

»Es ist wie beim Schreiben einer Dissertation: Du musst dich an bestimmte Regeln halten, sonst kommst du nicht durch. Mein ganzes Bestreben läuft auf eine Veränderung der Disziplinen, der Gattungen hinaus; der Art, wie ein Gedicht, eine Theorie, ein Kinderbuch gelesen wird [...]. Ich muss also schauen, wie ich möglichst viele dieser Regeln brechen und die Leser*innen des Buches dennoch bei der Stange halten kann.«¹

Das hier angeführte Zitat von Gloria Evangelina Anzaldúa deutet auf die Anstrengungen hin, die mit dem »Brechen« und Überschreiten disziplinärer Grenzen verbunden sind. Sie beschreibt, dass dieser Prozess der Dekolonisierung von Disziplinen und Genres den Blick verändert, dass er ein anderes Sehen und Lesen ermöglicht und somit alternative Darstellungsformen anderer Menschen erlaubt.

Das Zitat macht aber auch deutlich, dass diese Verschiebungen mit der Änderung der eigenen kulturellen, kognitiven, aber auch emotionalen Praktiken und Politiken einhergehen. Diese Umorientierung setzt Empathie als eine aktive, komplexe und interpretative Handlungspraxis voraus, damit sich Kognition und Gefühle verbinden² und wir das Gegenüber sehen und wahrnehmen. Sara Ahmed zufolge sind es »kulturelle Politiken«, die uns mit und in Kollektiven ausrichten.³ Doch was passiert, wenn wir sich immer wiederholenden, empathielosen Darstellungen gegenüberstehen? Können wir in diesem Zusammenhang von Strukturen sprechen, die uns emotional-kognitiv wegorientieren und somit Verbindungen und Verbundenheiten verunmöglichen und verhindern?⁴

Mit der Auseinandersetzung an den Schnittstellen und Bewegungen zwischen privaten und öffentlichen Archiven, zwischen Text und performativem Film, zeigen die Arbeiten Cana Bilir-Meiers nicht nur den »Willen, bestimmte Ausblendungen zu beseitigen«⁵, sondern sie orientieren sich auch am »migrantisch situierten Wissen«. Das situierte Wissen ist als eine Wissensform zu verstehen, die von einzelnen oder kollektiven Zusammenhängen generiert wird, die sich aus einer bestimmten, marginalisierten Position heraus artikulieren.⁶ Das situierte Wissen ist widerständisch, da es als marginalisierter Körper inmitten des hegemonialen Raums eine andere Position einnimmt und diese auch benennt. Dieses Wissen ist also nicht identitär gedacht, sondern eine Perspektive, die unseren Blick, unsere Sicht- und Handlungsweisen ändern und verschieben kann und es erlaubt, den dominanten Repräsentationspraktiken andere Bilder und Darstellungen entgegenzusetzen.

Das migrantisch situierte Wissen ist sehr deutlich an den Taktiken des Zeigens, Sprechens und Handelns der Betroffenen des Nationalsozialistischen Untergrunds (NSU) und dessen Mordserie an neun Menschen mit türkischen und griechischen Namen in Deutschland aufzeigbar. Kurz nach dem neunten durch den NSU verübten Mord – jenem an dem damals 21-jährigen Halit Yozgat im April 2006 in Kassel – organisierten die Familienangehörigen Halits mit den Familien der NSU-Opfer Mehmet Kubaşık und Enver Şimşek, die bis dahin nicht in Kontakt gestanden hatten, erst in Kassel und wenig später in Dortmund einen Trauerzug unter dem gemeinsamen Titel »Kein 10. Opfer«. An der Spitze des Demonstrationszuges trugen Angehörige großformatige Bilder. Es waren die Porträts der damals noch neun Opfer. Mit den Transparenten, den Plakaten und in den Redebeiträgen wurden der deutsche Staat und die politisch Verant-

Translated by Amy Klement

“It is like when you write a dissertation: there are certain rules you have to apply; otherwise they won’t pass you. My whole struggle is to change the disciplines, to change the genres, to change how people look at a poem, at theory, or at children’s books ... So I have to struggle between how many of these rules I can break and how I can still have readers read the book without getting frustrated.”¹

The passage by Gloria Evangelina Anzaldúa that is quoted here indicates the efforts connected with “breaking rules” and transcending boundaries between disciplines. She notes that this process of decolonizing disciplines and genres changes one’s perspective, that it facilitates another way of seeing and reading and consequently allows for different ways of representing other people.

The passage, however, also makes it clear that such shifts go hand in hand with a change in one’s own cultural, cognitive, and emotional practices and politics. This reorientation postulates empathy as an active, complex, and interpretative practice, meaning that cognition and emotions are therefore linked² and that we see and perceive the person opposite. According to Sara Ahmed, it is “cultural policies” that align us with and in collectives.³ What happens, however, if we are confronted with recurring representations that lack empathy? In this context, might we speak of structures that distance us from an emotional-cognitive perspective and hence impede connections and solidarities and make them impossible?⁴

With their analysis at the interfaces and movements between private and public archives, between text and performative film, the works of Cana Bilir-Meier not only show a “willingness to redress particular things that have been suppressed,”⁵ they are also oriented towards “migrant-situated knowledge.” Situated knowledge can be understood as a form of knowledge that is generated by individual or collective associations, that is articulated from a specific, marginalized position.⁶ Situated knowledge is oppositional, since, as a marginalized body in the middle of a hegemonic sphere, it takes on a different position and names it as well. This knowledge is therefore not intended in an identitary way, but is, instead, a perspective that is able to alter and shift our view, our perceptions, and courses of action, and that makes it possible to counter dominant practices of representation with other pictures and interpretations.

