

Maja Figge

Rassistische Gewalt und ihre Rahmungen. Zur filmischen Erinnerung in Burhan Qurbanis WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13006>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Figge, Maja: Rassistische Gewalt und ihre Rahmungen. Zur filmischen Erinnerung in Burhan Qurbanis WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 1992, Jg. 25 (2016), Nr. 2, S. 37–54. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13006>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/2016_25_2_MontageAV/montageav16-2-Figge.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Rassistische Gewalt und ihre Rahmungen

Zur filmischen Erinnerung in Burhan Qurbanis WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK.

Maja Figge

Rostock-Lichtenhagen am Montag, den 24. August 1992: Nachdem am Freitag zuvor in der Lokalpresse über Drohanrufe berichtet wird, die eine Aktion vor dem sogenannten Sonnenblumenhaus ankündigen, versammeln sich ab Samstag Anwohner_innen vor der dort ansässigen Zentralen Aufnahmestelle für Asylsuchende (ZAST) und dem direkt daneben gelegenen Wohnheim ehemaliger vietnamesischer Vertragsarbeiter_innen. Begleitet von Beifall und Jubel der Älteren, greifen vor allem Jugendliche das Haus mit Molotowcocktails an und skandieren rassistische und neonazistische Parolen. Am Montag Nachmittag wird die ZAST (wenige Tage früher als geplant) nach Schwerin verlegt, die Geflüchteten vor allem aus Rumänien auf verschiedene Unterkünfte in Mecklenburg-Vorpommern verteilt. Den Vietnames_innen wird gesagt, sie sollen ihre Fenster abkleben, da sie nicht geschützt oder evakuiert werden könnten. Gegen 21:30 Uhr zieht die Polizei ab, die Angreifer_innen nutzen die Gelegenheit und schleudern Brandsätze in die ZAST und das Wohnheim und steigen in das brennende Sonnenblumenhaus ein. Die anrückende Feuerwehr kommt nicht zum Haus durch. Die darin eingesperrten etwa 150 Vietnames_innen und einige Deutsche können sich unter größter Mühe ins Nachbarhaus retten und werden, nach dem die Polizei zurückgekehrt ist, noch in der Nacht mit Bussen weggebracht.¹

1 Für eine subjektive, minutiöse Darstellung der Tage, insbesondere der Nacht vom 24.08.1992 vgl. den Bericht von Jochen Schmidt, der als Teil des Teams des ZDF-

Das Pogrom von Rostock-Lichtenhagen war nicht das erste der Nachkriegsgeschichte und auch nicht der Nachwendezeit:² Im September 1991 hatte in Hoyerswerda ein wütender Mob aus Bürger_innen und Neonazis ein Wohnheim für ehemalige Vertragsarbeiter_innen und später eine Unterkunft für Geflüchtete solange attackiert, bis die Bewohner_innen mit Bussen evakuiert wurden. Ende Mai 1992 versammelten sich – kaum beachtet von überregionaler Presse oder Fernsehen – Anwohner_innen vor einer Asylunterkunft in Mannheim-Schönau und forderten deren Schließung.³ Die rassistischen Ausschreitungen von Rostock-Lichtenhagen unterscheiden sich in zwei Aspekten von ihren Vorgängern: Zum einen markieren sie den zentralen Wendepunkt in der Asyldebatte. Die Proteste gegen die ZAST begannen bereits direkt nach ihrer Einrichtung im Sommer 1991, wurden aber von Lokal- und Landespolitik ignoriert; letztendlich führten sie dazu, dass die SPD sich doch zu einer Grundgesetzänderung bewegen ließ. An jenem Wochenende im August, während in Rostock-Lichtenhagen ein Mob aus Anwohner_innen und Angereisten vor allem aus Rumänien geflüchtete Roma und ehemalige vietnamesische VertragsarbeiterInnen unter Jubel angriff, beschloss die SPD auf ihrem Parteitag, von ihrer bisherigen Position abzurücken und den Weg für die Änderung des Paragraphen 16 GG und damit für die massive Einschränkung des Asylrechts frei zu machen (vgl. Prenzel 2012b).

Magazins KENNZEICHEN D im Sonnenblumenhaus miteingeschlossen war (Schmidt 2002). Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Ereignissen von Rostock-Lichtenhagen ist überschaubar, vgl. insbesondere Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung 1993, Funke 1993, Prenzel 2012a. Nennenswert sind zudem zwei Dokumentarfilme: WER GEWALT SÄT – VON BRANDSTIFTERN UND BIEDERMÄNNERN (Gerd Monheim, D 1993), der sich vor allem um eine Analyse im Kontext der Asyldebatte bemüht, und die britisch-deutsche Koproduktion THE TRUTH LIES IN ROSTOCK (Siobhan Cleary / Mark Saunders, GB/D 1993), in der neben Täter_innen auch Opfer – Vietnames_innen und Bewohner_innen der Flüchtlingsunterkunft in Rostock-Gelbensande – ausführlich zu Wort kommen und die die Aufnahmen des ZDF-Teams verwendet.

- 2 Die Liste der rassistischen Angriffe und Brandanschläge in der Nachwendezeit in den alten und neuen Bundesländern ist lang; genaue Zahlen gibt es allerdings nicht. Seit 1990 sind mehr als 180 Menschen dem rassistischen Terror zum Opfer gefallen (Brausam 2015). Seit der Enttarnung des Nationalsozialistischen Untergrund (NSU) im November 2011, findet die «Generation Hoyerswerda» (Kleffner/Spangenberg 2016) verstärkt Beachtung. Die Pogrome von Hoyerswerda und Rostock-Lichtenhagen können als «Urszenen rassistischer Gewalt in Ostdeutschland» (Begrich 2016) gelten.
- 3 Soweit bisher bekannt, handelt es sich bei den rassistischen Ausschreitungen in Mannheim-Schönau um den einzigen pogromartigen Angriff in einem der alten Bundesländer, während die Geschichte rassistischer Angriffe auf Wohnheime von Vertragsarbeiter_innen in der DDR bis ins Jahr 1975 zurückreicht (Kellerhof 2016).

