
Fotografische Ihr-Bildungen

Migration in die Bundesrepublik der 1970er und 1980er Jahre im Blick der Kamera

Burcu Dogramaci

*„Ich bin ein Fremder in der Fremde, die nun schon zehn
Jahre mein Zuhause ist. Jetzt fahre ich in ein anderes
Land und lasse mein fremdes Zuhause hinter mir zurück,
voller Sehnsucht.“¹*

Aras Ören: *Reise von Berlin ans Mittelmeer*, 1978

Bereits wenige Jahre nach Abschluss des Anwerbeabkommens 1961 zwischen der Bundesrepublik und der Türkei und der rasch einsetzenden Migration türkischer ArbeitnehmerInnen nach Deutschland begannen sich Fotografinnen und Fotografen, mit den durch Einwanderung ausgelösten gesellschaftlichen Veränderungen zu befassen. In den 1970er und 1980er Jahren lässt sich eine prosperierende Bildproduktion konstatieren, die besonders die türkischen EinwanderInnen, als Andere der Anderen, in den Blick nahm. Aufgrund differierender religiöser und vestimentärer Praktiken, besonders fremd anmutender Rituale, Formen der Vergesellschaftung und Essgewohnheiten waren die ‚GastarbeiterInnen‘ aus der Türkei ein besonders beliebtes Motiv in den Zeitschriften und Zeitungen. Es stellt sich dabei die Frage, wie Fotografinnen und Fotografen, darunter Henning Christoph, Barbara Klemm, Brigitte Kraemer, Stefan Moses und Manfred Vollmer, EinwanderInnen und Einwanderung bildlich reflektierten, als Deutschland sich politisch noch nicht als Einwanderungsland wahrnahm. Ihre Aufnahmen fanden Verwertung im journalistischen Kontext und waren teilweise als Auftragsarbeiten entstanden. Sie wanderten aber auch in Bildbände und fanden ihren Weg in Ausstellungen. Obgleich Movens und Kontext der fotografischen Produktion differieren, lassen sich bestimmte Themenfelder definieren, die in der Auseinandersetzung der FotografInnen mit der türkisch-deutschen Einwanderung blick- und bildbestimmend

1 Auszug aus dem Gedicht *Reise von Berlin ans Mittelmeer*. Ören 1978, S. 43.

waren: So finden sich in ihren Arbeiten immer wieder Szenarien der Ankunft am Hauptbahnhof, türkisches Leben und Warten im urbanen Raum, das Picknick im Park, Innenansichten aus türkischen Wohnungen und Geschäften.

Dieser Beitrag wird Fotografien der (türkischen) Arbeitsmigration nach West-Deutschland aus den 1970er und 1980er Jahren analysieren und nach Verwendungsweisen und Distributionen, Ikonographien der Bildfindungen, ästhetischen und kompositorischen Konzepten, gesellschaftskritischem Potenzial sowie politischen Implikationen fragen. Einige Bildfindungen bewegen sich innerhalb zementierter Stereotypisierungen und konzentrieren sich auf als fremd konnotierten Habitus und vestimentäre Differenzen. Unweigerlich konstruiert sich auf diese Weise eine scheinbar gemeinsame Identität der Fremden, der fotografische Blick akzentuiert und marginalisiert MigrantInnen als das gesellschaftlich Andere. Zusätzlich determinieren die journalistischen Artikel, zu denen die Aufnahmen erscheinen, die Wahrnehmung der Fotografien, so etwa wenn eine winterliche Straßenaufnahme mit einer türkischstämmigen Familie in Berlin-Kreuzberg einem Artikel der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (fortan FAZ) mit der Headline „Ein Stadtbezirk auf dem Weg zum Slum“ beigegeben ist (Busche 1981). Barbara Klemms poetische Fotografie, die der Tristesse grauer Stadtsilhouetten eine berührende Melancholie abgewinnt, wird damit zur Illustration einer politischen Diagnose vom Untergang eines Berliner Kiezes. Andere Bildfindungen wie das Titelblatt der Zeitschrift *Der Spiegel* vom 30. Juli 1973 mit dem populistischen Aufmacher „Gettos in Deutschland. Eine Million Türken“ suggerierten offensiv den Eindruck einer Bedrohung durch Einwanderung. Aus einem Fenster an einer tristgrauen, armen Hausfassade blicken drei erwachsene Südosteuropäer und fünf Kinder. Einige von ihnen lehnen oder sitzen auf dem Fensterbrett, das nur mit Mühe die Last trägt. Die in Untersicht aufgenommene Familie, die sich in die Fensteröffnung drängt, scheint aus dem Haus herauszubrechen, so als würden sich hinter ihnen noch etliche andere Menschen befinden. Damit wird der Eindruck der Enge und Überfüllung erzeugt, der sich von der Situation im Bild unweigerlich auf die bundesrepublikanische Lebenswelt des Jahres 1973 überträgt. Die in der Titelüberschrift proklamierten „Eine Million Türken“ sind als ‚zu viel‘ konnotiert. Auch die Titelgeschichte im Innenteil des Magazins mit der Überschrift „Die Türken kommen – rette sich wer kann“ weckt Angst vor Überfremdung.

Fotografien der deutschen Arbeitsmigration sind ebenso wie die Bildunterschriften, die ihnen beigegeben sind oder die Artikel, die sie illustrieren, keine Dokumentationen migrantischer Lebenswirklichkeiten. Sie konstituieren sich durch den subjektiven Blick ihrer Urheber ebenso wie durch die Situationen, in denen sie entstanden. Dabei ist das Verhältnis zwischen FotografInnen und den Modellen sicherlich bedeutend. Besonderen Einfluss haben die AuftraggeberInnen (wenn

solche vorhanden sind) und damit die politische Ausrichtung der Redaktionen, die mit Geschichten aus dem migrantischen Deutschland das Interesse ihrer Leserschaft gewinnen oder Erwartungen erfüllen mögen. In die Bildfindungen werden dabei nicht nur das eigene Denken der Urheber einfließen, sondern auch Vorbildungen Präsenz zeigen. Fotografien sind eben keine „Spiegel der Zeitläufte“, sondern besitzen eine „aktiv gestaltende Handlungs-, Deutungs- und Erinnerungskraft“ (Paul 2006, S. 18/21). Was hier von Gerhard Paul für den medialen Gebrauch in der Kriegsberichterstattung und Kriegsführung konstatiert wurde, hat auch für Geschichten zur und über Einwanderung Geltung.² Stuart Hall spricht in seinem 1981 – also zeitgleich zu den hier behandelten Fotografien – veröffentlichten medienkritischen Essay „Die Konstruktion von ‚Rasse‘ in den Medien“ von Print und Fernsehen als „Apparate, die die Ideologien hervorbringen und zirkulieren lassen“: „In der modernen Gesellschaft sind die verschiedenen Medien besonders wichtige Orte der Produktion, Reproduktion und Transformation von Ideologien. [...] Die Medien sind nicht nur eine machtvolle Quelle von Vorstellungen über ‚Rasse‘. Sie sind auch einer der Orte, an dem diese Vorstellungen artikuliert, transformiert, aus- und umgearbeitet werden“ (Hall 1989, S. 155).³ Die politische Wirkmacht fotografischer Bildproduktionen zeigt sich nicht nur an ihrer Präsenz in Tageszeitungen und Zeitschriften, wo sie als Beigabe zu Artikeln die öffentliche Wahrnehmung von MigrantInnen entscheidend prägten. Auch in Lehr- und Sachbüchern waren Fotografien zum Thema Einwanderung präsent.⁴ Bislang ist etwa kaum beachtet worden, dass die künstlerische Fotoserie *Türken in Deutschland* von Candida Höfer, seit 1972 entstanden und im Kunstkontext als Diaprojektion präsent, 1980 Sachbüchern zu Leben und Alltag türkischer Einwanderer beigegeben wurde (Yurtdaş 1980; Franger und Jenke 1980; Wasmuth und Osborne 1980).

-
- 2 Dazu auch Mattes 2009, S. 98: „Bei öffentlich-medial verbreiteten Bildern handelt es sich nicht um Eins-zu-eins-Abbildungen migrantischer Wirklichkeiten, sondern vielmehr um mithin absichtsvoll inszenierte Darstellungen, die an vorhandene mental-historische Bildhaushalte anknüpfen, aber auch mit eigenen Botschaften die gesellschaftlichen Vorstellungen, Diskurse und das ‚Wissen‘ über Fremde/Ausländer mitkonstruieren.“
 - 3 Vgl. auch Delgado 1972, S. 114, der bereits früh die stereotypisierenden Tendenzen in der deutschen Presse zum Thema ‚Gastarbeiter‘ untersuchte.
 - 4 Das prominenteste Beispiel dieser in Lehrbüchern präsenten Fotografien ist die Aufnahme des „millionsten Gastarbeiters“ Armando Rodrigues de Sá, dem ein Moped als Geschenk überreicht wurde, auf dem er sitzend fotografiert wurde. Vgl. Mattes 2009, S. 100.