Migrant-situated knowledge can be shown quite clearly based on tactics for showing, speaking, and the actions of individuals impacted by the National Socialist Underground (NSU) and its series of murders of nine people with Turkish and Greek names in Germany. Shortly after the NSU committed its ninth murder—that of the, at the time, twenty-one-year-old Halit Yozgat in Kassel in April 2006—members of Halit’s family, in cooperation with the families of the NSU victims Mehmet Kubaşık and Enver Şimşek, who had not had any contact up to that time, organized a funeral procession with the joint title “Kein 10. Opfer” (No 10th Victim)—first in Kassel and a short time later in Dortmund. At the front of the protest demonstration, family members carried large-format pictures, portraits of the, then, still nine victims. The banners and posters as well as the speeches addressed the German state and political decision-makers. This funeral procession with its pictorial, body, and spatial politics were, nonetheless, totally ignored. We understand this act of ignoring as a refusal to listen and perceive.⁷

AG In your artistic practice, work with pictures and archival materials from family history is very central. Archived films, papers, audio recordings of your grandfather, photos from the family album, and film snippets from the news are taken out of cabinets, shelves, and drawers, put together anew, migrate to other places and formats, and are contextualized and archived anew. Your artistic practice is also a desire to remember, which simultaneously reveals the path, the work with memory, and how it is approached.

CBM For me, the moment of sifting through and archiving is very valuable, and I find that this moment has a magical quality, but also has something hidden within it. I find it important — inasmuch as research plays a significant role in a project — to make precisely this moment of researching accessible and visible as a way of approaching the topic. It's a dynamic process: starting anew, continuing to write, rewriting — all these forms of action blur in it. The family materials from archives are then frequently a gateway to a collective memory: What is naturally concerned is the personal, but I do not want to tell individual stories. What interests me instead is how it is possible to tell a collective story that is nevertheless personal and intimate.

AG Yes. Based on the example of concrete stories and occurrences, it is possible to narrate collectively lived experiences as a story — also because this decision makes it possible to develop a counter-narrative. At the same time, I also see that you don't work solely with material archival holdings.

CBM I also find the question that you raise to be a quite fascinating. Since we should perhaps consider what the terms research and archiving — hence work with an archive — actually entail or how such work can be defined. Since what is communicated orally in the form of a story of narrated knowledge is also a form of archiving. In the case of my great-aunt Melahat Koncay — the video work also bears her name — it is a trauma that she experienced. Her story is passed on through being told, and consequently changes, above all for her as well. This is also quite similar to memory and history in general. There is not "one story", but instead, as Enzo Traverso puts it: "... history is always written in the present, and the question that guides the examination of the past changes based on the particular epoch, on the generations, on the social relationships in the development of collective memory ...".⁷⁸ Insofar, I examine history with respect to its possible forms of remembering. In doing so, I find it important to be mindful of who speaks and who does not.

AG Aunt Melahat tells of her inner and physical experience of how she, as a woman, was killed by her husband, died, and was reborn. The women present listen to her, ask questions, and become witnesses at that moment. It is interesting that the listeners take Aunt Melahat's story seriously and accept it as a memory that was experienced. They know quite well that Aunt Melahat's dream and her trauma of experiencing violence are commonplace in the life of women, and real experiences. In the work "Melahat Koncay" (2018), you also deal with the ambivalence of visibility: first, by documenting the public conversation in the semi-public sphere of women and then, in the next step, by taking it out onto the street and supplementing, commenting on, and expanding the public sphere with this material. Out there on the street, Melahat's story is not exposed to voyeuristic gazes.⁹

CBM Exactly, the listeners, who are all women, on the one hand accept the story as part of a lived memory, and, on the other, become witnesses as well. As a result of this story, Melahat herself also becomes a witness to her own murder by her husband. The rebirth consequently no longer plays a role, and it's also not about whether it might have happened or not. What's concerned above all is dealing with trauma. Neurobiological memory research has provided new and quite interesting findings with respect to the construction of memory. The human brain does not function as a storage device or a book, in which we can turn back the pages as we like and then simply reread the story that was lived through remembering. When remembering, we continue to write in the book (of life), to overwrite what is remembered afresh. From the perspective of neuro-psychology, this means that memory is again and again constructed anew.¹⁰ Traumatic experiences can be altered and steered through re-

wortlichen adressiert. Dennoch wurde dieser Trauerzug als kollektive Artikulation mit ihren Bild-, Körper- und Raumpolitiken umfassend ignoriert. Wir verstehen diese Ignoranz als eine Weigerung, zuzuhören und wahrzunehmen.⁷

AG In deiner künstlerischen Praxis ist das Arbeiten mit Bild- und Archivmaterialien aus familiärem Bestand sehr zentral. Archivierte Filme, Papiere, Tonaufnahmen deines Großvaters, Bilder aus dem Familienalbum, Filmschnipsel aus Nachrichten werden aus Schränken, Regalen und Schubladen genommen, neu zusammengesetzt, migrieren in andere Orte und Formate, werden kontextualisiert und neu archiviert. Deine künstlerische Praxis mit Archivmaterial ist auch ein Erinnern-Wollen, das zugleich den Weg, die Arbeit an der Erinnerung und den Umgang mit ihr offenlegt.