Zum anderen gibt es eine mediale Dimension; denn über die Ereignisse wurde nahezu durchgehend live berichtet. Das Pogrom von Rostock-Lichtenhagen war ein Medienereignis. Tagelang konnte man die Fernsehbilder der klatschenden und jubelnden Menge, die ihren Hass vor laufender Kamera herausschreienden Anwohner_innen, die Hitlergruß zeigenden Jugendlichen, die überregional angereisten Neonazis, die Kämpfe mit der Polizei und schließlich die Angriffe mit Steinen, Stöcken und Brandsätzen auf die ZAST und das Wohnheim zuhause am Bildschirm verfolgen. Die Aufnahmen aus dem Inneren des Sonnenblumenhauses, die ein Team des ZDF-Magazins KENNZEICHEN D filmte, das unfreiwillig mit den Bewohner_innen eingeschlossen war, und die in der Sendung am 25.08.1992 ausgestrahlt wurden, gaben weiter Einblick in das Ausmaß der tödlichen Bedrohung: der Rauch, die verzweifelten Versuche der Vietnames_innen, einen Durchgang ins Nachbarhaus freizumachen, und die Entschlossenheit, sich zu verteidigen, der völlig fassungslose Ausländerbeauftragte Rostocks, Wolfgang Richter, der nicht begreifen kann, dass die Polizei abgezogen ist und die Feuerwehr nicht kommt. Diese Aufnahmen haben inzwischen Eingang ins mediale Gedächtnis gefunden, sie zirkulieren online in Nachrichtenkanälen ebenso wie auf YouTube – eingelassen in Dokumentationen, Reportagen und kürzere Berichte.

Allerdings ist die offizielle Erinnerung weitgehend auf die Jahrestage beschränkt. Am zwanzigsten Jahrestag 2012 war die Gedenkfeier den öffentlich-rechtlichen Sendern keine Nachrichtenmeldung wert, bis auf Bundespräsident Joachim Gauck waren keine Spitzenpolitiker_innen präsent und die Perspektive der Opfer der rassistischen Gewalt wurde fast vollständig ausgeblendet. Vertreter_innen der vietnamesischen Gemeinde waren anwesend, durften aber nicht sprechen, der Zentralrat deutscher Sinti und Roma war nicht eingeladen worden (vgl. Ha 2012), und das, obwohl die Selbstenttarnung des Nationalsozialistischen Untergrunds im November 2011 die mörderische Realität rassistischer Gewalt schmerzlich offenbart hatte.⁴ Seit dem Beginn der PEGIDA-Proteste⁵ in Dresden und der drastischen Zunahme rassistischer Gewalt (nicht nur) gegen Geflüchtete ist die Situation des Sommers 1992 jedoch zunehmend wieder ins Bewusstsein gerückt. Ende Januar 2015 stellte das ARD-Magazin PANORAMA einen Clip auf seine Homepage, in dem, angeregt durch einen Zuschauer, Aussagen der ‚besorgten Bürger_innen‘ in Dresden im Dezember 2014 und die

4 Zur Aufarbeitung und zum Gedenken von Rostock-Lichtenhagen vgl. Guski 2012.

5 Akronym für «Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes».

Hasstiraden der Lichtenhagener_innen im August 1992 zusammengeschnitten sind, sodass die rhetorische Ähnlichkeit augenfällig wird (Klofta 2015).

Eine Woche zuvor, am 22.01.2015 lief der Film *WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK.* (Burhan Qurbani, D 2013/14) in den Kinos an, der von den Ereignissen in Rostock-Lichtenhagen erzählt. Die «erstaunliche [...] Koinzidenz von Film-Release und gegenwärtigen Ereignissen» (Purr 2015) trifft einen Nerv: «Burhan Qurbani zeichnet mit seinem Film *WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK.* die Rostocker Pogrome von 1992 nach – und hat beunruhigende Botschaften für die Gegenwart» (Lensen 2015). In fast allen Rezensionen wird ein Bezug zwischen Pegida und Rostock hergestellt: «Gespenstisch aktuell. [...] Angeichts der beschämenden Pegida-Demonstrationen eröffnet der Film erschreckende Parallelen. Beunruhigend ist die Feststellung, dass das Damals offensichtlich kaum vergangen ist» (Kaefer 2015). Der Film zeige, «dass die Anfänge von Pegida durchaus in der existenziellen Kränkung der Ostdeutschen nach 1989 liegen» (Westphal 2015). Die «Annäherung an ein erschreckendes Stück Vergangenheit» helfe, «auch die Gegenwart zu verstehen» (Dettke 2015). Und mehr noch,

[w]eil sich gerade in Gestalt des Pegida-Mobs Volkes Stimme in ihren ekeligsten Klängen, mit ihren primitivsten Ressentiments die Öffentlichkeit erobert, und die selbsternannten Qualitätsmedien dabei kräftig mitmischen, wird dieser Film, der formal fast zum Historiengenre gehört, plötzlich politisch brandaktuell und zum Dokument der Gegenwart. (Suchsland 2015)

Diesem Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit möchte ich im Folgenden anhand des Films nachgehen. Ich beschränke mich dabei auf die Frage der filmischen Erinnerung und analysiere die Rahmen, die das, was erinnert wird oder erinnert werden kann, bestimmen.

Multiperspektivische Rekonstruktion der Ereignisse: WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK.

WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK. (Burhan Qurbani, D 2013/14) konzentriert sich auf den Montag, den 24.08.1992, und damit auf den dritten Tag und die dritte Nacht der rassistischen Ausschreitungen:

Im August 1992 kommt es in Rostock-Lichtenhagen zu massiven Ausschreitungen gegen die Zentrale Aufnahmestelle für Asylsuchende (ZAST) im sogenannten Sonnenblumenhaus. Seit Monaten ist die ZAST überfüllt,

die Asylsuchenden kampieren auf Wiesen im Wohngebiet. Der Fremdenhass der Bürger wächst. Jetzt entlädt er sich. Bereits seit zwei Nächten liefern sich ein Großaufgebot der Polizei und meist jugendliche Randalierer Straßenschlachten bis in die Morgenstunden. Rostock, am 24. August 1992.

(Texttafel, WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK.)