1 Vom Ankommen und Abreisen

Seit 1955 schloss die Bundesrepublik Anwerbeabkommen, zunächst mit Italien, später u. a. auch mit Griechenland, Spanien, Portugal, Jugoslawien und mit der Türkei, um dem prosperierenden deutschen Arbeitsmarkt temporär Arbeitskräfte zuzuführen (Dietert 2010, S. 162–164). Bis zum Anwerbestopp 1973 kamen in der Folge mehrere Millionen ‚GastarbeiterInnen‘, deren in der Öffentlichkeit etablierte Bezeichnung⁵ bereits festlegte, dass diese nicht als Bleibende sondern nur als zeitweilig in Deutschland lebende Personen wahrgenommen wurden.⁶ John Berger beschrieb die Bedeutung dieses ephemeren Aufenthaltsstatus, die prekären Lebensbedingungen und psychischen Strapazen der MigrantInnen in den 1970er Jahren: „Was diese Emigration von anderen in der Vergangenheit unterscheidet, ist die zeitliche Begrenzung. Nur den wenigsten Arbeitern wird gestattet, in dem Land, in das sie gekommen sind, ansässig zu werden. Ihre Arbeitsverträge gelten in der Regel für ein Jahr oder höchstens zwei. [...] Nicht Menschen wandern ein, sondern Maschinenpflüger, Bodenfräser, Schaufelschwinger, Zementmischer, Putzer, Bohrer usw. Dies ist die Bedeutung der temporären Emigration. Um wieder ein Mensch (Ehemann, Vater, Bürger, Patriot) zu werden, muß der Emigrant in die Heimat zurückkehren. Die Heimat, die er verließ, weil sie ihm keine Zukunft bot“ (Berger und Mohr 1976, S. 58).

Die angeworbenen Arbeitskräfte mussten nach einer aufwendigen Prozedur, die auch eine Gesundheitsuntersuchung noch im Herkunftsland vorsah, zumeist eine mehrtägige, entbehrungsreiche Zugreise auf sich nehmen, bevor zumindest die südosteuropäischen Migranten größtenteils am Münchner Hauptbahnhof deutschen Boden betreten konnten, da sich dort die Weiterleitungsstelle befand (Hunn 2005, S. 95). Die Sonderzüge mit ‚GastarbeiterInnen‘ aus Italien, Griechenland, der Türkei und Jugoslawien endeten in den 1960er Jahren auf Gleis 11 des Münchner Hauptbahnhofs, von wo sie zu ihren Arbeitgebern im gesamten Bundesgebiet weiter verteilt wurden (Terkessidis 2000, S. 19). Zeitgenössische Fotografien zeigen die

5 Der Terminus ‚Gastarbeiter‘ wurde zwar nicht im amtlichen Sprachgebrauch verwendet, war jedoch bereits seit den 1960er Jahren in der Öffentlichkeit etabliert. Beispielhaft ist die Verwendung des Begriffs in den deutschen Medien, so am 26. März 1960 in der *Münchner Illustrierten* und am 7. Oktober 1964 in der Zeitschrift *Der Spiegel*, die mit der Titelgeschichte „Gastarbeiter in Deutschland“ warb. Siehe dazu die umfangreiche Dokumentation in Ausst.-Kat. Berlin 2009, S. 279–285. Eine frühe Kritik am Begriff ‚Gastarbeiter‘ in Nachfolge zum Terminus ‚Fremdarbeiter‘ äußert bereits Delgado 1972, S. 9.

6 Tatsächlich kehrten in dieser Zeit von 14 Mio. ‚GastarbeiterInnen‘ gut 11 Mio. wieder zurück oder wanderten weiter. Oltmer 2013, S. 52.

erschöpften, ängstlichen oder hoffnungsvollen Menschen, die gerade den Zügen entstiegen waren. Der Transit von Herkunfts- zum Zielland ist in seinen Einzelschritten besonders eindrücklich in der politischen Reportage *A Seventh Man* aus dem Jahr 1975 in Wort (John Berger) und Bild (Jean Mohr) überliefert; die deutsche Übersetzung erschien ein Jahr später. Mit kritischem Impetus begleiteten die beiden in den frühen 1970er Jahren das entwürdigende Prozedere, das aus einem Menschen einen ‚Gastarbeiter‘ werden ließ. Zentral für diese Transformation ist die medizinische Kontrolle der Arbeitsfähigkeit (Berger und Mohr 1976, S. 47–55), die an eine Begutachtung auf einem Viehmarkt denken lässt – bei den türkischen Gastarbeitern fand diese, durchgeführt von deutschen Ärzten, in Istanbul statt. Ferner sind die Abreise aus Istanbul und Ankunft der ArbeitsmigrantInnen auf dem Bahnhof Schlüsselmomente des Buches (Berger und Mohr 1976, S. 61–73).⁷ Mohr richtete seine Kamera auf den Trubel am Bahnsteig, auf die hoffnungsvollen Gesichter, aber fixierte auch die Anspannung und Erschöpfung der Reisenden, die in eine ungewisse Zukunft, fremde Sprache und Kultur aufbrachen. Dabei blieb der Endpunkt der Reise oftmals bis zuletzt ungewiss. Denn die nach Deutschland Einreisenden wussten oft nicht, ob sie das Schicksal oder vielmehr die Angebote der Industrie nach Duisburg, Berlin oder Köln bringen sollten. Aus dem bei Mohr und Berger ambivalenten Moment der Ankunft, der in ihrem Buch kritisch kommentiert und reflektiert wird, ist in der frühen visuellen Auseinandersetzung mit Migration ein Topos geworden. Diese Ankunft am Bahnhof ist nicht nur ein Sinnbild für Migration schlechthin sondern steht stellvertretend *pars pro toto* für die verschiedenen Schicksale, die sich hinter dem Begriff der Migration verbergen. Mit dem Bild des Bahnhofs und der Koffer ist zudem verbunden, dass die Betroffenen niemals richtig an ihrem Zielort ankommen, ist doch der Bahnhof ein Umschlagplatz für Reisende, die nie lange dort verweilen.

Vielen Berichten und Artikeln der *FAZ* zur Einwanderung aus den 1960er und 1970er Jahren sind Fotografien beigegeben, die ‚GastarbeiterInnen‘ bei der Ankunft oder beim Aufbruch in die Ferien zeigen. In Barbara Klemms Fotografien für die *FAZ*⁸ stehen MigrantInnen auf dem Gedränge der Bahnsteige oder bereits in den vollen Zügen, sie schultern ihr Gepäck oder tragen gleich mehrere Koffer in einem waghalsigen Balanceakt auf dem Kopf (Abb. 1) – so wie eine junge Frau auf dem

7 Zu der von Betroffenen als traumatisierend empfundenen Gesundheitsuntersuchung schreibt Karin Hunn, „dass viele Türkinnen und Türken die Untersuchung als unpersönliche und teilweise entwürdigende Massenabfertigung empfanden, bei der ihre Schamgrenze nicht selten überschritten wurde“ (Hunn 2005, S. 88).

8 Bahnhofsfotografien von Barbara Klemm mit ankommenden oder abreisenden MigrantInnen finden sich in verschiedenen Ausgaben der *FAZ*, beispielsweise 22.10.1969, Nr. 296, S. 7; 14.2.1970, Nr. 38, S. 33; 18.12.1971, Nr. 293, S. 7; 14.1.1983, Nr. 11, S. 12.



Abb. 1 Barbara Klemm: *Gastarbeiterin, Bahnhof Frankfurt*, 1971
(Foto: ©Barbara Klemm)

Frankfurter Bahnhof. Diese Aufnahme erschien als Illustration zu einem *FAZ*-Artikel über das strittige Thema „Familiennachzug“ (Fromme 1983, S. 12). In einer Zeit, als noch fest mit einer zeitlich begrenzten Präsenz gerechnet oder zumindest darauf gehofft wurde, könnten derlei Aufnahmen gerade auch durch ihre Kontextualisierung in entsprechenden journalistischen Veröffentlichungen von den Lesern

als Bestätigung wahrgenommen worden sein, dass sich die Ankunft der Fremden tatsächlich nur auf den Transitraum des Bahnhofs beschränkte.⁹

Noch im Jahr 1977 erklärte die sozialliberale Bundesregierung auf Grundlage eines Kommissionsberichtes, dass Deutschland kein Einwanderungsland sei, eine Position, die über Jahre beibehalten wurde und im Widerspruch zu den gleichzeitigen Maßnahmen zur Integration von ImmigrantInnen stand (D'Amato 2007, S. 22). Auch in den Koalitionsvereinbarungen des liberalkonservativen Bündnisses unter Helmut Kohl wurde 1982 festgeschrieben: „Deutschland ist kein Einwanderungsland“ (Herbert 2003, S. 249–250). Doch viele der importierten ArbeiterInnen waren geblieben, Familien zogen nach, und vor allem die Städte, in denen die meisten der MigrantInnen einen neuen Lebensort fanden, veränderten ihre Gesichter. Sie waren seit den frühen 1970er Jahren durch Diversität und Pluralität der Kulturen, Nationen, Sprachen und Religionen geprägt – es war offensichtlich, dass Deutschland längst zum Einwanderungsland geworden war.