CBM Für mich ist der Moment des Sichtens und des Archivierens sehr wertvoll und ich finde, dass dieser Moment etwas Zauberhaftes hat, aber auch etwas Verborgenes in sich trägt. Mir ist es wichtig — sofern für ein Projekt die Recherche eine signifikante Rolle spielt — genau diesen Moment der Recherche als Annäherung an das Thema zugänglich und sichtbar zu machen. Es ist ein dynamischer Prozess: neu anfangen, weiterschreiben, umschreiben — all diese Handlungsformen verschwimmen darin. Die Familienbestände aus den Archiven sind dann oft ein Einstieg in eine kollektive Erinnerung: Es geht natürlich um das Persönliche, ich möchte aber keine einzelnen Geschichten erzählen, sondern mich interessiert, wie eine kollektive Geschichte erzählt werden kann, die dennoch persönlich und intim ist.

AG Ja. Am Beispiel von konkreten Geschichten und Geschehnissen ist es möglich, kollektiv erlebte Erfahrungen als Geschichte zu erzählen — auch weil diese Entscheidung es ermöglicht, ein Gegenarrativ zu entwickeln. Ich sehe aber auch, dass du nicht nur mit materiellen Archivbeständen arbeitest.

CBM Das finde ich auch einen sehr spannenden Gedanken, den du aufwirfst. Denn vielleicht sollten wir uns überlegen, was die Begriffe Recherche und Archivieren — also das Arbeiten mit dem Archiv — eigentlich mit sich bringen oder wie dieses Arbeiten definiert werden kann. Denn auch mündlich vermitteltes, in Form einer Geschichte erzähltes Wissen ist eine Form des Archivierens. Im Fall meiner Großtante Melahat Koncay — die Videoarbeit trägt auch ihren Namen — ist das ein Trauma, welches sie erlebt hat. Ihre Geschichte wird durch das Erzählen weitergegeben und verändert sich damit, vor allem auch für sie selbst. So ähnlich ist das auch mit Erinnerung und Geschichte allgemein. Es gibt nicht die »eine Geschichte«, sondern, wie Enzo Traverso sagt, »[...] Geschichte wird immer in der Gegenwart geschrieben, und die Fragestellung, welche die Erforschung der Vergangenheit leitet, ändert sich je nach den Epochen, den Generationen, den gesellschaftlichen Verhältnissen in den Entwicklungen des kollektiven Gedächtnisses [...]«. Insofern untersuche ich die Geschichte auf ihre möglichen Formen der Erinnerung. Dabei finde ich es wichtig zu bedenken, wer spricht und wer nicht.

AG Tante Melahat berichtet von ihrer inneren und physischen Erfahrung, wie sie als Frau von ihrem Ehemann erschlagen wurde, starb und wiedergeboren wurde. Die anwesenden Frauen hören zu, stellen Fragen und werden in dem Moment zu Zeug*innen. Interessant ist, dass die Zuhörer*innen die Erzählung Tante Melahats als erlebte Erinnerung ernst nehmen und annehmen. Sie wissen sehr genau, dass Tante Melahats Traum und ihr Trauma der erlebten Gewalt im Leben von Frauen alltägliche und reale Erlebnisse sind. In der Arbeit »Melahat Koncay« (2018) gehst du auch mit der Ambivalenz der Sichtbarkeit um: zunächst, indem du das öffentliche Gespräch im halböffentlichen Raum der Frauen dokumentierst und es im nächsten Schritt auf die Straße trägst und mit diesem Material den öffentlichen Raum ergänzt, kommentierst und erweiterst. Dort auf der Straße wird Melahats Erzählung nicht den voyeuristischen Blicken preisgegeben.⁹

CBM Genau, die Zuhörer*innen, die alle auch Frauen sind, akzeptieren einerseits die Geschichte als Teil einer erlebten Erinnerung und werden andererseits auch zu Zeug*innen. Auch Melahat selbst wird durch diese Geschichte zur Zeugin ihrer eigenen Ermordung durch ihren Mann. Dabei spielt die Wiedergeburt gar keine Rolle

mehr und es geht es auch nicht darum, ob das passiert sein könnte oder nicht. Es geht vor allem um den Umgang mit Trauma. Die neurobiologische Gedächtnisforschung liefert zur Konstruktion von Erinnerung neue und sehr interessante Erkenntnisse. Das menschliche Gehirn funktioniert nicht wie ein Speicher oder ein Buch, in dem wir je nach Belieben zurückblättern und die erlebte Geschichte im Erinnern dann einfach nachlesen können. Im Erinnern schreiben wir im (Lebens-)Buch weiter, überschreiben das Erinnerte neu. Aus der neuropsychologischen Perspektive heraus bedeutet es, dass Erinnerung immer wieder neu konstruiert wird.¹⁰ Traumatische Erfahrungen können durch (Wieder-)Erinnerung geändert und gelenkt werden, wenn wir diese Erfahrungen anderen Menschen als Zeug*innen erzählen. Ich finde es beinhaltet auch etwas sehr Filmisches und Kreatives, sich diese Erinnerung neu ins Bewusstsein zu holen. Filmemachen beginnt zunächst im Kopf. Ich finde das auch sehr politisch, denn oft findet auch Gewalt in den Häusern ohne Zeug*innen statt, oder Zeug*innen wollen / können nicht aussagen. Das ist auch eine politische Strategie: ein sich empowern für Frauen, und es hat einen sehr subversiven Moment. Dann die Bilder der Kassette, auf der das Gespräch mit Melahat aufgezeichnet wurde, auf die Straße zu bringen (»Mersin 16.02.2003«, 2016), ist auch ein sehr bewusster Akt und erinnert an politische Transformationen, die immer durch Unmut im Privaten begonnen haben, dann aber auf der Straße sichtbar gemacht wurden. Die Bilder mit der Kassette in meiner Hand sind auf der İstiklal Caddesi in Istanbul entstanden. Es gab fast keine Demonstration in Istanbul, die nicht hier begann. Hier fanden auch die Gezi-Proteste statt. Diese Bilder stehen aber auch für meinen eigenen Umgang mit Archivmaterial. Sie sind Bilder meiner Recherche, des Weges, den ich gehe mit dieser Geschichte, und dieser liegt eben auch in meiner Hand.