Der Handlung geht ein Prolog voraus: Frühmorgens, eine Ansicht des Sonnenblumenhauses.⁶ Die Kamera fährt an der Fassade entlang nach unten und zeigt die Verwüstung, ausgebrannte Autos, umgestürzte Mülltonnen. Drei Kinder ziehen durch die Nachbarschaft und sammeln Flaschen in einem Einkaufswagen. Ein Jugendlicher, Politiker-ohn Stefan, kommt ins Bild, betrachtet rauchend das Ergebnis und geht dann zurück zu seinen Freund_innen, die in einem alten Bus abhängen. Die Szene stellt die Clique vor und liefert erste Anhaltspunkte zu den Gründen für die Gewalt. Als Stefan seinen Kumpel Philipp fragt, was mit ihm los ist, sagt dieser: «Wir sollten überhaupt nicht hier sein. Vor zwei Jahren wäre ich jetzt gerade auf dem Weg zur Arbeit. 5 Uhr jeden Morgen. (...) Aber jetzt bin ich hier, auch nicht schlecht. Aber was mach' ich morgen?» Philipp geht, Robbie, ein weiterer Kumpel, kommentiert dessen Abgang: «Philipp und sein Gejammer: Früher, früher, schieß auf früher.» Sandro, Robbies großer Bruder und der einzig erkennbare Neonazi der Gruppe, schwört die Clique ein: «Hey, eins versprech' ich euch. Morgen um dieselbe Zeit ist Rostock ausländerfrei.» Ein Streifenwagen fährt vor, Robbie springt aus dem Bus, hebt einen Stein auf und sagt, «Wir machen einfach alles kaputt», nimmt Anlauf und wirft. Stefan folgt ihm grinsend, baut sich neben ihm auf; die beiden erwarten freudig hüpfend die Reaktion der Polizei. Schwarzbild. Der Titel kommt ins Bild und wird nun als Haltung der Jugendlichen erkennbar: WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK.

Der Film rückt die Jugendlichen in den Mittelpunkt, folgt ihnen durch den Tag. Auch der Selbstmord Philipps unterbricht ihre Langeweile nicht folgenreich. Sie warten darauf, dass der Abend anbricht und die «Action» beginnt. Bis zu diesem Zeitpunkt ist der Film in schwarzweiß gehalten, was die Tristesse der nach der Wiedervereinigung niedergegangenen Plattenbausiedlung ebenso wie die Vergangenheit oder Historizität des Ereignisses betont und sich zugleich von den bekannten Fernsehbildern abhebt. Die Narration wird

6 Es handelt sich nicht um den Originalschauplatz; gedreht wurde in einer leerstehenden Plattenbausiedlung in Halle (Saale).

durch Einblendungen der Uhrzeit strukturiert, die unaufhörlich auf die Eskalation zusteuert.⁷ Die fiktive Chronik des Tages erzählt aber nicht nur von Stefan und seiner Clique, sondern auch von Stefans Vater, Martin, einem Lokalpolitiker der SPD, dessen Überforderung und Opportunismus ihn zu Tatenlosigkeit führen; und, parallel dazu, von Lien, einer Vietnamesin, die gemeinsam mit ihrem Bruder Minh und ihrer schwangeren Schwägerin Thao, im Wohnheim der ehemaligen Vertragsarbeiterinnen im Sonnenblumenhaus wohnt, das bereits in den beiden Nächten zuvor Ziel der Angriffe war. Damit entwirft der Film ein multiperspektivisches Protokoll des 24. August 1992. Zusammengehalten werden die verschiedenen Figuren und Schauplätze von Nachrichtensendungen im Radio aber vor allem im Fernsehen. Diese beglaubigen den Realitätsbezug des Films und liefern ergänzende Informationen zum Geschehen. Zudem sind sie auch das Band zwischen Diegese und Publikum, das die Erinnerung an das Sehen und Hören der live-Berichterstattung während der vier Tage im August 1992 aktualisiert. Die Erinnerung an die Fernsehbilder waren auch für den Regisseur Burhan Qurbani Ausgangspunkt seiner fünfjährigen Recherche zu den Ereignissen in Rostock-Lichtenhagen:⁸ «Ich kann mich [...] sehr lebhaft an die Bilder erinnern. Die haben sich eingebrannt, die hatte ich verinnerlicht: das Feuer, die Chaoten und die Schaulustigen, 3000 Stück an der Zahl, und ihnen entgegen zum Teil fast doppelt so viele Polizisten» (Qurbani 2015, 6). Dass die Wahrnehmung der Bilder bzw. des Ereignisses durchaus abhängig von den jeweiligen sozialen Rahmen der Erinnerung (vgl. Halbwachs 1985) ist, kommt auch in einer weiteren Äußerung des afghanisch-deutschen Regisseurs zum Ausdruck:

Ich kann mich erinnern, dass ich mich plötzlich sehr fremd gefühlt habe. Es ist seltsam, aber ich glaube, dass ich in dieser Zeit erst mein Ausländersein verstanden habe. Nichtwillkommensein. [...] Eine erste Infragestellung von Heimat. Ich glaube, dass es vielen, die damals Steine und Mollis geworfen haben, ganz ähnlich ging. (ibid.)

Im Film wird diese Ähnlichkeit aufgegriffen, wenn nicht allein vom Verlust des Heimatgefühls der deutschen Jugendlichen, sondern auch

7 Darin erinnert der Film an LA HAINE (Mathieu Kassovitz, F 1995).

8 Gemeinsam mit dem Drehbuchautor Martin Behnke. Behnke hat auch ein Hintergrunddossier zu Rostock-Lichtenhagen verfasst, das auf der Homepage des Films abrufbar ist (vgl. Behnke 2015).

von Liens Verlust erzählt wird. Statt die Perspektive der Jugendlichen zu denunzieren, kontrastiert Qurbani sie mit der von Lien und findet auf diese Weise ein Korrektiv, das zugleich den Blick auf die Effekte der rassistischen Angriffe ermöglicht. Qurbani will seinen Film explizit als Heimatfilm verstanden wissen (ibid.) und situiert seine Arbeit damit nicht nur im postmigrantischen Kino, das «der Faktizität der Migration» (Heidenreich 2015, 300) Ausdruck verleiht,⁹ sondern präsentierte seine Antwort auf die Frage, wie Erinnerung (an rassistische Gewalt) in der Migrationsgesellschaft aussehen kann.

(Mediale) Rahmen der Erinnerung

Erinnerungen sind rekonstruktiv, das heißt sie sind immer auf das Jetzt bezogen. Sie sind abhängig von den Rahmen, die diese organisieren. Bewahrt wird, «was die Gesellschaft in jeder Epoche mit ihren jeweiligen Bezugsrahmen rekonstruieren kann» (Halbwachs 1985, 390). Diese Bezugsrahmen strukturieren und gestalten die individuelle Erinnerung und bestimmen das, was zu einem Zeitpunkt erinnert werden kann (vgl. Assmann 2008, 4; Ebbrecht 2011, 37).