Auch nach der Ankunft im Zielland Deutschland blieb der Bahnhof ein zentraler Bezugs- und Anziehungspunkt für MigrantInnen – und die fotografische Auseinandersetzung mit ihnen. Rund um großstädtische deutsche Bahnhöfe, wo günstiger Wohnraum zu finden war, entstanden Wohnviertel mit hohem MigrantInnenanteil und einer hybriden Mischung aus türkischen Gemüseläden, asiatischen Lebensmittelgeschäften, Selbstbedienungsbäckereien, Brautmoden und Sexshops – wie sie Nervad Kermani in seinem Essay „Hinterm Bahnhof“ mit Blick auf das Kölner Eigelstein-Viertel beschrieb (Kermani 2008, S. 110–111). In der Literatur migrantischer AutorInnen hat das Motiv des Bahnhofs seinen festen Platz. So heißt es etwa in dem Gedicht *Bahnhof* von Gino Chiellino: „In der Anonymität/ der Bahnhöfe/wo/Warten für uns/ein Zuhause/ist/sprechen/wir/mit jedem/wie/auf dem Platz eines Dorfes“ (Chiellino 1981, S. 46). Der Bahnhof wird hier zu einem Ort der Vernetzung und der Erinnerung. Auch der türkischstämmige Schriftsteller Şinasi Dikmen beschrieb deutsche Bahnhöfe als Foren des Austauschs und Orte des Zeitvertreibs: „Die Bahnhöfe in Deutschland sind eine wahre Attraktivität, nicht wie bei uns. [...] Die deutschen Bahnhöfe sind lebendige Bahnhöfe, rund um die Uhr, Hunderte, Tausende von Zügen fahren ab, kommen an, fröhliche, sorglose Menschen steigen ein und aus. In den Bahnhöfen findest Du alles von der Zeitung bis zur Hure, da ist es Dir nie langweilig. Wir Türken gehen meistens nach der Arbeit zum Bahnhof. Wir treffen uns da, sehen uns das Treiben an, unterhalten

9 Der Begriff des (hier dauerhaften) „Ankommens“ wird übrigens in gesellschaftspolitischen Debatten benutzt, um die kulturelle Ankunft, Assimilation und Integration anzumahnen und einzufordern (Becker 2014, S. 63–64) – es ist also eine Überwindung der identitären Instabilität und damit eine Sesshaftigkeit gemeint.

uns. Die Zeit geht schneller vorbei, noch dazu ist alles umsonst“ (Dikmen 1987, S. 8).¹⁰ Mit ihrer Kamera hielt Barbara Klemm als unbeachtete Beobachterin Ende der 1960er Jahre am Bahnhof wartende und sich dort unterhaltende männliche Migranten fest (FAZ, 4. Oktober 1969, Nr. 230, S. 32). Und auch in der Serie *Türken in Deutschland* von Candida Höfer aus den 1970er Jahren finden sich Fotografien aus Köln und Düsseldorf, die aus der sicheren Distanz der Beobachterin Einwanderer im Bahnhofsviertel zeigen (Abb. in Ausst.-Kat. Köln 1999, S. 36). Sie stehen in Gruppen auf der Straße, Thema ist hier das Warten und Verharren:

„In historischen Fotografien der 1960er und 1970er Jahren [sic!] wurde der Hauptbahnhof stets als Durchgangsstation und vor allem als herausragender Treffpunkt verschiedener Migrantengruppen in doppelter Funktion dokumentiert und inszeniert: als einen für deutsche Augen und Ohren fremden, unbekannten Ort der Zusammengehörigkeit und gleichzeitig als Metapher für die Einsamkeit und Sehnsucht nach der fernen Heimat“ (Caspers und Wolzogen 2008, S. 15).

Der Versuch, der ungewollten Einwanderung gegenzusteuern, führte 1973 zu einem Anwerbestopp; zu diesem Zeitpunkt waren bereits 14 Millionen ausländische Arbeitskräfte in die Bundesrepublik gereist und größtenteils auch wieder in ihre Herkunftsländer zurückgekehrt (vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2009a, S. 279). Obgleich die Immigration neuer ‚Gastarbeiter‘ stagnierte, führte der Familiennachzug und der bei vielen MigrantInnen nun langjährige Aufenthalt in Deutschland zu einer Verfestigung des Aufenthaltsstatus (vgl. Oltmer 2013, S. 54). Aus den temporär ins Land geholten ArbeiterInnen waren längst Eingewanderte geworden. Doch in den 1980er Jahren wurden neue politische und gesetzliche Wege beschritten, um die sesshaft gewordenen AusländerInnen zur Rückkehr in ihre Herkunftsländer zu motivieren. Die bereits von der sozialliberalen Koalition beschlossenen Maßnahmen wurden nach dem Regierungswechsel unter der Bundeskanzlerschaft von Helmut Kohl 1983 als „Gesetz zur Förderung der Rückkehrbereitschaft von Ausländern“ umgesetzt. Dieses sah für ausländische ArbeitnehmerInnen eine Abfindung („Rückkehrprämie“) und eine vorzeitige Erstattung von Arbeitnehmerbeiträgen aus der Rentenversicherung vor – unter der Voraussetzung, dass sie das Land binnen vier Wochen verlassen sollten (vgl. Yano 2000, S. 7; Eryılmaz und Kocatürk-Schuster 2011, S. 39). Eine Rückwanderungswelle war die Folge, die in

10 Der Schriftsteller John Berger schreibt über den Hauptbahnhof: „Arbeitsemigranten, die bereits in der Metropole leben, haben die Gewohnheit den Hauptbahnhof aufzusuchen. Um beieinanderzustehen und zu reden, die einlaufenden Züge zu beobachten, die neuesten Nachrichten aus der Heimat zu erfahren, den Tag zu erwarten, da sie die Rückreise antreten werden“ (Berger 1976, S. 64).

Bildstrecken von Manfred Vollmer oder Brigitte Kraemer Ausdruck findet. Beide beschäftigten sich speziell mit der Siedlung Duisburg-Hüttenheim, die besonders vom Wegzug der ausländischen ArbeiterInnen betroffen war. Diese hatten die besonders hohen Rückkehrprämien des für den Stadtteil zentralen Arbeitgebers Mannesmann angenommen: die Firma bot den ausländischen ArbeiterInnen zwei zusätzliche Monatslöhne, wenn sie nicht erst bis zum 30. Juni 1984 unterschrieben (dem letzten Tag, an dem das Gesetz wirksam sein sollte), sondern bereits im Januar ihre Arbeitsplätze aufgaben. Besonderer Druck wurde durch betriebsinterne Sprachtests aufgebaut, die vorgeblich dazu dienen sollten, den Reüssierenden eine höher qualifizierte Tätigkeit anzubieten. Doch zugleich fürchteten jene, die den Test nicht bestanden, ihre Arbeit zu verlieren (Hunn 2005, S. 480–482). Sie entschieden sich prospektiv für die Annahme der Rückkehrprämie. Den durch das Bundesgesetz und die Firmenstrategie zum Abbau von Personal herbeigeführten Exodus aus Duisburg-Hüttenheim widmeten sich Vollmer und Kraemer, als sie im Jahr 1984 türkische Familien kurz vor ihrer Abreise in leergeräumten Wohnungen fotografierten (Abb. in Ausst.-Kat. Oberhausen 2012, S. 42/43/163). Nur noch die üppig gemusterten Tapeten erzählen von dem nun abgeschlossenen Lebensabschnitt und vormaligen ästhetischen Präferenzen. Vollmers Fotografie mit dem Titel *Exodus in Hüttenheim* (1984) zeigt ein Kind in Gummistiefeln und Winterjacke, das verloren an der Wand einer leeren Wohnung lehnt. Die Aufnahme thematisiert das Alleinsein, zugleich ist sie Ausweis einer rücksichtslosen Ausländerpolitik. Vollmer begleitete die Familie noch auf der Straße, als sie mit ihren Koffern in den Händen ihr Viertel verlassen (Abb. Vollmer 2012, S. 120). Die am Wegrand liegenden Möbel sind Relikte der ausgeräumten Wohnungen; die Dinge verweisen auf das Schicksal ihrer vormaligen BesitzerInnen. Bei Kraemer sind den vier Frauen mit ihren Kindern (Abb. 2) nur noch zwei Matratzen geblieben. Ernst und empört blickt eine von ihnen mit weit geöffnetem Mund in die Kamera, während die ältere Frau auf der linken Seite in einer Geste der Betroffenheit ihren Kopf auf die Hand stützt. Die räumliche Distanz zwischen der Fotografin und ihren Modellen ist Ausdruck für die Unmöglichkeit, hier einen wirklichen Beistand zu geben. Die Fotografierten sind letztlich allein mit ihrem Schicksal, das sie kaum ertragen oder meistern können (vgl. Vogt 2012, S. 61). Die sensiblen, empathischen Fotografien dieser von der Bundesregierung und den Unternehmen erkauften Abreise korrespondieren mit den Ankunftsbildern der frühen 1970er Jahre und lassen gemeinsam ein Narrativ entstehen, das Migration als andauernde Reise versteht, die keine endgültige Ankunft zulässt.