AG Mit der Kassette wird nicht der Traum beziehungsweise das Trauma Tante Melahats der Öffentlichkeit preisgegeben, sondern du gehst mit der archivierten Geschichte durch die Straße. In gewisser Weise erinnert diese künstlerische Strategie an die Arbeit »Semra Ertan« (2013) und doch wird etwas anderes intendiert. Hier verwendest du handschriftliche Notizen, Gedichte und Fotos deiner Tante Semra Ertan, die sich aus Protest gegen den Rassismus in der Bundesrepublik Deutschland 1982 in Hamburg öffentlich verbrannt hat, und verknüpfst diese Materialien aus dem Familienarchiv mit Bildern aus dem öffentlichen Raum, wie zum Beispiel Bild- und Filmausschnitten aus verschiedenen Medien. Das Material wird zu einer Narration, die etwas öffnet: das ratlose Ausatmen eines Nachrichtensprechers, die Zeitungüberschrift »Ausländer«, dann nur noch das Wort »Aus«, die Familie von Semra im eigenen Wohnzimmer bei einem Interview, Semras Gedicht »Unheimlich«, das lange im Ohr bleibt und dann sehr tief in den Körper eindringt. Der Film verdichtet diese Stränge und zeichnet somit das politische Klima der 1980er nach, die zum Umfeld des politisch motivierten Selbstmordes Semras gehören. Wir werden hier Zeug*innen einer Zeit, die das Leben von Migrant*innen ab den 1980ern stark prägte. Das rassistische Klima dieser Zeit wurde gestützt durch Presse, Wissenschaft und Politik. Beispielhaft stehen dafür der Historikerstreit sowie das Heidelberger Manifest, die die Unterwanderung und Überfremdung des deutschen Volkes thematisierten.

CBM Bei dieser Auseinandersetzung und den Überlegungen ist für mich das Fragmentarische eine mögliche Strategie und Herangehensweise, diese Themen anzusprechen. Meine Arbeiten sind nicht deshalb politisch, weil ich von vornherein sage, so jetzt mache ich einen politischen Film, sondern weil ich bestimmte Entscheidungen treffe und bestimmte Bildpolitiken erkenne. Da geht es mehr um eine Positionierung. Ich bin der Meinung, dass der Standpunkt und die Position klar sein müssen, denn keine Arbeit ist neutral. Vor allem in der Arbeit mit dem Archiv, wie bei dem Film »Semra Ertan«, aber auch dem Hörstück »Ihre Eigene Stimme« (2017) oder der Performance, Collage- und Textarbeit »Ses Alma Rehberi« (2016) ist das Fragmentarische eine Form, sich Erinnerung und Geschichte anzunähern.

In der Collagearbeit »Ses Alma Rehberi« werden Archivmaterialien übereinandergelagt, Bilder sind sichtbar und werden zugleich

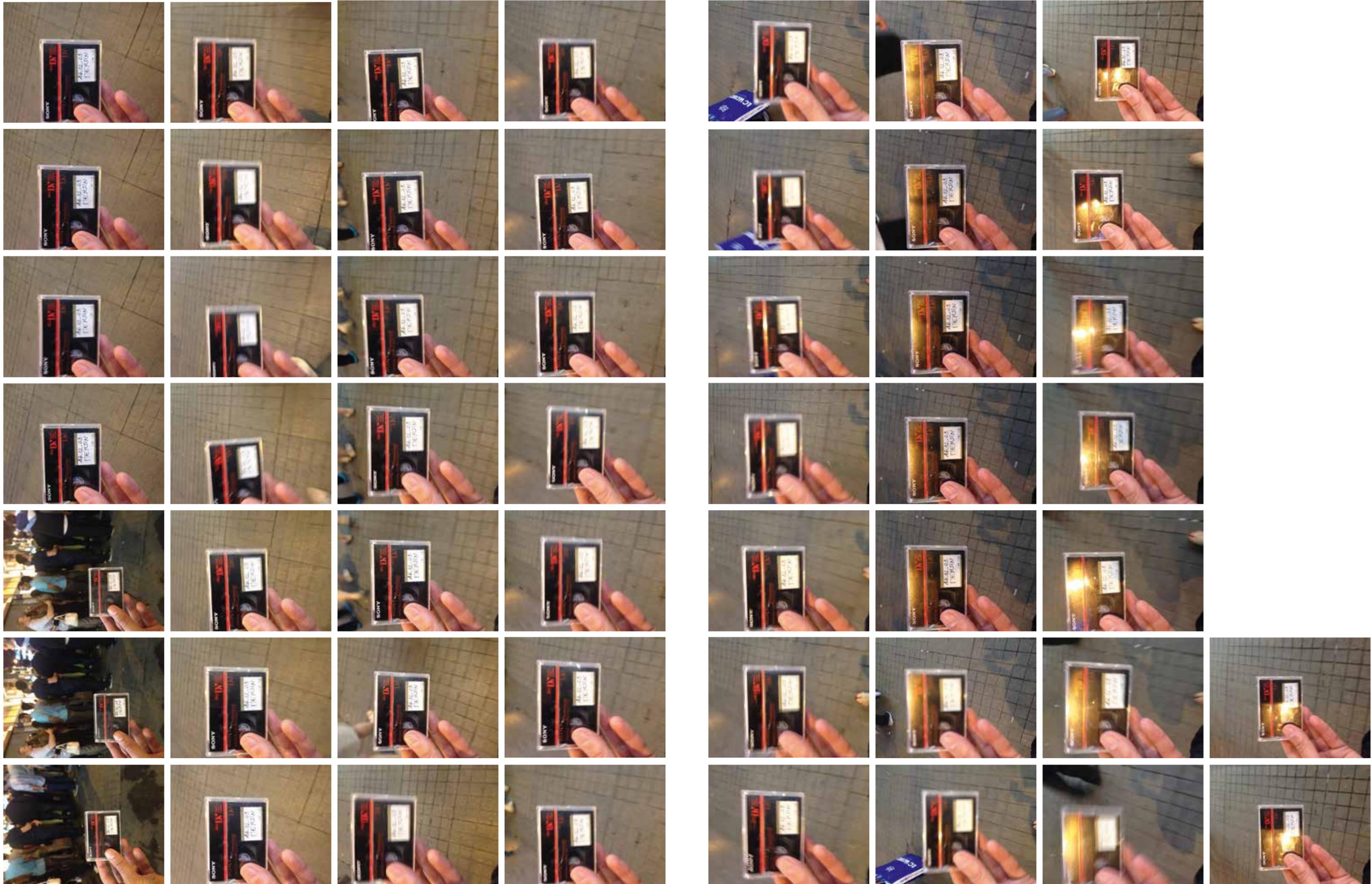
membering (again) when we narrate these experiences to other people as witnesses. I find that becoming aware of such memory anew also involves a quite filmic and creative aspect. Making films first begins in the head. I also find it quite political, since violence also takes place in homes without witnesses, or witnesses do not want and/or are not able to testify. This is also a political strategy: that of women empowering themselves, and it has a very subversive aspect. To then bring these pictures of the tape on which the conversation with Melahat was recorded out onto the streets ("Mersin 16.02.2003," 2016) is also a very conscious act and calls to mind political transformations, which have always begun due to discontentment in private life, but have then been made visible on the street. The photos with the cassette in my hand were taken on İstiklal Avenue in Istanbul. There have been barely any demonstrations in Istanbul that have not begun there. It is also where the Gezi protests took place. The photos, however, also represent my personal approach to archival material. They are pictures of my research trip, of the path I travel with this story, and this now also lies in my hands.