Die Perspektive, die auf einen historischen Gegenstand eingenommen werden kann, ist also abhängig von den Rahmen – dies gilt in besonderem Maße auch für Spielfilme, die als Fiktion diese Rahmen allerdings auch gestalten und verändern können. Nach Astrid Erll sind insbesondere fiktionale Formate in der Lage, kollektive Bilder der Vergangenheit bereitzustellen: Neben der medien-spezifischen intramedialen «rhetoric of collective memory» (Erll 2008, 390) bringen die intermedialen und plurimedialen Dynamiken das kollektive Gedächtnis hervor. Um dies auszuführen, bezieht sich Erll auf die Konzepte der *premediation* und der *remediation* (Bolter/Grusin 2000): Prämediation verweist darauf, dass bereits zirkulierende Medien Schemata oder auch Rahmen für zukünftige Erfahrungen und ihre Repräsentation bereitstellen. Demnach ist Prämediation sowohl Effekt als auch Ausgangs- und Bezugspunkt für mediale Erinnerung. Die Remediation erinnerungswürdiger (Medien-)Ereignisse wiederum festigt nicht nur das kulturelle Gedächtnis, vielmehr werden in der anhaltenden Wiederholung in verschiedenen Medien bestimmte Narrative und Bilder hervorgebracht und stabilisiert, die auf bereits zirkulierende

9 So bezeichnete etwa auch Fatih Akin seinen Film SOUL KITCHEN (D 2009) als Heimatfilm (Heidenreich 2015, 91); zum postmigrantischen Heimatfilm vgl. auch Ludwig 2011, 389–432.

Repräsentationen zurückgreifen. Diese Prozesse tragen dazu bei, die Vergangenheit intelligibel zu machen, Spielfilme zu authentifizieren und die Erinnerung an historische Ereignisse zu stabilisieren (vgl. Erll 2008, 392–395). Im Fall von *WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK.* beziehen sich die Remediationen selbst auf ein Medien- oder, genauer, ein Fernsehereignis, dem durch Live-Übertragung und Unterbrechung des Programms eine besondere Erinnerungsfunktion zukommt. Zudem ist es «kollektive[r] Bezugspunkt[...] für die Erinnerung einer Vielzahl von Zuschauern» (Kramp 2011, 352). Durch nachträgliche Kommunikation und Remediation stiftet es «Sinn für eine gemeinsam geteilte Vergangenheit und verbinde[t] dadurch individuelle mit kollektiver Erinnerung» (ibid.). Der Bezug auf das Medienereignis verleiht dem Film ein Potenzial zur Generierung von Erinnerung, das jedoch erst in der Rezeption realisiert werden kann (vgl. Erll 2008, 395), wie sich auch an der Rezeption von *WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK.* nachvollziehen lässt. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, wird zudem in der Bezugnahme auf die mediale Rahmung der Erinnerung diese sowohl markiert als auch «umformatiert» (vgl. Heidenreich 2015, 15).

Die vor allem auditive und teils visuelle Einblendung der Berichterstattung bildet eine narrative Konstante des Films: Die erste Szene nach dem Prolog schwenkt von unten nach oben über die Siedlung hinweg; der *establishing shot* zeigt eine Luftansicht von Rostock-Lichtenhagen, während auf auditiver Ebene langsam Nachrichten eingeblendet werden. In der nächsten Einstellung, die Lien im Anschnitt am Fenster rauchend zeigt, wird der Ton diegetisch. Im Verlauf der Szene kommt der Fernseher ins Bild, der Ton wird mal leiser, mal lauter, verbindet die Räume, durch die Lien geht. Fernsehbericht und Dialog treten in Beziehung zueinander. Auch in der nächsten Sequenz, die Martin, Stefans Vater in seinem Haus am Stadtrand einführt, wird der Fernseher wieder eingeschaltet, die Schlagzeilen der Tageszeitung kommen als Großaufnahme ins Bild. Worum es mir hier geht, ist die Durchdringung der Diegese mit den Fernsehnachrichten; je weiter der Tag und die Nacht voranschreiten, desto gewichtiger wird die Berichterstattung für die Narration, sie verbindet die verschiedenen Figuren und verkörpert sich in dem ZDF-Korrespondenten Lutz Panhans, dessen Kommentar wir hören und sehen.

Die Berichterstattung hat nicht nur eine narrative Funktion, sondern der Film kommentiert und thematisiert auch ihre Produktivität für die Ausschreitungen: Mittags schlagen Stefan, Robbie und Lars bei diesem zuhause die Zeit tot. Der Fernseher läuft, und als endlich über Rostock-Lichtenhagen berichtet wird, steigert sich die

Aufmerksamkeit, Freunde werden im Fernsehen erkannt: «Da ist Philipp. Guck mal, da oben, das isser doch. Alter Mann, sein letzter Auftritt. Geil.» Diese Medienreflexivität wird in der Szene, die den Auftakt zum Abend des Angriffs auf das Sonnenblumenhaus darstellt, wieder aufgegriffen. Eine von melodischer Gitarrenmusik untermalte Plansequenz zeigt das erwartungsvolle «Einlaufen» der Clique auf dem Schauplatz vor dem Sonnenblumenhaus von Jubel und Pfiffen begleitet. Nebenbei werden die verschiedenen Akteur_innen vorgestellt: die Polizei, die älteren Bürger_innen, wenige Antifaschist_innen, Neonazis, die von Kindern mit Flaschen für Molotowcocktails versorgt werden, die Nachrichtensender, die sich auf dem Dach der Kaufhalle positionieren und sich auf eine weitere Nacht einstimmen. Die Kamerafahrt endet, als die Clique vor einer Fernsehkamera zum Stehen kommt und das Interview mit einer älteren Frau unterbricht: «Rostock-Lichtenhagen, wer ist dabei? Alle sind da! Rostock-Lichtenhagen, heute brennt's!» Sie sagt noch: «Da soll man keinen Hass bekommen?» – dann wird das Bild schwarz.

Die nächste Einstellung ist in Farbe und einem 4:3 ähnlichen (Video-)Fernsehformat, im Off sagt eine Stimme: «Okay, haben wir ein Bild, Yoshi?» In diesem Moment wird die Remediativierung (selbst-)reflexiv, denn der Kameramann und Ko-Produzent des Films, Yoshi Heimrath, wird hier direkt angesprochen. Die Jugendlichen fragen: «Was ist denn das für ein Sender? Porno TV?» Robbie ergänzt: «Willst du mal 'nen Hitlergruß sehen? Kostet aber was.» Die erzeugende Produktivität der Medienpräsenz wird ausgestellt und zugleich die Medienkompetenz der Jugendlichen unterstrichen. Sie nutzen die Bühne, die ihnen geboten wird, und geben, nach ihren Träumen gefragt, bereitwillig Auskunft. Stefan ist genervt und konfrontiert den Interviewer im Off: «Und weißte was dein Traum ist? Porno! Deswegen interessierst du dich für uns. Mann, du kraulst dir hier die Nippel und stellst uns ganz schlaue Fragen, und wir zeigen dir nen Hitlergruß und reden über unser Scheißleben, und du findest das geil, ne?» Während Stefan weiterredet, wechselt das Format erneut, nun in Farbe und im Kinoformat. Mit den Worten «Fick dich» erklärt Stefan das Interview für beendet. Im gleichen Moment kracht eine Leuchtspur ins Sonnenblumenhaus und gibt damit den Startschuss zum Angriff. Robbie ruft im Weggehen: «Mach die Kamera aus, du Arschloch.»