Abb. 2 Brigitte Kraemer: *Abreise, Duisburg-Hüttenheim*, 1984
(Foto: ©Brigitte Kraemer)

2 *Terra incognita vor der Haustür*

Seit den späten 1960er Jahren kamen Ratgeber, wissenschaftliche Abhandlungen und populärwissenschaftliche Bücher auf den deutschen Buchmarkt, die sich mit der „Gastarbeiterfrage“ (Dapper 1972) und mit dem Phänomen der Einwanderung beschäftigten – allerdings zumeist ohne diese als solche zu benennen. Die Bücher gaben Empfehlungen für den Umgang mit den „fremden“ ArbeiterInnen, warnten vor Überfremdung, Verwahrlosung und Kriminalität oder aber versuchten sogar, die ‚GastarbeiterInnen‘ als neue Deutsche zu akzeptieren (siehe u. a. Grüber 1969; McRae 1971; Micksch 1978). Die Publikationen werden getragen von der Sorge um Kultur- und Heimatverlust, die sowohl das Aufnahmeland als auch die Eingereisten betreffe. Die importierten ArbeiterInnen waren und blieben Fremde, die einerseits in symbolischen Gesten willkommen geheißen wurden, andererseits ein beständiges Unbehagen provozierten – fremde Menschen, „die eine andere kulturelle Herkunft besitzen, andere Traditionen verfolgen, eine andere Sprache sprechen und damit häufig krisenhafte Begegnungen provozieren“ (Reuter 2010, S. 165). Mit Interesse, Neugier und Empathie erfassten in den ersten drei Dezen-

nien der Arbeitsmigration in die Bundesrepublik FotografInnen die Lebenswelten der eingereisten ArbeiterInnen. Die Bildproduktion dieser frühen Jahre wird von einem besonderen Blick auf Alltagswelten, religiöse wie kulturelle Rituale und Festivitäten geleitet. Da viele dieser Fotografien zunächst für Printmedien entstanden oder von diesen verwendet wurden, mag der besondere Reiz des Exotischen die Bildfindungen beeinflusst haben. Denn bereits seit den 1920er Jahren, als sich der Fotojournalismus als Berufsfeld etablierte, war die Emanzipation des Bildes vom nachrichtlichen Text von besonderen Bedingungen begleitet: „Fotografien waren nicht mehr nur illustrierendes Beiwerk, sondern wurden selbst zu Nachrichten. Das hieß aber auch, daß nicht die Wichtigkeit eines Stoffes über die Auswahl und Annahme eines Bildes entschied, sondern allein der Reiz des Bildes. Nicht der Wunsch nach Wissen, sondern die Schaulust wurde bedient“ (Dewitz 2001, S. 112).¹¹ Diese auch noch in der Gegenwart gültige Prämisse erklärt, warum die in ihrem Erscheinungsbild und Lebensgewohnheiten fremden ‚GastarbeiterInnen‘ besonders reizvolle fotojournalistische Motive boten, wobei eben weniger die beruflich und vestimentär assimilierten MigrantInnen erfasst wurden. Denn die Perspektivierung des Anderen diente auch der Selbstvergewisserung der eigenen westlichen Identität. Bei den Diskursen um „das Fremde“ wird postuliert, dass das Fremde eigentlich nur aus einem Wissen um das Eigene resultiert und damit Fremdheit als „Ausdruck für eine Relation“ (Waldenfels 1989, S. 44) gelten kann: „Seinen Platz hat das Fremde außerhalb des Eigenen. Das Eigene kann als eine Ordnung verstanden werden, die gegeben ist und zunächst nicht hinterfragt werden muss“ (Lockemann 2009, S. 21). Das Andersartige der Zugereisten wird dabei in Abgrenzung zu einer normativ verstandenen westlichen und/oder deutschen Kultur begriffen. Aus den Presseartikeln und den veröffentlichten Fotografien der 1960er bis 1980er Jahre lassen sich viele der Adressierungen an südländische, insbesondere muslimische MigrantInnen erkennen: so wird von patriarchal geprägten Strukturen, teils machistischem oder kriminellen Verhalten, einer überbordenden Kinderzahl, ‚archaischen Sitten‘ etwa bei der Schächtung von Tieren und einem religiös geprägten Alltag ausgegangen.¹² Dass dabei das Außergewöhnliche und Fremde vor

11 Es sei hier noch auf ein Zitat von Kurt Tucholsky verwiesen, der bereits 1926 vor der Wirkmacht und Manipulationskraft des fotografischen Pressebildes warnte: „Weil ein Bild mehr sagt als hunderttausend Worte, so weiß jeder Propagandist die Wirkung des Tendenzbildes zu schätzen: von der Reklame bis zum politischen Plakat schlägt das Bild zu, boxt, pfeift, schießt in die Herzen und sagt, wenn's gut gewählt ist, eine neue Wahrheit und immer nur eine“ (Zit. n. Goldsmith 1985, S. 9–10).

12 Siehe dazu – als Beispiele unter vielen – die Artikel „Ausländerkinder – ein sozialer Sprengsatz“. *Der Spiegel*, 23. Oktober 1978, S. 86–94; „Die Türken sind da“. *FAZ*, 21. April 1979, Nr. 33.

der bundesdeutschen Haustür oder in der nachbarlichen Wohnung zu finden war, erhöhte die Attraktivität dieser Sujets.

So ist auch Henning Christophs bemerkenswerte Reportage „Die deutschen Türken“ in der Zeitschrift *Geo* von April 1979 als Reise in eine *terra incognita* zu lesen, die in unmittelbarer Nachbarschaft des Fotografen rund um die Essener Röntgenstraße lag – einem von vielen TürkInnen bewohnten Arbeiterviertel (Christoph 1979). Wie EthnografInnen bereisten Henning Christoph und seine Frau Shawn, die den Text verantwortete, nahegelegene und doch ‚fremde‘ Territorien und verfuhrten nach ähnlichen Prinzipien wie eine ethnologische „teilnehmende Beobachtung“¹³, da sie sich anderthalb Jahre mit Lebenspraktiken, dem alltäglichen Leben und den Ritualen beschäftigten und temporär Teil dieser von ihnen beobachteten und fotografierten Gesellschaft wurden. Über zunächst lose nachbarschaftliche Kontakte zu einer türkischen Familie im Haus entstand eine freundschaftliche Verbindung, die den beiden Zugang zu privaten Festlichkeiten wie einem Beschneidungsfest oder einer Hochzeit verschaffte. Auch einer Hausschlachtung, dem gemeinschaftlichen Reinigen von Schafwolle oder dem Backen von Teigwaren konnten Christophs beiwohnen. Henning Christoph schuf in diesen Monaten eine Fotoserie, die inzwischen ikonischen Status erhalten hat und als „zu den Klassikern gehörende Serie der ‚Türken im Ruhrgebiet‘“ (Vogt 2012, S. 61) bezeichnet wird. Die Reportage eröffnet auf einer Doppelseite mit dem nahsichtigen Porträt zweier Jungen bei ihrem Beschneidungsfest (Abb. 3). Der ernste und skeptische Blick der beiden ist vermutlich dem bevorstehenden medizinischen Eingriff geschuldet. Bei diesem Initiationsritual wird muslimischen Jungen zwischen 6 und 13 Jahren die Vorhaut entfernt, die Betreffenden sind damit in die Männergemeinschaft aufgenommen (siehe Alabay 2012, S. 138–144). Die Zeremonie findet in diesem ersten Bild der Geschichte ihren Ausdruck primär in der prächtigen Kostümierung der Jungen. Dieser Beschneidungsanzug besteht traditionell aus einer geschmückten Kopfbedeckung, einer Hose, einer Jacke oder Umhang sowie der mit dem Schriftzug „Maşallah“ (großartig) versehenen Schärpe. Eine Bildstrecke widmet sich einige Seiten später erneut dem Beschneidungsritual. Die Beschneidung findet auf dem Küchentisch statt, dann werden den Kindern zur Belohnung Geldscheine an die Kleidung geheftet. Henning Christoph wahrt in diesen wie anderen Fotografien kaum räumliche Distanz, er war ein eingeladener Gast und fotografierte aus der Perspektive eines Insiders. Seine Fotografien zeigen den Anlass und die Reaktionen der Beteiligten aus nächster Nähe, im Brustbild oder als Dreiviertelfiguren. Neben

13 Zur Forschungspraxis der ethnologischen „teilnehmenden Beobachtung“ und „Feldforschung“ vgl. Kohl 1993, S. 95.



Abb. 3 Henning und Shawn Christoph: „Die deutschen Türken“, *Geo*, April 1979
(Foto: ©Henning Christoph)

Aufnahmen, in denen die Fotografierten für Christoph posieren und ihn anblicken – eine Familie auf dem Sofa oder Schülerinnen einer Koranschule – werden viele Bilder von einer Ästhetik des Beiläufigen getragen. So begleitete Christoph seine Nachbarinnen beim Sammeln von Weinblättern an einem Bahndamm in Essen-West, die später für ein türkisches Gericht verwendet wurden. Christoph fotografierte die Frauen und Mädchen von der Seite. Sie konzentrieren sich auf ihre Arbeit, rechts sind die Schienen zu sehen. Damit ist der Ort der Nahrungssuche als städtisch oder industriell konnotiert, was für die damalige deutsche Leserschaft der *Geo* zumindest ungewöhnlich anmuten dürfte. Zu den aus deutscher Perspektive fremden Praktiken zählte sicherlich auch die Hausschlachtung von Hammeln anlässlich des Opferfestes. Bereits die Vogelperspektive auf einen Garten (Abb. 4) enthält Allusionen auf den blutigen und archaischen Ritus. Denn Feriz Şahin pflanzte nicht nur damals seltene Gemüsesorten an, sondern hielt mitten in der Stadt auch seine Schafe. „Geschlachtet wird in der Waschküche“, heißt es lapidar in der Bildunterschrift. Christophs Kamerablick auf den Garten, der an eine städtische Straße grenzt und den ein Holzzaun vor aufdringlichen Blicken schützt, zeigt erneut, dass das Unbekannte gleich nebenan