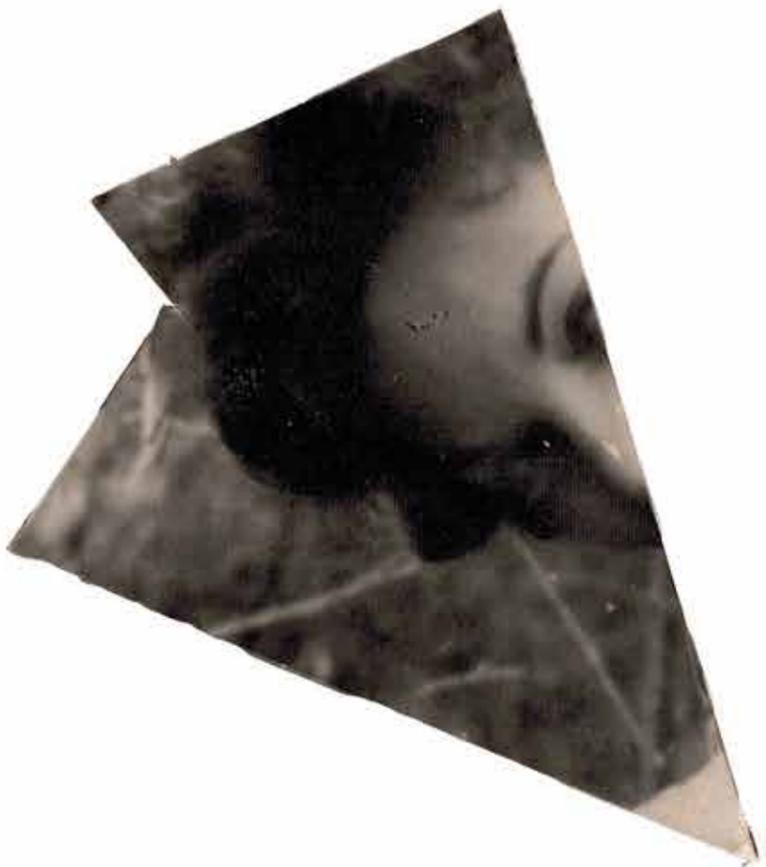
AG Aunt Melahat's dream and/or trauma are not revealed to the public by the cassette; you go down the street with the archived story instead. In a certain way, this artistic strategy calls to mind the work "Semra Ertan" (2013), and, yet, something different is intended. Here, you use handwritten notes, poems, and photos of your aunt Semra Ertan, who immolated herself in public in Hamburg in 1982 in protest against racism in the Federal Republic of Germany, and link this material from the family archive with pictures from the public sphere such as photo and film excerpts from various media. The material becomes a narrative that opens something up: the bewildered exhaling of a newsreader, the newspaper headline "Ausländer" (foreigner), then only just the word "Aus" (out), Semra's family in their own living room during an interview, Semra's poem "Unheimlich" (Uncanny), which remains in one's ear for a long time and then penetrates very deep into the body. The film compresses these strands and, consequently, the political climate of the 1980s, which are connected with Semra's politically motivated suicide. Here, we become witnesses to a time that had a strong impact on the life of migrants as of the 1980s. The press, academia, and politics bolstered the racist climate of this time. The "Historikerstreit" (historians' quarrel) and the Heidelberger Manifesto, which addressed the infiltration and "Überfremdung" (over-foreignization) of the German people, represent this exemplarily.