Format und Farbe unterstreichen die Inszenierung des Ereignisses, die jedoch nah an den Fernsehbildern bleibt. In weiten Teilen handelt es sich um Reenactments der Aufnahmen vom Angriff auf das Sonnenblumenhaus, wenn auch in stark ästhetisierter Form. Um die

veränderte visuelle und zeitliche Wahrnehmung des Gewaltauschs der Jugendlichen zu unterstreichen, wechseln einzelne Momente immer wieder in Zeitlupe, der Fokus liegt auf der sich steigernden Lust an der rassistischen Gewalt, die den Tod der Vietnames_innen in Kauf nimmt oder beabsichtigt. Auch die Szenen im Innern des Hauses referieren auf die Aufnahmen des zufällig anwesenden ZDF-Teams. Die Vietnames_innen im Haus haben zum Schutz die Fenster abgedunkelt und verfolgen das Geschehen teils vor dem Fernseher. Auf dem Bildschirm läuft die Liveschaltung des ZDF. Lutz Panhans kommentiert dort die Bilder des Angriffs auf das Haus. Die Remediation beglaubigt das Reenactment und verbindet zugleich die aufgerufene Erinnerung an das Medienereignis mit der Perspektive der bedrohten Vietnames_innen. Durch diese Perspektive wird auch die Berichterstattung selbst als partikuläre Außenansicht gerahmt. Zugleich aktualisiert das Reenactment die Geschehnisse: Die Kamera «dokumentiert» die Performance der Schauspieler_innen, mit der sie den rassistischen Angriff ebenso wie die Lebensbedrohung verkörpern und vergegenwärtigen. Das Pogrom in Rostock-Lichtenhagen liegt nicht einfach in der Vergangenheit, sondern ist wiederholbar (vgl. Rothöhler 2011, 44–49).

Das Vordringen der Jugendlichen in das von ihnen angezündete Haus und die Flucht der Vietnames_innen über das Dach ins Nachbarhaus sind parallel montiert, unterbrochen von kurzen Szenen, die den Mob vor dem Haus zeigen. Am Ende feiern Stefan, Robbie und Lars in Liens völlig zerstörter Wohnung hüpfend ihren Erfolg. Zeitlupe und das Fehlen von Ton ziehen eine Distanz zur Diegese ein. Langsam wird die Berichterstattung wieder eingeblendet: «Wir schalten jetzt noch einmal live zu unserem Korrespondenten Lutz Panhans.» Schwarzbild. «Ja, die Auseinandersetzungen dauern noch an und es scheint als würde es bis in den frühen Morgen wieder [sic] dauern.» Im verlassenen Wohnraum der Vietnames_innen läuft noch der Fernseher: «Die Polizei hat sich mittlerweile wieder sehen lassen. Sie zeigt Präsenz und drängt randalierende Jugendliche in die Seitenstraßen zurück.» Wieder Schwarzbild: «Der Brand im Asylbewerberheim ist gelöscht. Zuletzt waren noch einhundertfünfzig Asylbewerber im Hause gewesen. Keinerlei Angaben gab es darüber, dass sie noch drin sind.»

Erweiterung des Erinnerungsrahmens

Durch die Parallelisierung der Jugendlichen mit den Vietnames_innen, von Stefan und Lien variiert WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK. den Erinnerungsrahmen. Lien ist die einzige Figur des Films, der eine

Entwicklung zugestanden wird; sie ist diejenige, die sich durch die Ereignisse verändert. Sie wird zu Beginn eingeführt als jemand, die Rostock-Lichtenhagen als ihr Zuhause versteht und alles daran setzt, eine unbefristete Aufenthaltsgenehmigung zu erhalten. Dies führt zum Konflikt mit ihrem Bruder, der kurz vor der Rückkehr nach Vietnam mit seiner hochschwangeren Frau steht (ob diese freiwillig ist oder ob es sich um eine Abschiebung handelt, bleibt offen). Auch die Situation schätzen sie völlig unterschiedlich ein: Nach zwei Nächten der Angriffe ist Minh in Sorge und fürchtet, seine Familie und Wohnung nicht ausreichend schützen zu können. Lien hingegen behauptet, sie seien nicht gemeint: «Sie greifen nicht uns an, sondern diese *Zigeuner* [auf deutsch, Herv. M.F.]. Die lungern ständig vor dem Haus rum. Unerträglich! Kein Wunder, dass sie diese Asylanten hassen.» Minh bezweifelt das: «Warum werfen die dann Steine auf uns?» Aber Lien wiegelt ab: «Die haben nur die Häuser verwechselt.» Die Szenen mit Lien zeigen sie bei der Arbeit in der Wäscherei, mit ihrer Freundin Kathrin, die mit dem Neonazi Sandro zusammen ist und deren Tochter, die Lien nur «Schlitzi» nennt, was diese in Kauf nimmt. Der alltägliche Rassismus bringt sie nicht davon ab, ihrem Bruder zu sagen: «Die da draußen sind mir scheißegal! *Ich bleibe hier!* [auf deutsch, Herv. M.F.]» Dass auch sie zur Zielscheibe des Hasses werden wird, realisiert Lien erst, als sie Kathrin besucht, um sich dafür zu entschuldigen, dass sie deren Tochter vor ihrem Chef bloßgestellt hat. Im gleichen Moment kommt Sandro nach Hause, der, als er Lien sieht, auf sie losgeht und schließlich statt ihrer Kathrin schlägt. Zurück zuhause, beschließt sie, für den Fall, dass sie fliehen müssen, zu packen.