Abb. 4 Henning Christoph: *Garten von Feriz Şahin*, 1979
(Foto: ©Henning Christoph)

ist. Schräg durchschneidet der Zaun die rechte Bildhälfte und schirmt damit das migrantische Biotop ab. Im Editorial zur *Geo*-Ausgabe wird der Exotismus der „Fotos aus einem sonderbaren Deutschland“ betont (Winter 1979, S. 4), den deutschen Türken sei – so heißt es in der Reportage – „die Türkei schon fremd und Deutschland noch keine Heimat“ (Christoph 1979, S. 8). Dieses „Dazwischen“ ist ein Leitmotiv der Reportage, die neben dichten fotografischen Beschreibungen auch textlich die Ambivalenzen eines Lebens in der Fremde zeichnet, und dies mit besonderem Augenmerk auf der zweiten Einwanderergeneration, die ihre Probleme mit den Gebräuchen und Sitten des Herkunftslandes hatten. Bei aller Empathie für das Erlebte, Gesehene und Fotografierte bleibt eine gewisse Distanz erhalten, erhält der zunächst privat motivierte Zugang doch durch die Transformation in das Medium der Zeitschrift etwas Allgemeines und Seismographisches. Die besonders exponierten Doppelseiten und ganzseitigen Aufnahmen, die einer Koranschule, dem Beschneidungsfest oder dem Bauchtanz gewidmet sind, betonen die Differenz des türkischen Lebens in Deutschland von jenem der Einheimischen. Die türkischen Deutschen waren eben doch noch keine Deutschen.

3 Hausbesuche

Zu den öffentlich verbreiteten Bildern der Arbeitsmigration in die Bundesrepublik gehörten Fotografien aus dem Leben und den Wohnbedingungen der EinwanderInnen. Barbara Klemm und auch Manfred Vollmer fotografierten in den kargen Wohnheimen der ‚Gastarbeiter‘, die von Etagenbetten dominiert wurden und nur wenig Raum für Intimität und Individualität ließen. An den Wänden angebrachte Fotografien, ein bemalter Wandteller oder eine gerahmte Koranseite stellten nur mühsam Privatheit her. In Klemms Aufnahme von vier Türken in einer Unterkunft der Frankfurter Stadtwerke mit dem Titel *Gastarbeiterunterkunft* (1969) sind die Protagonisten mit der Zeitungslektüre beschäftigt, die sie auf einem Tisch ausgebreitet haben (Abb. in Ausst.-Kat. Berlin 2009b, S. 99; Erstabdruck in *FAZ*, 26. Juli 1969, Nr. 170). Nur einer der Männer schaut die Fotografin an und lächelt. Klemm hatte in der engen Behausung offensichtlich kaum Raum für ihre Arbeit; so ist nur die Hälfte des Tisches zu sehen, die vier Bewohner wirken zwischen Tisch und Betten eingespannt. Jedoch sind durch diese Perspektive die realen Maße des Raumes kaum erfahrbar. Auch dies trägt dazu bei, dass die Fotografie durch das von links einfallende Sonnenlicht und die kontemplative Atmosphäre nicht düster wirkt; anders also bei Manfred Vollmer, der sich in einer Serie den Wohnbedingungen von ‚Gastarbeitern‘ in Deutschland widmete. Eine Fotografie von Oktober 1971 zeigt drei spanische Arbeiter einer Essener Baufirma (Abb. Vollmer 2012, S. 12). Auch sie sitzen am Tisch und auf engstem Raum, denn links und rechts sind zwei Etagenbetten aufgestellt – diese Belegung entsprach der Norm bei der Unterbringung von ArbeitsmigrantInnen in firmeneigenen Unterkünften (vgl. Eryılmaz und Kocatürk-Schuster 2011, S. 38). Das Zimmer mit den untapezierten, grauen Wänden und einer notdürftig gespannten Wäscheleine wirkt unpersönlich, nur ein rahmenloses Bild schafft Individualität. Der auf dem Schrank untergebrachte Koffer verstärkt den Eindruck des Provisorischen. Eine ausgebreitete Zeitung ist ein Tischtüchersatz, Bier und Suppentopf verweisen auf das soeben eingenommene karge Abendessen. Die ungeschönte Aufnahme bezeugt die trostlosen Lebensbedingungen der MigrantInnen; hier wirkt das Heim nicht heimisch sondern unwirtlich.

Diese Bilder aus den Wohnheimen verweisen implizit auf den Hintergrund dieser Existenzbedingungen: die fotografierten Menschen waren nur für eine bestimmte Aufenthaltsdauer und in ihrer Funktion als Arbeitskräfte angeworben worden; ihre Einquartierung in diesen provisorischen Unterkünften, von denen einige zuvor als Baracken für Zwangsarbeiter oder Flüchtlinge genutzt worden waren, unterstrich ihren fragilen Aufenthaltsstatus (vgl. Herbert 2003, S. 216; Mattes 2009, S. 99). Im Unterschied zu diesen diagnostisch und dokumentarisch anmutenden Aufnahmen können die ‚Hausbesuche‘ von Brigitte Kraemer und die dabei über viele Jahre

entstandenen Fotografien als intime, empathische Auseinandersetzungen gedeutet werden. 1985 erhielt Kraemer von der Kulturstiftung Ruhr ein Arbeitsstipendium für ein fotografisches Projekt zu den „Ausländern im Ruhrgebiet“, die zwei Jahre später in der Publikation *Endlich so wie überall? Bilder und Texte aus dem Ruhrgebiet* (Eskildsen und Borsdorf 1987) veröffentlicht wurden. Die Fotografin interessierte sich in jenen Jahren vornehmlich für private Lebenswelten und fotografierte in Innenräumen. Bedingt durch diesen eingeschränkten Radius begegnen hier altbekannte, auf den ersten Blick stereotype Motive wie die Muslima mit Kopftuch in der Küche und mit Kindern oder stille Bilder, die Frauen bei der Handarbeit zeigen (diese Kritik äußert bereits Bruch 2000, S. 8). Dennoch bricht Kraemer diese essentialistische Perspektive durch raffinierte Kompositionen und ihre Haltung zum Sujet auf, die aus einer engen Beziehung zu den Beobachteten geprägt war. Es bleibt zu vermuten, ob sie als Fotografin eine weniger stereotypisierende Perspektive speziell auf die Migrantinnen entwickelte. In ihren Schwarzweißaufnahmen stellt sich stets ein Eindruck von Privatheit und Intimität ein; die Menschen werden bisweilen aus größerer Distanz aber mit hohem Maß an Sensibilität und mit Respekt fotografiert. Sie sind in ihre Handlungen vertieft, kehren der Kamera den Rücken zu oder geraten nur unscharf ins Bild. Jeder Fotografie ist abzulesen, dass die Fotografin kaum als solche bemerkt wurde, sondern den Alltag und das Leben in der Wohnung ganz selbstverständlich körperlich und fotografisch begleitete. Dazu Kraemer selbst:

„Möglich ist, dass ich sie anders und bewusster wahrnehme als andere Fotografen, weil sie mir vertraut sind und ich ihr Leben ‚drinnen‘ gut kenne. Dieses eigene Leben im anderen Leben ist es, was mich fasziniert. Wenn ich an ihrem Leben teilnehme, mit ihnen esse, zu den Ämtern gehe, die Aufregung vor den großen Festen miterlebe. [...] gerade in diesem Nebenbei entstehen die Bilder, die ich suche. Dabei hilft mir, dass ich keinen technischen Aufwand betreibe. Meine Leica ist immer griffbereit, mehr brauche ich nicht. Später im Labor halte ich es genauso. Meine Abzüge zeigen immer das vollständige Bild, Ausschnitte mache ich nicht“ (Kraemer 2000, S. 11).