CBM In the case of this examination and the considerations, for me, the fragmentary is a possible strategy and approach to addressing these topics. My works are not political because I say in advance that I am now going to make a political film, but because I make specific decisions and recognize particular politics of images. Since it is more about positioning. I believe that the viewpoint and position have to be clear, because no work is neutral. Especially in my work with archives, as in the film "Semra Ertan," but also in the audio piece "Ihre Eigene Stimme" (Her Own Voice, 2017), or the performance, collage, and text work "Ses Alma Rehberi" (2016), the fragmentary is a way of dealing with memory and history.

In the collage work "Ses Alma Rehberi," archival materials are superimposed, pictures are visible and are simultaneously overlaid with other pictures. The same thing applies in the case of telling stories, filmmaking, or artistic work as well: I approach a topic, consequently show one perspective, and therefore exclude many others. And what I show and tell in a film says a lot about what I don't say, and it is always also a portrait of the filmmaker. Representing things fragmentarily also contains a moment of rejection, since the idea is subverted to a complete, stringent narrative, since the fragmentary functions as a sketch. There's also a wonderful quote about this by Harald Welzer: "But stories of things that are missing, or of such things that live on in a specific way, that have a latency, can, perhaps, not be narrated in a closed way at all, but only in how they arrive in the present, piecemeal, as fragments, in passing, and are possibly significant for precisely that reason."¹¹

My short film "Bestes Gericht" (Best Court Ever, 2017) for the project "NSU-Komplex auflösen" (Unraveling the NSU Complex)





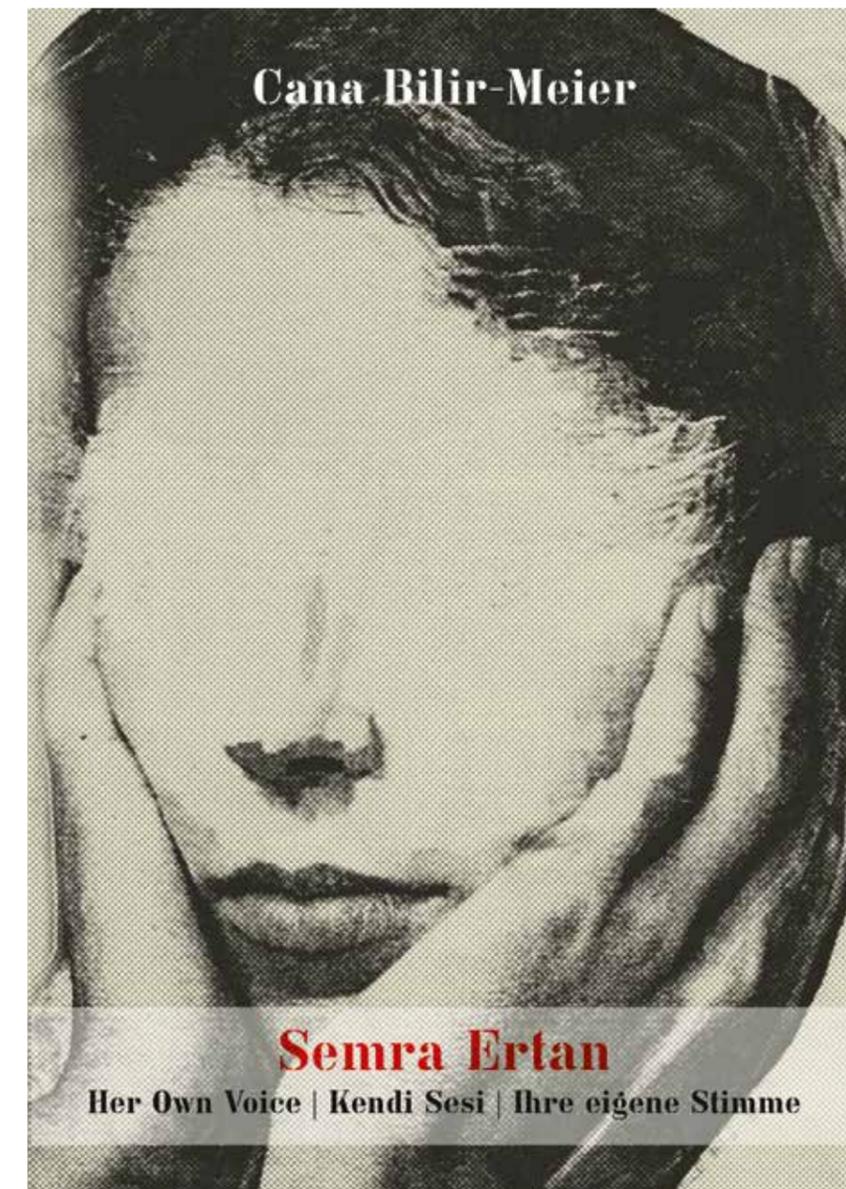




← Mersin 16.02.2013, 2016. 52 c-prints, dimensions variable.
 ← Untitled, 2017. C-print, 84.1 × 118.9 cm.
 ← Stills from: Bestes Gericht (Best Court Ever), 2017. Video (b/w, sound), 3'.

Stills from: Melahat Koncay, 2018. Video (color, sound), 30'.

→ Cover Semra Ertan: Her Own Voice / Kendi Sesi / Ihre eigene Stimme, 2017.
 Book of 70 pages, 14.8 × 21 cm.