Bis dahin ist Lien meist im Anschnitt zu sehen, oder ihre Gestalt wird gerahmt – von Tür- oder Fensterrahmen, von Regalen oder dem Gitter des Wäschewagens im Betrieb. Der Abstand zu ihrem Bruder und dessen Frau wird ebenfalls dadurch unterstrichen, dass sie sich in verschiedenen Rahmen befinden. Die Rahmungen scheinen auf das Eingesperrtsein der Vietnames_innen zu verweisen – im Sonnenblumenhaus wie auch in der rassifzierten Sichtbarkeit, der auch das Filmbild nicht entkommt und in der sie als «Ausländer_innen» v/erkannt und fixiert werden. Die Rahmungen und insbesondere die Momente, die Lien am Fenster zeigen, rekurrieren auch auf das melodramatische Motiv der *anderen* Frau-im-Fenster, das im Kino der Migration als Zeichen von Vereinzelung, Abgeschnittensein und Opferdasein aufgegriffen wurde (vgl. Heidenreich 2015, 134f). Allerdings erfährt gerade dieses Motiv im Verlauf des Films eine Veränderung. Denn ab dem Moment, in dem Lien ihre Gefährdung realisiert, wandelt sich auch

ihre Inszenierung: Die Rahmen fallen weg. Saß sie zuvor am Fenster, blickt sie nun aus dem Fenster und verfolgt das Geschehen vor dem Haus. Die Szenen der Gewalt erfahren nun durch ihre Beobachtung eine Rahmung. Besonders deutlich wird dies in der Szene, welche die Vietnames_innen auf dem Dach des Sonnenblumenhauses zeigt. Lien legt sich an den Rand des Daches und blickt hinunter. Die subjektive Kamera zeigt unten den Mob, der die Jugendlichen mit «Deutschland den Deutschen, Ausländer raus»-Rufen anfeuert. Lien weint, ihr Bruder legt sich zu ihr und drückt ihren Arm. Auch das Ende des Film gehört ihrer Perspektive: Lien erwacht von einem Geräusch vor der Turnhalle, in die sie noch in der Nacht evakuiert wurden. Sie steht auf, geht zur Tür und erkennt draußen die flaschensammelnden Kinder aus der Nachbarschaft. Eine Großaufnahme zeigt Erleichterung, den Anflug eines Lächelns. Der Gegenschuss ist wieder eine Subjektive: Ein Junge hebt einen Stein auf, zielt auf sie und wirft. Die Einstellung weist in die Zukunft und damit auf die Frage, was diese Kinder und Jugendlichen heute denken und vor allem tun. So wichtig diese Umformatierung des Rahmens für die (filmische) Erinnerung rassistischer Gewalt ist, so möchte ich abschließend den Blick darauf richten, dass auch die Rahmensetzungen, die WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK. vornimmt, Verengungen und Ausschlüsse (re-)produziert.

«Framer framed»

Der Film erzählt über Liens Distanzierung von den «Zigeunern», mit der sie sich in das Kollektiv der Lichtenhagener_innen einzuschreiben versucht, von den tagelang ohne Versorgung vor der überfüllten ZAST wartenden Roma, auf die sich der Hass der Anwohner_innen in erster Linie richtete (vgl. Gelhaar/Marz/Prenzel 2012). Unterstrichen wird diese Differenz, in einer kurzen Szene, die Lien auf dem Weg zur Arbeit zeigt: Zwar folgt die Kamera Lien, aber fokussiert die Roma im Hintergrund. Deren Sichtbarkeit stellt die erhöhte Aufmerksamkeit aus, die sie jedoch nicht als Subjekte wahrnehmen kann, sondern als «Zigeuner» fixiert. Diese Darstellung unterscheidet sich von der zweiteiligen Sequenz, welche die Räumung der ZAST zeigt: Der erste Teil ist eine Plansequenz, die im Hof beginnt und Stefan, Robbie und Lars folgt, als sie durch einen Torbogen hindurch gehen, um die Ecke biegen und den Bus passieren. Die Kamera verlässt die Jugendlichen und fährt durch die Menge, durch einsteigende Geflüchtete hindurch, blickt durch die Scheibe in den Bus. Sie verweilt dann auf einem Par-treifreund von Stefans Vater, Peter, der im Film der einzig halbwegs

integre, aber machtlose Politiker ist und gerade mit dem Einsatzleiter der Polizei spricht: «Wenn die Roma hier weg sind, dann wird man sich als nächstes auf die stürzen. Ihnen muss doch helle sein, dass jetzt die Vietnamesen, die hier wohnen, in Gefahr sind.» Die Kamera fährt weiter, durch eine Gruppe Anwohner_innen, die «Muss I denn zum Städele hinaus» singen. Stefan, Lars und Robbie tauchen wieder auf, wenden sich aber gelangweilt ab. Als sie weitergehen, folgt ihnen die Kamera. «Was machen wir denn jetzt, wenn die einfach abhauen?», fragt Lars besorgt. «Guck mal, da oben sind noch welche.» Robbie zeigt mit dem Finger nach oben. Dort ist eine Vietnamesin auf einem Balkon zu sehen. Wieder auf Robbie fokussiert, drückt dieser mit seiner imaginären Waffe ab und macht das entsprechende Geräusch dazu. Sie gehen weiter, die Kamera wechselt die Richtung und bleibt auf dem Bus mit den Rumän_innen stehen. Die Kamerafahrt unterstreicht die fließende Übertragbarkeit des Hasses auf die Vietnames_innen. Im Unterschied zur ersten Szene richtet sich hier der Fokus weniger auf die Repräsentation der Roma als auf das gerahmte Sehen, den gerahmten Blick durch die Fensterscheibe des Busses. Die Transparenz ist eine scheinbare; Tempo und Spiegelung verhindern, dass die Roma als Individuen erkennbar werden.

Der zweite Teil der Sequenz wird durchs Martins Augen erzählt. Um nicht erkannt zu werden, bleibt er in einem Durchgang stehen und beobachtet die Szene aus der Entfernung: Peter gibt ein Interview, im Hintergrund begleiten die Anwohner_innen immer noch den Einstieg der Geflüchteten mit Pfeifen und Klatschen: «Angesichts der Ausschreitungen der letzten Tage ist das Versagen der CDU-Landesregierung im Schweriner Schloss offensichtlich.» Während er spricht, ist eine Einstellung dazwischen geschnitten, die einzelne Roma zeigt, die von Polizisten zum Bus eskortiert werden. Einer greift eine Frau am Arm, den diese empört zurück zieht. Das ist der einzige Moment, in dem der Film den Geflüchteten eine gewisse Handlungsmacht zugesteht. Als Peter von einem Anwohner angegriffen wird, kommt es zum Gerangel. Peter liefert sich einen Schlagabtausch mit den Anwohner_innen: «Schämen sie sich! Schämen Sie sich, das sind Menschen!» Diese Betonung des Menschseins aus dem Mund des Lokalpolitikers wird in einer der nächsten Szenen aufgegriffen und zwar von den Vietnames_innen, die angesichts der Gefahr und der Tatenlosigkeit von Polizei und Politik betonen: «Wir sind doch auch alle Menschen.»