Besonders bemerkenswert ist dabei, dass die Personen in ihrem Verhalten kaum als Andere auffallen, sondern sich das Gesehene in eine umfassendere, kulturübergreifende Geschichte menschlichen Verhaltens einordnen lässt. Ein Mann liegt ausgestreckt auf einer Couch, er hat den Arm abgestützt (eine Pose, die an Goyas *Maya* oder Monets *Olympia* denken lässt). An seiner Seite sitzt mit dem Rücken zur Fotografin seine Frau; das Paar blickt sich konzentriert und zärtlich an (Abb. in Eskildsen und Borsdorf 1987, S. 53). Diese Repräsentation zwischengeschlechtlicher Nähe ist in den Fotografien zu den ‚Gastarbeitern‘ in Deutschland kaum zu finden. Auch bei der Visualisierung migrantischer Ehepaare überwiegt das Thema der Trennung der Geschlechter. Kraemer respektiert die Intimität der Situation,

indem sie die Protagonistin in Rückenansicht ins Bild bringt und somit allzu aufdringliche Blicke verhindert. In der Repoussoir-Figur findet sich ein Rekurs auf die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts, wo das beliebte Motiv für Innerlichkeit und die Dialektik von Zeigen und Verbergen steht (Hammer-Tugendhat 2009, S. 290–292). Auch andere Fotografien der Serie offenbaren Rückbezüge zum Goldenen Zeitalter, so etwa die Bevorzugung des Interieurs oder die Perspektivierung stiller Handarbeit, wie sie bei Jan Vermeers *Die Spitzenklöpplerin* (1664) ebenfalls zu finden ist. Nicht zuletzt sind es jedoch die besonderen Durchblicke und Raumfluchten, die von der niederländischen Malerei inspiriert zu sein scheinen. Für ihre zumeist in Schwarzweiß entstandenen Innenaufnahmen wählte Kraemer ungewöhnte Perspektiven (gleich durch mehrere Räume und geöffnete Türen), die der Komplexität eines familiären Wohnens gerecht werden. Denn oftmals spielt sich in Kraemers Fotografien auch in den Wohnräumen außerhalb des Blickzentrums Ereignisreiches ab. Zwei Mädchen (Abb. 5) verstecken sich an der Tür. Während



Abb. 5 Brigitte Kraemer: *Türkische Mädchen an der Wohnungstür, Herne, 1985*
(Foto: ©Brigitte Kraemer)

die Stehende vorsichtig ihren Kopf an den Türspalt hält, drängt die Kniende, die eben die Pantoffeln abgestreift hat, hinein; beide lauschen. Ihre Gesichter sind nicht zu sehen, jedoch spricht ihre gespannte Körperhaltung von ihrer Neugier. An der Wand hängt ein Spiegel, der einen kleinen Teil der nicht sichtbaren Wohnung ins Bild bringt. Rechts ist ein Waschbecken zu erkennen, daneben öffnet sich eine weitere Tür. Das Motiv der Lauscherin wie auch die anspruchsvolle Blickregie finden sich bereits bei Nicolaes Maes' *The Listening Housewife* (1656), wenngleich bei Kraemer keine Adressierung an die Betrachtenden durch Blickaufnahme stattfindet. Dennoch befreit die lose Verbindung zur europäischen Kunstgeschichte¹⁴ die Aufnahmen aus türkischen Haushalten von einem oberflächlichen Exotismus. Denn Kraemer konnotierte ihre Modelle nicht als das Andere, sondern schuf selbstverständliche Verbindungen zu ihrer eigenen westlichen Denk- und Kulturtradition.

4 Migration hat viele Gesichter. Außen- und Innenperspektiven

Zu den vor allem seit den 1970er Jahren problembehafteten Perspektivierungen auf Einwanderung und den Warnungen vor Ghettoisierung, Armut, Kriminalität, Islamisierung und Parallelgesellschaften, der auch Fotografien durchaus Vorschub leisteten, entstanden auch immer wieder Gegenbilder und -narrative: In Reaktion auf die geplante Verschärfung des Asylrechts veröffentlichte die Zeitschrift *Stern* 1988 die Reportage „Ausländer rein!“ mit Aufnahmen des Münchner Fotografen Stefan Moses (Barthel und Schulte-Loh 1988, S. 58–62). Der Artikel bejaht die Vielfalt der Kulturen und hebt den Mehrwert der Migration für die Bundesrepublik hervor. Ausländer seien, so Barthel und Schulte-Loh in ihrem Text, notwendiger Bestandteil der deutschen Arbeitswelten und der Gesellschaft. Integration und Erfolg, Verwurzelung und Assimilation sind die Schlagworte, mit denen die Reporter vom Nutzen der Einwanderung überzeugen und gegen Rassismus argumentieren möchten. Fotografisch nimmt Stefan Moses den Tenor des Artikels auf, indem er einerseits erfolgreiche Migranten porträtiert, andererseits die unterschiedlichen beruflichen Möglichkeiten vorstellt. Auffällig ist das breite Spektrum der Nationalitäten und Ethnien und der Berufe – vom amerikanischen Jazz-Tanzlehrer, über den türkischen Gemüseladenbesitzer zur japanischen Klavierlehrerin und syrischen

14 So greift Kraemer in ihrer Aufnahme eines am Fenster stehenden türkischen Mädchens in Rückenansicht, ein Motiv auf, das auf Caspar David Friedrichs *Frau am Fenster* (1822) verweist.

Visagistin entfalten die Fotografien motivisch ein Panorama der Arbeitsfelder, die – so das Signal – von EinwanderInnen bespielt werden können. Unterlegt sind die Aufnahmen von politischen Statements, die ein düsteres Szenario entwerfen – „Die Grenzen der Aufnahmemöglichkeit erreicht“ – wobei diese durch die positiv konnotierten Bildwelten sofort in Frage gestellt werden. Die Geschichte verfolgt weniger den Ansatz, eine nichtdeutsche Herkunft als defizitär zu behandeln und Migration als Belastung zu beschreiben. Vielmehr akzentuieren Text und Fotografie die Vielfalt und Heterogenität einer durch Einwanderung modellierten Gesellschaft – auch dieses Modell, das „Migration als Bereicherung“ sieht und als das „Bunte“ definiert, findet sich seit den 1970er Jahren immer wieder in den Medien (Engl und Hess 2009, S. 12). Migrantische (Bild)berichterstattung scheint in Deutschland fast nur in Extremen möglich zu sein, mit der Konnotation von Einwanderung als Bedrohung für die einheimische Kultur und des Sozialsystems einerseits und den Erfolgsgeschichten der assimilierten EinwanderInnen andererseits. So lächeln die von Moses fotografierten Besitzer eines Lebensmittelgeschäfts (Abb. in Barthel und Schulte-Loh 1988, S. 58f.) gelassen alle Vorurteile und Anwürfe weg; der Fotograf stand bei der Aufnahme inmitten einer lebendigen Menschenmenge, viele der Fotografierten strahlen Optimismus aus. Der Laden ist keine Kulisse für einen Bericht aus dem migrantischen Alltag, sondern tatsächlich ein belebter und erblühender Ort. Während Candida Höfer ihre türkischen Ladenbesitzer in den siebziger Jahren noch in strenger Aufstellung hinter ihren Verkaufstresen fotografierte (Abb. in Ausst.-Kat. Bonn 1979, S. 209), so als wolle sie den *status quo* einer sich rasant verändernden Gesellschaft festhalten, zielen Moses' Aufnahmen auf Lebendigkeit und Selbstverständlichkeit im Hiersein. In den folgenden Jahren erschienen immer wieder Publikationen, die, wie die Geschichte im *Stern*, als Counternarrative zu verstehen sind – und sich dabei vor dem Hintergrund vorurteilsbeladener medialer Berichte über hohe Arbeitslosenzahlen und Parallelgesellschaften lesen lassen. Auch das Fotobuch *Migration hat viele Gesichter* (Bierwirth und Öztürk 2003) mit Fotografien von Manfred Vollmer akzentuierte 2003 die Vielfalt der bundesdeutschen Gesellschaft und das Potential von Migration. Dem fotografischen Rückblick auf 50 Jahre Migration mit Berücksichtigung ankommender und scheidender ‚Gastarbeiter‘, ihren industriell geprägten Arbeitswelten und dem Rechtsextremismus nach der Wiedervereinigung, sind Porträts von 14 beruflich reüssierenden EinwanderInnen beigegeben. Manfred Vollmer zeigt die Eingewanderten an ihren Arbeitsplätzen, bei ihrem sozialen oder politischen Engagement und in der Freizeit.

Neben diesen Erfolgsgeschichten¹⁵ rückte durch Ausstellungs- und Publikationsaktivitäten auch die fotografische Produktion der MigrantInnen selbst in den Blick (vgl. Ausst.-Kat. Köln 2005, Bayer et al. 2009, Eryılmaz und Kocatürk-Schuster 2011). Damit wurde ein Versuch unternommen die „Geschichte der Migration aus der Perspektive der Migration“ (Hess 2013, S. 119) zu narrativieren, so wie es auch seit einiger Zeit für die postmigrantische Perspektive postuliert wird. Diese ist ein Gegenentwurf zu den essentialistischen und marginalisierenden offiziellen Reden über Migration. Der Soziologe Erol Yıldız bezeichnet dieses postmigrantische Narrativieren als besondere Ausdrucksform einer zweiten oder dritten Einwanderergeneration, die sich „sowohl mit der Migrationsgeschichte ihrer (Groß-)Eltern, als auch mit der Gesellschaft, in der sie aufgewachsen sind, auseinander[setzen]. Sie versuchen andere Geschichten, die bisher nicht erzählt wurden, in das öffentliche Gedächtnis zu bringen. Dieses neue Verständnis nennen wir ‚postmigrantisch‘“ (Yıldız 2012; vgl. auch Yıldız 2013, S. 267). Als besonders eindrückliche Variante dieses postmigrantischen Erzählens auf der Bühne können Produktionen das Theaters Ballhaus Naunynstraße in Berlin angeführt werden, die unter der Intendanz von Shermin Langhoff (siehe Langhoff 2009, S. 130f.) und in Stücken wie *Lö Bal Almanya* einen selbstverständlichen, herausfordernden und humorvollen Umgang mit Migrationsgeschichte entwickelten, die immer auch als bundesrepublikanische Geschichte verstanden wird. Diesen postmigrantischen Ansatz führt Langhoff derzeit in gemeinsamer Intendanz mit Jens Hillje am Gorki Theater in Berlin weiter, das 2014 in einer Umfrage der Zeitschrift *Theater heute* die Auszeichnung „Theater des Jahres“ erhielt. Wird den nächsten MigrantInnengenerationen also ein anderer Blick auf die Einwanderungsgeschichte zugesprochen, lässt sich in Bezug auf die Einwanderergeneration und ihre fotografische Produktion selbst fragen, ob sich hier nicht auch eine ungewöhnliche, von den journalistischen Beiträgen differierende Perspektive auf das Thema artikuliert – die kulturanthropologische Migrationsforschung fordert eben diese Innenperspektive ein, die „von der Faktizität der Migration und dem migrantischen Protagonismus“ ausgehen müsse (Engl und Hess 2009, S. 13).

