

### **1. Bildgeschichten der Flucht**

Migration und Flucht haben ihre Bilder. In der Rückschau auf die letzten Jahrzehnte begegnet eine große Zahl ähnlicher Medienbilder, die mit der Metapher des Aquatischen, des Schiffs oder der alttestamentarischen Arche Noah und der Überfüllung operieren. Dass Europa von Geflüchteten ‹überflutet› wird, diese (nicht nur) an den Außengrenzen stranden und den Kontinent wie eine Lawine ‹überrollen›, gehört zum inzwischen etablierten und durchaus kritisierten öffentlichen Sprachgebrauch.<sup>1</sup> Medial verbreitete Bilder von überfüllten Schiffen und verzweifelten Gekenterten begleiten und befeuern diese textlichen Zuschreibungen. Sie vermitteln, dass Geflüchtete in Überfülle nach Europa kommen. Bemerkenswert ist dabei, dass dicht besetzte Boote und verirrte Archen auch dann zur visuellen Beschreibung von Migration eingesetzt werden, wenn Migration oder Flucht gar nicht auf Wasserwegen sondern über Land erfolgt. Beispielhaft sind zahlreiche Titelbilder deutscher Magazine und rechtsextreme Propagandaplakate aus den 1970er–1990er Jahren, die sich der Rhetorik «Das Boot ist voll» bedienen und damit auf die Arbeitsmigration jener Jahre abzielen.<sup>2</sup> Gerade Migrant\*innen und Asylsuchende aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa, die ab Ende der 1980er Jahren einen großen Teil der Asylantragsteller\*innen stellten, kamen über Land. Dennoch wurde ihr Dasein als dauerhafte grenzverletzende Seefahrt visualisiert.<sup>3</sup> Unweigerlich verbunden mit diesen Bildern für Flucht, Migration und Asyl ist die Furcht vor einer apokalyptischen ‹Überschwemmung› in Gestalt flüchtender Menschen.

Diese bildlichen Formulierungen für Migration und Flucht schüren Ängste, indem sie auf einem archaischen Bildvokabular gründen, das auf christlichen und antiken Vorbildungen basiert. Die biblische Arche wie auch die Irrfahrten des Odysseus stehen für ein zunächst zielloses und planloses Fahren. Wenn die Arche auf die katastrophale Sintflut reagiert, so muss Odysseus einerseits den Gefahren des Meeres und seiner Gestalten (Sirenen) trotzen, andererseits ist er ein Kriegsherr im Kampf um Troja, der selbst Unglück und Tod bringt.<sup>4</sup> Die Kontinuität medialer Visualisierungen der historischen Arbeitsmigration und der heutigen Fluchtbewegungen im Bild des überfüllten Schiffes zeigt aufschlussreich, dass nicht unbedingt ein reales Reisemittel abgebildet werden muss, sondern häufig auf einer Metaebene Ängste und Gefahren implizit sind.

In den zeitgenössischen Fluchtbildern überleben Bildfindungen früherer Jahrhunderte, die vornehmlich zwei Kontexten zugeordnet werden können: Ankommende übervolle Schiffe evozieren die drohende Gefahr eines Überfalls, einer Einnahme von Häfen durch feindliche Truppen. Mobilität und Menschenmassen sind aber auch tradierte Motive, die auf Flucht verweisen – und zwar in unterschiedlichen politischen Kontexten, Epochen und Gattungen. Urte Krass spricht in ihrem

Aufsatz «Fluchtbilder in der Frühen Neuzeit» mit Bezug auf Jan Luykens Kupferstich *Die Flucht der Reformierten aus Frankreich* (1696) von einem «Phänotyp politischer Ikonografie, der es den Betrachter\*innen ermöglicht, ein Figurenensemble als eine Gruppe von Menschen zu identifizieren, die aufgrund politisch-religiös motivierter Repressionen gezwungen sind, ihren Wohnort zu verlassen.»<sup>5</sup> Die Beobachtungen von Urte Krass zeigen auf, dass zeitgenössische Bilder der Flucht ihre eigene Geschichte haben, deren Nachwirken bis in die Gegenwart reicht.<sup>6</sup>