Die doppelte Inszenierung der Szene, welche die Räumung der ZAST und damit die Evakuierung der Roma zeigt, richtet den Blick auf die rassistischen Wahrnehmungsraster, in denen die Geflüchteten

nur als «Zigeuner» v/erkannt werden können und aus dem Bereich des Menschlichen ausgeklammert werden. Ein Leben muss aber, so Judith Butler, «als Leben intelligibel sein, es muss gewissen Konzeptionen des Lebens entsprechen, um anerkannt zu werden» (Butler 2010, 14). Ist dies nicht der Fall, fällt es aus dem von der Norm gesetzten Rahmen heraus. Der Rahmen selbst stellt nicht nur eine Hervorhebung dar, sondern impliziert auch einen Verdacht, wie Butler ausführt:

«To be framed» ist im Englischen ein komplexer Ausdruck: Ein Bild wird gerahmt [*framed*], aber auch Kriminelle werden (von der Polizei) in Rastern [*frames*] erfasst, ebenso völlig unschuldige Personen (von übel wollender Seite, nicht selten gleichfalls von der Polizei). Der Ausdruck bedeutet also auch soviel wie «jemandem etwas anhängen» [*to frame*] oder das Sammeln von Beweisen, die einem letztendlich eine Schuld «nachweisen»[...]. Die Erfassung durch ein Raster bedeutet, dass um eine Handlung herum ein «Rahmen» konstruiert wird, sodass der Betrachter unvermeidlich in diesem Rahmen schon einen Schuldigen sieht. (ibid., 15f)

Butler erinnert aber mit Verweis auf Trinh T. Minh-Ha's *Framer Framed* (1992) daran, dass auch der Rahmen selbst gerahmt werden und diese Rahmung zu anderen Deutungen führen kann. Durch diese Infragestellung der Rahmen «zeigt man [...], dass der Rahmen die Szene, die er begrenzen sollte, niemals vollständig in sich einschließt, dass immer schon etwas außerhalb seiner liegt, was den Sinn dessen, was innerhalb liegt, erst ermöglicht und erkennbar macht» (Butler 2010, 16). Im Bezug auf Film könnte man sagen, dass die mediale Eigenschaft des Films nicht nur darin liegt, etwas zu zeigen, sondern zugleich darin, den Blick auf etwas zu zeigen (vgl. Koch 2004, 186). In der Szene der ZAST-Räumung verweist die Inszenierung, die in Teilen als Reenactment gelten kann, auf die Zirkulation der Fernsehbilder und damit auf die Veränderbarkeit des Rahmens.

Zugleich aber wird an dieser Szene die Begrenztheit des (Erinnerungs-)Rahmens deutlich: Die Roma bleiben reine Oberfläche, sie sind im Kontext der medialen Erinnerung kaum als handelnde Subjekte erkennbar; ihre Perspektive bleibt eine Leerstelle. Gerade weil sich WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK. so sehr auf das Gedächtnis der Fernsehbilder stützt und damit auf die «imaginäre Gemeinschaft» des damaligen (wie heutigen) Publikums, kann er nicht mehr als auf die (mediale) Rahmung der Erinnerung hinweisen.

Noch deutlicher wird dies im Vergleich mit Philipp Scheffners Film REVISION (D 2012): Der Film, der den Fall zweier in einem Feld an der

deutsch-polnischer Grenze erschossener Rumänen wiederaufrollt und die Ereignisse in Rostock-Lichtenhagen in einer Sequenz streift, wählt ein Verfahren, das den Geschichten hinter der Nachrichtenmeldung, hinter dem Pressefoto nachgeht und diese rekonstruiert. Die Sequenz beginnt mit einer Ortsbegehung vor dem Sonnenblumenhaus mit dem Fotografen Jürgen Siegmann im Sommer 2011. Er hat im August 1992 dort fotografiert, unter anderem die Evakuierung der ZAST. Eines der Fotos legt Scheffner in der nächsten Szene Romeo Tiberiade, einem Tatzeugen der Schüsse im Feld, vor. Es zeigt dessen Frau und zwei seiner Kinder: «Sehen Sie, wie verzweifelt meine Frau ihn im Arm hält? In der Zeit wurde das Lager in Rostock angezündet.» Das Foto hat nicht nur Erinnerungs-, sondern auch Beweisfunktion, es beglaubigt seine «Zeugenaussage». Abschließend erinnert Tiberiade daran, dass die rassistischen Angriffe auf das Sonnenblumenhaus mehr waren als ein Medienereignis:

Ich möchte noch etwas hinzufügen, was ich für sehr bedeutend halte: Das war kein Einzelfall. Es gab eine ganze Reihe solcher Vorfälle zu der Zeit. Die kriminellen Banden oder die Nazis – ich weiß bis heute nicht, wer sie waren und ob sie von jemanden bezahlt oder beauftragt wurden – wenn sie einen von uns erwischt haben, wurde er zusammengeschlagen. In Gelbensande oder anderswo.

Eingelassen in ein rassistisches Kontinuum waren und sind die Ausschreitungen für die Angegriffenen und deren Angehörige nicht einfach vorbei. Auch das Ende von *WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK.*, das den Steinwurf auf Lien aus ihrer Perspektive zeigt, adressiert die Kontinuität der rassistischen Gewalt. Daher greift die Rede von der «gespenstischen Aktualität» angesichts der Koinzidenz von Kinostart und Pegida-Aufmärschen auf gewisse Weise zu kurz. Ihr entgeht, dass der Eindruck des Gespenstischen durch die Rahmungen, die *WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK.* vornimmt und ausstellt, hervorgerufen wird. Und zwar, indem die letzte Einstellung das «Heimgesuchtwerden» von rassistischer Gewalt und ihre anhaltende Aktualisierung wahrnehmbar macht.

Literatur

Assmann, Aleida (2008) Das Rahmen von Erinnerungen am Beispiel der Foto-Installationen von Christian Boltanski. In: *BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 21,1, S. 4–14.