Wie haben also Gastarbeiter der 1960er bis 1980er Jahre ihre eigene Lebensgeschichte, ihre Ankunft in Deutschland, ihren Alltag mit der Kamera fixiert? Finden sich hier auch ähnliche Motive und Themen, die in den bereits vorgestellten Aufnahmen der deutschen FotografInnen zu finden waren? Während es sich bei Barbara Klemm, Brigitte Kraemer, Henning Christoph oder Manfred Vollmer um professionelle FotografInnen handelte, die mit einem technischen und künstlerischen

15 Siehe ferner Publikationen wie *Jung, erfolgreich, türkisch* (Arikan und Ham 2008), die in Porträts Erfolgsgeschichten türkischer MigrantInnen erzählt.

schen Wissen, bildjournalistischer Vorprägung, mit einem Medienauftrag oder innerhalb eines Fotostipendiums agierten, handelt es sich bei vielen überlieferten Aufnahmen aus der Hand von MigrantInnen zumeist um Amateuraufnahmen. Dieser Umstand prägt nicht nur Ästhetik, Komposition und technische Qualität, sie beeinflusst auch die Motivwahl. So beschäftigten sich die migrantischen AmateurfotografInnen sicherlich weniger mit einem seismografischen Stimmungsbild zur Migration in Deutschland, sondern widmeten sich ihren familiären, freundschaftlichen und kollegialen Kontakten, fotografierten Familienfeiern oder Arbeitswelten, Freizeitaktivitäten und private Ereignisse. Fotografien von Fußball- oder Handballturnieren oder vom Besuch einer Kirmes mit Intermezzo am Schießstand (Auswahl an Abbildungen in Eryılmaz und Lissner 2011, S. 46–49) führen dabei vor Augen, dass sich das Freizeitverhalten kaum von jenem der Einheimischen unterscheidet. EinwanderInnen sind in diesen Bildwelten – im Gegensatz zu ihrer offiziellen medialen Repräsentation – keine ‚Exoten‘. Und dennoch existieren auch motivische Überschneidungen zwischen den Amateuraufnahmen aus der Hand von MigrantInnen und den Fotografien deutscher FotojournalistInnen: so etwa, wenn die Kamera die Ankunft am Münchner Hauptbahnhof festhielt, die Ankommenden vor Zügen und neben Koffern posierten. Besonders charakteristisch für diese Innenbilder der Migration ist jedoch eine besondere Nähe zwischen Fotografierten und FotografInnen, die demselben kulturellen Milieu angehörten. Auch wenn professionelle FotografInnen wie im Fall Henning Christophs allmählich zu Vertrauten wurden, blieben sie dennoch Fremde, die sich aus journalistischem, ethnografischem oder künstlerischem Interesse mit ‚den‘ AusländerInnen beschäftigten.

Die in diesem Beitrag thematisierten und analysierten Fotografien aus der Bundesrepublik Deutschland der 1970er und 1980er Jahre führen vor Augen, dass sich mit der Einreise zahlreicher ArbeitsmigrantInnen auch neue Themenfelder für die fotografische Produktion eröffneten. Migration bedeutet Veränderung – sowohl für die MigrantInnen selbst als auch für ihre Herkunfts- und Aufnahmeländer. Und diese Veränderung bietet ein „dramatisches Potenzial für Transformation und kulturelle Erneuerung“ (Neumüllers 2008, S. 114; vgl. Demos 2013, S. 3). Auch die Kulturtheoretikerin Mieke Bal erkennt in der globalen Präsenz von Migration einen Motor für kulturelle Erneuerung: „Migratory, in this sense, does foreground the fact that migrants (as subjects) and migration (as an act to perform as well as a state to be or live in) are part of any society today, and that their presence is an incontestable source of cultural transformation“ (Bal 2007, S. 23). So wurde etwa das Frühwerk der Künstlerin Candida Höfer entscheidend durch die Präsenz von EinwanderInnen in deutschen Städten geprägt. Diese inspirierte sie zu ihrer Serie *Türken in Deutschland*, für die sie neue formale Lösungen entwickelte (siehe Bildbeispiele in Ganteführer-Trier 2013). Die strengen Kompositionen der Innen-

raumaufnahmen betonen den Konzept- und Archivcharakter der Aufnahmen. Anders als bei zeitgleich publizierten Fotoreportagen von Henning Christoph wurde bei Höfer der narrative Aspekt weitgehend zurückgedrängt und stattdessen eine Unterordnung unter ein formales Gesamtkonzept angestrebt. Doch auch FotografInnen wie Brigitte Kraemer, Henning Christoph oder Manfred Vollmer fanden in der durch Migration veränderten deutschen Gesellschaft neue Herausforderungen für ihre Fotografie, beschäftigten sich fotografisch extensiv mit Menschen und Schauplätzen der Einwanderung. Wenngleich diese Aufnahmen teilweise durch eine stereotypisierende Sicht auf ihre Motive zur Zementierung von Zuschreibungen und damit zur ‚Ihr-Bildung‘ beitrugen, lässt sich feststellen, dass eine veränderte bundesrepublikanische gesellschaftliche Realität bereits seit den späten 1960er Jahren zur künstlerischen, fotografischen und moralischen Positionierung herausforderte.

Literatur

- Alabay, Başar. 2012. *Kulturelle Aspekte der Sozialisation. Junge türkische Männer in der Bundesrepublik Deutschland*. Wiesbaden: Springer VS.
- Arikan, Erkan, und Murat Ham. 2008. *Jung, erfolgreich, türkisch. Ein etwas anderes Porträt der Migranten in Deutschland*. Bergisch-Gladbach: Ehrenwirth.
- Ausst.-Kat. Berlin. 2009a. *Fremde? Bilder von den „Anderen“ in Deutschland und Frankreich seit 1871*. Deutsches Historisches Museum, Berlin. Dresden: Sandstein.
- Ausst.-Kat. Berlin. 2009b. *Unsere Jahre. Bilder aus Deutschland 1968–1998*. Deutsches Historisches Museum, Berlin. München: Klinkhardt & Biermann.
- Ausst.-Kat. Bonn. 1979. *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarphotographie*. Rheinisches Landesmuseum, Bonn. Köln: Rheinland.
- Ausst.-Kat. Köln. 1999. *Candida Höfer. Orte. Jahre. Photographien 1968–1999*. Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln. München/Paris/London: Schirmer Mosel.
- Ausst.-Kat. Köln. 2005. *Projekt Migration*. Kölner Kunstverein. Köln: Dumont.
- Bal, Mieke. 2007. Lost in Space, Lost in the Library. In *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making*, Hrsg. Sam Durrant und Catherine M. Lord, 23–35. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Barthel, Wolfgang, und Judith Schulte-Loh. 1988. Ausländer rein! *Stern*, Nr. 50: 58–62.
- Berger, John und Jean Mohr. 1976. *Arbeitsemigranten. Erfahrungen/Bilder/Analysen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bayer, Natalie, Andrea Engl, und Sabine Hess, Hrsg. 2009. *Crossing Munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus*. München: Silke Schreiber.
- Becker, Franziska. 2014. Ankommen. In *Das Neue Deutschland. Von Migration und Vielfalt*. Hrsg. Özkan Ezli und Gisela Staupe, 63–66. Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum, Dresden. Paderborn: Konstanz University Press.

