Problem der sozial Deklassierten [gemeint sind Nazijugendliche, Ö.A.], was als Nebeneffekt ein wohl als weiß und bildungsbürgerlich impliziertes Dokumentarfilmpublicum entlastet, bleiben rassistische Statements unkommentiert stehen, werden weder durch Fragen des

Filmemachers, noch durch die Montage problematisiert geschweige denn analysiert“ (S.341). Demnach verpassten es viele Filme, auch die Zentralität rassistischer Wirkstrukturen innerhalb der gesamten Gesellschaft im Sinne von „Dominanzideologien“ (S.341) zu adressieren.

Alles in allem führt Stegmanns repräsentationskritische Haltung oft dazu, dass sie die grundsätzliche Ambiguität des Mediums unsichtbar belässt: also die Gelegenheit ungenutzt lässt, die Vieldeutigkeit der Filme und Szenen darzulegen und Bedeutungsmanifestierungen ihrer eigenen Les- und Gegenlesarten kritisch mitzudenken. Gerade diese Einsicht ist jedoch erforderlich dafür, die (auch moralische) Begrenztheit der eigenen Prämissen in ihrer ideologischen Komplexität (Was gibt es jenseits eines Opfer-Täter-Dualismus?) und so die Unzulänglichkeiten des eigenen oder aufgegriffenen Diskurssystems transparent zu machen.

Dennoch: Stegmanns Arbeit stellt aufgrund der vielgestaltigen Analysen und korpusübergreifenden Ergebnisverdichtungen einen wichtigen Ausgangspunkt für weitere Forschungen zur Untersuchung des Themenkomplexes von Rassismus im Allgemeinen und rechter Gewalt im Speziellen in der jüngeren deutschen Filmkultur dar.

Ömer Alkin (Marburg)