- Begrich, David (2016) Hoyerswerda und Lichtenhagen. Urszenen rassistischer Gewalt in Ostdeutschland. In: *Generation Hoyerswerda. Das Netzwerk militanter Neonazis in Brandenburg*. Hg. v. Heike Kleffner & Anna Spangenberg, Berlin: Be.bra, S. 32–44.
- Behnke, Martin (2015) *Hintergrunddossier. Zu den Ausschreitungen von Rostock Lichtenhagen begleitend zum Film WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK. von Burhan Qurbani*. [http://jungundstark.de/download/Hintergrunddossier_Lichtenhagen_101214.pdf (letzter Zugriff 21.8.2016)].
- Bollwahn, Barbara (2012) Die offene Wunde. In: *Die Tageszeitung* v. 19.08.2012 [<http://www.taz.de/!5086117/> (letzter Zugriff 21.08.2016)].
- Bolter, Jay David / Grusin, Richard (2000) *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Butler, Judith (2010) *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt/New York: Campus.
- Brausam, Anna (2015) Todesopfer rechter Gewalt seit 1990. In: *Cura Opferfonds rechte Gewalt*. [<http://www.opferfonds-cura.de/zahlen-und-fakten/todesopfer-rechter-gewalt/> (letzter Zugriff 21.8.2016)].
- Detke, Julia (2015) Fremd in Paris, Wiesbaden, Rostock-Lichtenhagen, In: *Die Zeit* v. 21.1.2015 [<http://www.zeit.de/kultur/film/2015-01/sambawir-sind-jung-wir-sind-stark-ramon> (letzter Zugriff 21.08.2016)].
- Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung (Hg.) (1993) *Schlagzeilen. Rostock: Rassismus in den Medien*. 2., durchgesehene Auflage. Duisburg: DISS.
- Erl, Astrid (2008) Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. In: *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Hg. v. Astrid Erl & Ansgar Nünning, Berlin/New York: De Gruyter, S. 389–398.
- Funke, Hajo (1993) *Brandstifter. Deutschland zwischen Demokratie und völkischem Nationalismus*. Göttingen: Lamuv.
- Geelhaar, Stephan / Marz, Ulrike / Prenzel, Thomas (2012) Rostock-Lichtenhagen als konformistische Revolte. In: Prenzel 2012a, S. 55–66.
- Guski, Roman (2012) Nach Rostock-Lichtenhagen: Aufarbeitung und Perspektiven des Gedenkens. In: Prenzel 2012a, S. 31–52.
- Ha, Kien Nghi (2012) Rostock Lichtenhagen – Die Rückkehr des Verdrängten. In: *Heimatkunde. Migrationspolitisches Portal der Heinrich-Boell-Stiftung* [<https://heimatkunde.boell.de/2012/09/01/rostock-lichtenhagen-die-rueckkehr-des-verdraengten> (letzter Zugriff 20.08.2016)].
- Halbwachs, Maurice (1985) *Das soziale Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Heidenreich, Nanna (2015) *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld: Transcript.

- Kaever, Oliver (2015) Das hässliche Deutschland. In: *Spiegel Online* v. 22.1.2015 [<http://www.spiegel.de/kultur/kino/wir-sind-jung-wir-sind-stark-ueberanschlaege-in-lichtenbogen-gespenstisch-aktuell-a-1013791.html>] (letzter Zugriff 21.08.2016)].
- Kellerhoff, Sven Felix (2016) In der DDR gab es Neonazis. Sie lynchten Gastarbeiter. In: *Welt N24* v. 19.8.2016 [<https://beta.welt.de/geschichte/article157749931/In-der-DDR-gab-es-Neonazis-Sie-lynchten-Gastarbeiter.html>] (letzter Zugriff 21.08.2016)].
- Kleffner, Heike / Spangenberg, Anna (Hg.) (2016) *Generation Hoyerswerda. Das Netzwerk militanter Neonazis in Brandenburg*. Berlin: Be.bra.
- Klofta, Jasmin (2015) Dresden heute, Rostock damals: was gelernt? In: *Panorama* v. 29.1.2015 [<http://daserste.ndr.de/panorama/archiv/2015/Dresden-heute-Rostock-damals-was-gelernt,ligida102.html>] (letzter Zugriff 21.08.2016)].
- Koch, Gertrud (2004) Latenz und Bewegung im Feld der Kultur, Rahmungen einer performativen Theorie des Films. In: *Performativität und Medialität*, hg. v. Sibylle Krämer. München: Fink, S. 163–188.
- Kramp, Leif (2011) *Gedächtnismaschine Fernsehen. Band 1: Das Fernsehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung*. Berlin: Akademie.
- Lenssen, Claudia (2015) Deutsches Versäumnis. In: *Tagesspiegel* v. 20.1.2015 [<http://www.tagesspiegel.de/kultur/spielfilm-wir-sind-jung-wir-sind-stark-deutsches-versaeumnis/11250954.html>] (letzter Zugriff 21.08.2016)].
- Ludewig, Alexandra (2011) *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimatfilm*. Bielefeld: Transcript.
- Schmidt, Jochen (2002a) *Politische Brandstiftung. Warum 1992 in Rostock das Ausländerwohnheim in Flammen aufging*. Berlin: Edition Ost.
- Prenzel, Thomas (Hg.) (2012) *20 Jahre Rostock-Lichtenhagen. Kontext, Dimensionen und Folgen der rassistischen Gewalt*. Rostock: Universität Rostock.
- (2012b) Rostock-Lichtenhagen im Kontext der Debatte um die Einschränkung des Grundrechts auf Asyl. In: Ders. 2012, S. 9–29.
- Purr, Axel Timo (2015) Wir sind das Volk. In: *Artechock Filmmagazin* [<http://www.artechock.de/film/text/kritik/w/wisiju.htm>] (letzter Zugriff 21.08.2016)].
- Qurbani, Burhan (2015) Burhan Qurbani über die Entstehung seines Filmes. In: *Presseheft WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK*. Hg. v. Zorro Film GmbH, München. [http://www.zorrofilm.de/fileadmin/user_upload/Wir_sind_jung__wir_sind_stark/PH_WsjWss_2711_17_Uhr.pdf] (letzter Zugriff 10.09.2016)].
- Rothöhler, Simon (2011) *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken der Gegenwart*. Zürich: Diaphanes.
- Suchsland, Rüdiger (2015) Die Kinder von Kohl und Coca-Cola. In: *Artechock*

Filmmagazin [<http://www.artechock.de/film/text/kritik/w/wisiju.htm>]
(letzter Zugriff 21.8.2016)].

Trinh, T. Min-ha (1992) *Framer Framed*. New York: Routledge.

Westphal, Anke (2015) WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK. Die Wut der Entheimateten. In: *Berliner Zeitung* v. 20.01.2015 [<http://www.berliner-zeitung.de/3224954>] (letzter Zugriff 21.08.2016)].