- Bierwirth, Waltraud und Nihat Öztürk, Hrsg. 2003. *Migration hat viele Gesichter. 50 Jahre Einwanderungsgeschichte[n]. Fotos von Manfred Vollmer*. Essen: Klartext.
- Bruch, Claudia. 2000. So nah – so fern. In *So nah – so fern. Fotografien von Brigitte Kraemer*, Hrsg. Hans Röver und Vera Steinborn, 7–9. Essen: Klartext.
- Busche, Jürgen. 1981. Ein Stadtbezirk auf dem Weg zum Slum. *FAZ*, Nr. 24, 29.1.1981.
- Caspers, Martha, und Wolf von Wolzogen. 2008. *Transit Frankfurt. Gesichter des Hauptbahnhofs. Fotografien von Heiko Arendt*. Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt – Galerie Migration. Frankfurt: Verlag Fotoforum SchwarzBunt.
- Chiellino, Gino. 1981. Bahnhof. In *Zwischen Fabrik und Bahnhof. Prosa, Lyrik und Grafiken aus dem Gastarbeiteralltag*, Hrsg. Franco Biondi und Carmine Abate, 46. Bremen: Ed Con.
- Christoph, Henning und Shawn. 1979. Die deutschen Türken. *Geo* 4: 8–32.
- D'Amato, Gianni. 2007. Die politisch-rechtlichen Bedingungen. In *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Hrsg. Carmine Chiellino, 18–34, 2. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Dapper, Ilse. 1972. *Bürger auf Zeit. Bücher zur „Gastarbeiter-Frage“. Ein Verzeichnis des Bibliothekarischen Arbeitskreises Hellweg*. Hellweg: Selbstverlag.
- Delgado, J. Manuel. 1972. *Die „Gastarbeiter“ in der Presse. Eine inhaltsanalytische Studie*. Opladen: Leske.
- Demos, T. J. 2013. *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham/London: Duke University Press.
- Dewitz, Bodo von. 2001. Fotojournalismus in den zwanziger Jahren. In *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839–1973*, Hrsg. Robert Lebeck und Bodo von Dewitz, 108–159. Göttingen: Steidl.
- Dietert, Amke. 2010. Einwanderung aus der Türkei nach Hamburg. In *Begegnungen – İlişkiler. Hamburg und die Türkei in Geschichte und Gegenwart*, Hrsg. Camilla Dawletschin-Linder und Amke Dietert, 156–223. Hamburg: Landeszentrale für politische Bildung.
- Dikmen, Şinasi. 1987. *Wir werden das Knoblauchkind schon schaukeln*. Berlin: Express Edition.
- Engl, Andrea, und Sabine Hess. 2009. Crossing Munich. Ein Ausstellungsprojekt aus der Perspektive der Migration. In *Crossing Munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus*, Hrsg. Natalie Bayer, Andrea Engl und Sabine Hess, 10–14. München: Silke Schreiber.
- Eryılmaz, Aytaç und Bengü Kocatürk-Schuster. 2011. 50 Jahre Migration aus der Türkei. Ein historischer Rückblick. In *Geteilte Heimat. 50 Jahre Migration aus der Türkei. Paylaşılan Yurt*, Hrsg. Aytaç Eryılmaz und Cordula Lissner, 34–43. Essen: Klartext.
- Eryılmaz, Aytaç, und Cordula Lissner, Hrsg. 2011. *Geteilte Heimat. 50 Jahre Migration aus der Türkei. Paylaşılan Yurt*. Essen: Klartext.
- Esildsen, Ute, und Ulrich Borsdorf, Hrsg. 1987. *Endlich so wie überall. Bilder und Texte aus dem Ruhrgebiet*. Essen: Schriften der Kulturstiftung Ruhr, Bd. 3.
- Fromme, Friedrich Karl. 1983. Aus dem Ausland zu den Eltern. *FAZ*, Nr. 11, 14.1.1983.
- Franger, Gaby, und Margarete Jenke. 1980. *Ausländerkinder. Erziehungspraxis im Kindergarten*. Ravensburg: Maier.
- Ganteführer-Trier, Antje. 2013. Lebensräume. Frühe Fotografien von Candida Höfer. In *Drunter und Drüber. Der Eigelstein. Schauplatz Kölner Geschichte 2*, Hrsg. Mario Kramp und Marcus Trier, 247–252. Köln: J. P. Bachem.
- Goldsmith, Arthur. 1985. Einführung In *Photojournalismus*, Hrsg. Bryan Holme, 7–20. Zürich: Orell Füssli.

- Grüber, Hans Bernd. 1969. *Kriminalität der Gastarbeiter. Zusammenhang zwischen kulturellem Konflikt und Kriminalität. Untersuchung in der Freien und Hansestadt Hamburg für die Jahre 1964/1965*. Diss. Hamburg.
- Hall, Stuart. 1989. Die Konstruktion von ‚Rasse‘ in den Medien [1981]. In *Ausgewählte Schriften. Bd. 1: Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus*, Hrsg. Nora Räthzel, 150–171. Hamburg: Argument.
- Hammer-Tugendhat, Daniela. 2009. *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Herbert, Ulrich. 2003. *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Hess, Sabine. 2013. Hegemoniale Diskurs-Bilder brechen. Eine kulturwissenschaftliche Kritik der dominanten Wissensproduktion zur Migration. In *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*, Hrsg. Burcu Dogramaci, 107–122. Bielefeld: transcript.
- Hunn, Karin. 2005. „Nächstes Jahr kehren wir zurück...“ *Die Geschichte der türkischen ‚Gastarbeiter‘ in der Bundesrepublik*. Göttingen: Wallstein.
- Kermani, Navid. 2008. Hinterm Bahnhof (Erstdruck *Neue Zürcher Zeitung*, 3.4.2008). In *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*, Hrsg. Uwe Pörksen und Bernd Busch. Göttingen: Wallstein.
- Kohl, Karl-Heinz. 1993. *Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung*. München: Beck.
- Kraemer, Brigitte. 2000. Ich nehme mir Zeit. In *So nah – so fern. Fotografien von Brigitte Kraemer*, Hrsg. Hans Röver und Vera Steinborn, 9–11. Essen: Klartext.
- Langhoff, Shermin. 2009. Postmigrantisches Theater?! Das Experiment Ballhaus Nautynstraße in Berlin. In *Crossing Munich. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus*, Hrsg. Natalie Bayer, Andrea Engl und Sabine Hess, 130–131. München: Silke Schreiber.
- Lockemann, Bettina. 2008. *Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie*. Bielefeld: transcript.
- Mattes, Monika. 2009. „Fremdarbeiter“, „Südländer“, „Gastarbeiter“. Bilder der Arbeitsmigration in der Bundesrepublik Deutschland 1955–1989. In *Fremde? Bilder von den „Anderen“ in Deutschland und Frankreich seit 1871*, 98–105. Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin. Dresden: Sandstein.
- McRae, Verena. 1971. *Die Gastarbeiter*. Stein/Nürnberg: Laetare.
- Micksch, Jürgen, Hrsg. 1978. *Gastarbeiter werden Bürger. Handbuch zur evangelischen Ausländerarbeit*. Frankfurt am Main: Lembeck.
- Neumüllers, Marie. 2008. Angeworben? Migration als gestaltendes Element des deutschen Kulturlebens. In *Die anderen Städte. IBA Stadtumbau 2010. Band 8: Stadt und Migration*, Hrsg. Henning Brüning und Elke Mittmann, 106–131. Dessau: Edition Bauhaus.
- Oltmer, Jochen. 2013. *Migration im 19. und 20. Jahrhundert*, 2. Auflage. München: Oldenbourg.
- Paul, Gerhard. 2006. Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung. In *Visual History. Ein Studienbuch*, Hrsg. Gerhard Paul, 7–36. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Reuter, Julia. 2010. Der Fremde. In *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*, Hrsg. Stephan Moebius und Markus Schroer, 161–173. Berlin: Suhrkamp.
- Röver, Hans und Vera Steinborn, Hrsg. 2000. *So nah – so fern. Fotografien von Brigitte Kraemer*. Essen: Klartext.
- Terkessidis, Mark. 2000. *Migranten*. Hamburg: Rotbuch.

- Vogt, Christine. 2012. Heimat liegt im Auge des Betrachters. Wohngefühle im Ruhrgebiet. In *At Home. Der Blick durchs Schlüsselloch. Wohnen im Ruhrgebiet – gesehen durch die Kunst*, Hrsg. Nina Dunkmann und Christine Vogt. Ausst.-Kat. Ludwigsgalerie Schloss Oberhausen, 59–66. Bielefeld: Kerber.
- Vollmer, Manfred. 2012. *Mein Revier. Ein Vierteljahrhundert im Bild. Das Ruhrgebiet von 1965 bis 1989*. Essen: Klartext.
- Waldenfels, Bernhard. 1989. Erfahrung des Fremden in Husserls Phänomenologie. In *Profile der Phänomenologie. Zum 50. Todestag von Edmund Husserl*, Hrsg. Ernst Wolfgang Orth, 39–62. Freiburg/München: Alber.
- Wasmuth, Gudrun, und Elise Kentner. 1980. *Alltag in der Türkei*. Köln: Vista Point.
- Winter, Rolf. 1979. Editorial. *Geo* 4: 4–5.
- Yano, Hisashi. 2007. Migrationsgeschichte. In *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Hrsg. Carmine Chiellino, 1–17, 2. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Yıldız, Erol. 2012. *postmigrantisch bis mehrheimisch*. Klagenfurt: Broschüre.
- Yıldız, Erol. 2013. Migration als urbane Ressource. Vom öffentlichen Diskurs zur Alltagspraxis. In *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*, Hrsg. Burcu Dogramaci, 251–270. Bielefeld: transcript.
- Yurtdaş, Hatice. 1980. *Türken in Deutschland. Farbdias und Sachinformation*. Köln: Vista Point.

Migration ein Bild geben

Visuelle Aushandlungen von Diversität

Rass, C.; Ulz, M. (Hrsg.)

2018, VI, 454 S. 73 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-10441-2