überdeckt von anderen Bildern. Genauso ist es mit dem Geschichtenerzählen, dem Filmemachen oder auch mit dem künstlerischen Arbeiten: Ich nähere mich einem Thema an, ich zeige damit eine Perspektive und schließe viele andere aus. Und was ich zeige und erzähle in einem Film, sagt auch viel darüber aus, über was ich nicht spreche, und es ist auch immer ein Porträt über den / die Filmemacher*in. Die fragmentarische Darstellung birgt auch einen Moment der Verweigerung, weil die Idee einer vollständigen, stringenten Narration unterwandert wird, denn das Fragmentarische funktioniert wie eine Skizze. Dazu gibt es auch ein schönes Zitat von Harald Welzer: »Aber Geschichten von Dingen, die fehlen oder von solchen, die ein eigentümliches Fortleben, eine Latenz haben, lassen sich vielleicht gar nicht geschlossen erzählen, sondern nur so, wie sie die Gegenwart erreichen, bruchstückhaft, als Fragmente, beiläufig, und vielleicht gerade deshalb bedeutsam.«⁴¹

Auch mein Kurzfilm »Bestes Gericht« (2017) zum Projekt »NSU-Komplex auflösen«, das du 2014 mit anderen Aktivist*innen gegründet hast, ist ein Fragment oder ein Ausschnitt, er zeigt die Scripted Reality Show »Richter Alexander Holdt«, die schon seit

that you have initiated with other activists in 2014, is also a fragment or an excerpt. It shows the scripted-reality show "Richter Alexander Holdt" (Judge Alexander Holdt), which a private German television station has already been broadcasting in its morning program for years. The work was, indeed, created at your invitation to the "NSU Tribunal". In the three-minute-long film, we see my cousin and me watching material from the television show, which alternates with found footage material. My cousin has played a "typical" Turkish woman on a couple of these fictitious "live court shows," in which quite racist and stereotyped representations are often communicated. This work is also an archival work and has this personal, family reference as well, without it explicitly being stated; in the film, the familial relationship is not addressed.

AG We have talked a lot about the fact that, before the backdrop of dominant practices of representation, we do not need images that are always the same, but instead require others — we strive for other images, find them, and have to put them center stage. The piecemeal, the work with fragments, your look at forgotten, private family pictures or even at public image material generates a space to see other

images—that’s wonderful, because, this work approach enables other images, other societal narratives to be generated. Through showing your cousin and you watching the show and being amused by it, you create a distance to such images about the life of migrants, as they are again and again offered to us. You open up a perspective for us, a view that is empowered, that is conscious of the ascriptions, confronts addressing, and fights back against letting itself be defined by them.

The various spots in the project “NSU-Komplex auflösen”—your film is one of twenty—are dedicated audio-visually to specific micro-topics in the NSU complex. They often intervene using very subtle tactics and intentionally offer us different perspectives and other images as a response to everyday, institutional and structural racism. The term “NSU complex” signifies the interleaving of Nazi terror, racism, and the involvement of the state. After going underground, the NSU trio murdered nine migrant, small businessmen and one female police officer in the years 1999 to 2007. In three bomb attacks—including one on a shopping street in Cologne that is characterized by migrants—numerous people were gravely injured. The crimes remained unsolved—until the so-called National Socialist Underground came forward with a video confession in 2011. Until today—despite the trial that has been taking place at the Oberlandesgericht (Regional Court) in Munich since 2013—the series of murders and attacks has not been completely solved. In May 2017, a tribunal took place, implemented by a nationwide network—consisting of anti-racist, anti-fascist activists, scholars, artists, filmmakers, and parties concerned. The migrant-situated knowledge of people affected by racism was the core component of this tribunal, in order to accuse the NSU of being a complex and to situate it within the continuity of the structural-institutional racism since the 1980s and 1990s—beginning with Semra Ertan.

- 1 Gloria Evangelina Anzaldúa, *Borderlands: La Frontera. The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 2012), quotation translated by Wilfried Prantner.
- 2 Paul Hamburg, “Interpretation and Empathy: Reading Lacan with Kohut,” *International Journal of Psychoanalysis*, 72 (1991), pp. 347–61.
- 3 Sara Ahmed, “Collective Feelings: Or, The Impressions Left by Others,” *Theory, Culture & Society*, 21(2) (2004), pp. 25–42, esp. p. 25.
- 4 Ayşe Güleç and Johanna Schaffer, “Empathie, Ignoranz und migrantisch situiertes Wissen,” in Juliane Karakayalı, Çağrı Kahveci, Doris Liebscher, and Carl Melchers, eds., *Den NSU-Komplex analysieren: Aktuelle Perspektiven aus der Wissenschaft* (Bielefeld: transcript, 2017 (= Edition Politik 38)).
- 5 Helmut Ploebst, “Cana Bilir-Meier: Über den Willen, eine Ausblendung zu beseitigen,” in *Der Standard*, <https://derstandard.at/2000034630180/Cana-Bilir-Meier-Ueber-den-Willen-eine-Ausblendung-zu-beseitigen>, accessed 20 January 2017.
- 6 Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective,” *Feminist Studies*, vol. 14 (Fall 1988), pp. 575–99.
- 7 See Güleç and Schaffer, “Empathie, Ignoranz und migrantisch situiertes Wissen”.
- 8 Enzo Traverso, *Gebrauchsanleitungen für die Vergangenheit: Geschichte Erinnerung Politik* (Münster: Unrast Verlag, 2007), p. 17.
- 9 See Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung* (Bielefeld: transcript, 2008).
- 10 See Lukas Schretter, *Späte Gespräche: ImmigrantInnen in Kalifornien ein Jahrzehnt nach ihren Shoah. Foundational Interviews* (Degree thesis, University of Vienna, 2010), p. 33.
- 11 Harald Welzer, *Das soziale Gedächtnis: Geschichte, Erinnerung, Tradierung* (Hamburg: Verlag Hamburger Edition, 2001), p. 287.

Cana Bilir-Meier lives and works in Munich (DE) and Vienna (AT). She studied visual art and art education at the Academy of Fine Arts in Vienna and at Sabancı University in Istanbul (TR). She works as a filmmaker and artist and in art and culture education projects. Her filmic, performative, and text-based works move at the interfaces between archival work, text production, historical research, and contemporary media reflexivity or archaeology. Her works have recently been presented at Public Art Munich (DE, 2018), documenta, Kassel (DE, 2017), Tensta Konsthall, Stockholm (SE, 2017), Kunsthalle Wien, Vienna (AT, 2017), the Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest (DE, 2015), Diagonale – Festival of Austrian Film, Graz (AT, 2017), and the International Short Film Festival in Oberhausen (DE, 2014).

Jahren im Vormittagsprogramm eines deutschen Privatsenders läuft. Die Arbeit entstand ja auf Einladung von dir zum NSU-Tribunal. In dem dreiminütigen Film sehen wir meine Cousine und mich, wie wir das Material aus der Fernsehsendung anschauen, das sich mit Found Footage-Material abwechselt. Meine Cousine spielte in ein paar dieser Gerichtsshow die »typische« Türkin. In Form von fiktiven »Live-Gerichtsshow« werden sehr rassistische und stereotypisierende Darstellungen vermittelt. Diese Arbeit ist auch eine Archivarbeit und hat gleichermaßen diesen persönlichen, familiären Bezug, ohne explizit darauf hinzuweisen, im Film wird die verwandtschaftliche Beziehung nicht verhandelt.

AG Wir haben viel darüber gesprochen, dass wir vor dem Hintergrund der dominanten Repräsentationspraktiken nicht die immer gleichen Bilder brauchen, sondern vielmehr andere Bilder benötigen – wir um andere Bilder ringen, sie finden und ins Zentrum rücken müssen. Das Bruchstückhafte, das Arbeiten mit Fragmenten, dein Blick auf die vergessenen, privat-familiären Bilder oder gar auf das öffentliche Bildmaterial generiert den Raum, um andere Bilder zu sehen – das ist großartig, weil es durch diesen Arbeitsansatz möglich wird, dass andere Bilder, andere gesellschaftliche Narrative hergestellt werden. Durch das Zeigen, dass deine Cousine und du dieser Sendung zuschaut und ihr euch darüber amüsiert, schaffst du eine Distanz zu diesen Bildern, wie sie uns über das migrantische Leben immer wieder angeboten werden. Du öffnest uns eine Perspektive für einen Blick, der sich ermächtigt, sich der Zuschreibungen bewusst ist, der Adressierung begegnet und sich dagegen wehrt, sich von ihnen definieren zu lassen.

Die verschiedenen Spots des Projekts »NSU-Komplex auflösen« – dein Film ist einer von 20 – widmen sich audiovisuell bestimmten Mikrothemen des NSU-Komplexes. Sie intervenieren oft mit sehr subtilen Taktiken und bieten uns bewusst andere Perspektiven und andere Bilder als Antwort auf den alltäglichen, institutionellen und strukturellen Rassismus an. Mit dem Begriff »NSU-Komplex« wird die Verflechtung von Nazi-Terror, Rassismus und staatlicher Involviertheit bezeichnet. Ab seinem Untertauchen hat das NSU-Trio in den Jahren 1999 bis 2007 neun migrantische Kleinunternehmer und eine Polizistin ermordet. Bei drei Bombenanschlägen – unter anderem auf eine migrantisch geprägte Geschäftsstraße in Köln – wurden zahlreiche Menschen schwer verletzt. Die Taten blieben unaufgeklärt – bis sich 2011 der sogenannte Nationalsozialistische Untergrund selbst mit einem Bekennervideo zu Wort meldete. Bis heute ist die Mord- und Anschlagsserie – trotz des seit 2013 laufenden Prozesses am Oberlandesgericht München – nicht lückenlos aufgeklärt. Im Mai 2017 fand ein Tribunal statt, das von einem bundesweiten Netzwerk – bestehend aus anti-rassistischen, anti-faschistischen Aktivist*innen, Wissenschaftler*innen, Künstler*innen, Filmemacher*innen und Betroffenen – umgesetzt wurde. Das migrantisch situierte Wissen der von Rassismus Betroffenen bildete das Herzstück dieses Tribunals, um den NSU als einen Komplex anzuklagen und in eine Kontinuität des strukturell-institutionellen Rassismus seit den 1980er und 1990er Jahren – beginnend mit Semra Ertan – zu stellen.

Ayşe Güleç is an educator and an activist who does research at the interfaces of art, art mediation, anti-racism, and migration. From 2016 to 2017, as an employee of documenta 14, she was the community liaison in the department of the artistic director. She is active in the collective context of the tribunal “NSU-Komplex auflösen” (Unraveling the NSU Complex). From 1998 to 2016, she worked at the Kulturzentrum Schlachthof e. V. in Kassel (DE) on developing, directing, and implementing (inter)cultural activities and educational programs as well as on local, regional, and European networking in the field of migration. She established the documenta 12 advisory committee for developing and connecting documenta 12 with individuals, groups, and institutions in Kassel, and subsequently became its spokesperson. She was a member of the “Maybe Education Group” of documenta 13 and also trained a group of art mediators.