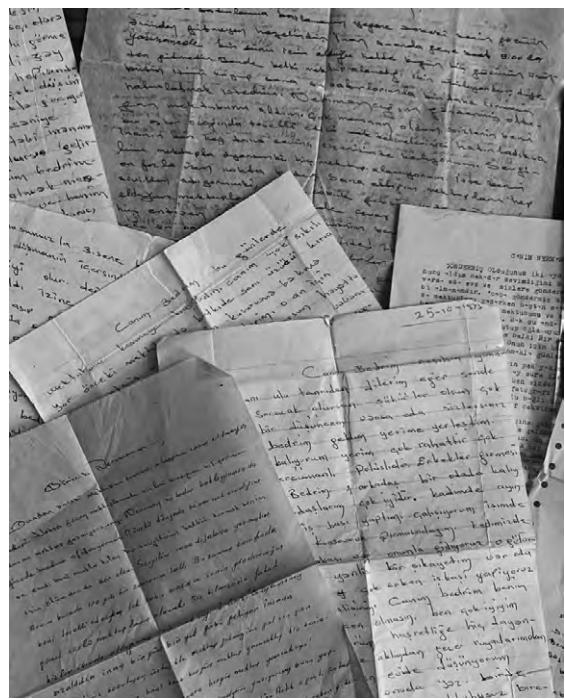
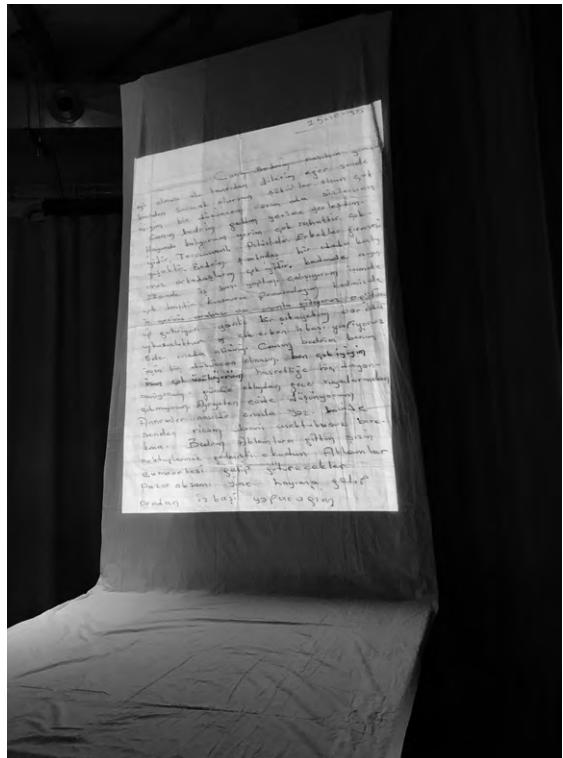
## 2. Gastfreundschaft, Gastfeindschaft

Motive von flüchtenden Massen haben sich in den Vorstellungen von Flucht und Migration fest und nachhaltig eingerichtet und können so – ohne textliche Erläuterung – ganze Geschichten erzählen und damit verbundene Emotionen auslösen. Dabei verändern sich die Kontexte, wird aus der Flucht der Protestant\*innen die zeitgenössische Exilierung aufgrund von ethnischer Verfolgung, von ökologischen Katastrophen und wirtschaftlicher Not.

Bewährte Semantiken werden medial mittransportiert, befeuern Mitgefühl und Angst. Bilder der Flucht haben Anteil an den Reaktionen auf Geflüchtete in den aufnehmenden Gesellschaften, die sich in philanthroper Gastfreundschaft und xenophober Gastfeindschaft äußern können. In seinem Vortrag *Die Gesetze der Gastfreundschaft* verweist Jacques Derrida auf die terminologische Nähe von Gast und Feind, ist doch in dem lateinischen Begriff Hospitalität, ein Rekurs auf *hospes* (Gast) wie auch auf *hostis* (Feind) enthalten.<sup>7</sup> Derrida bezieht sich in seinen Ausführungen auf Immanuel Kants Überlegungen zur Gastfreundschaft, in denen dieser die allgemeine Gastfreundschaft als Verpflichtung benennt, die ein gesetzlich geregeltes Recht *und* eine Pflicht ist. Damit grenzt er die Hospitalität als «Wirthbarkeit» auch vom philanthropischen Willkommen ab und meint damit «das Recht eines Fremdlings, seiner Ankunft auf dem Boden eines andern wegen, von diesem nicht feindselig behandelt zu werden.»<sup>8</sup> Derrida erkennt jedoch in dieser Definition die Janusköpfigkeit des Umgangs mit den Fremden, die in Abhängigkeit von einem anerkannten Gatrecht als Freund oder Feind bezeichnet werden können. *Gastfreundschaft* und *Gastfeindschaft* sind dabei nicht nur zwei Seiten einer Medaille, sondern eine Kippfigur, die je nach Perspektivwechsel das eine oder das andere sein kann.

Die Fluchtbewegungen nach Europa im Sommer 2015 brachten zahlreiche Bilder der Ankunft, Begrüßung (Gastfreundschaft) und Abwehr (Gastfeindschaft) hervor.<sup>9</sup> Gleichzeitig bestimmten Fotografien überfüllter Flüchtlingsboote auf dem Mittelmeer und Seenotrettungen die mediale Berichterstattung, die den Rezipient\*innen eine Beobachterperspektive aus sicherer Distanz zuwiesen, von der aus sie Anteilnahme oder Abwehr entwickeln können. Der Philosoph Hans Blumenberg hat dies an der Figur des vom Ufer beobachteten Schiffbruchs veranschaulicht. Der Schiffbruch ist bei Blumenberg im «Vorstellungsfeld so etwas wie die legitime Konsequenz der Seefahrt, der glücklich erreichte Hafen oder die heitere Meeresstille nur der trügerische Aspekt einer so tiefen Fragwürdigkeit». <sup>10</sup> Dem Schiffbruch auf dem Meer ist der «unbetroffene» Zuschauer auf dem festen Lande zugeordnet.

Die durchaus produktive Suche nach einer überzeitlichen politischen Deutung und Genalogie der Bilder mittels einer politischen Ikonographie kommt jedoch an ihre Grenzen, wenn nicht das öffentliche mediale Bild gemeint ist. Was geschieht, wenn der mediale Blick auf Flucht und Migration nicht von außen oder aus zeitlicher Distanz erfolgt?





3

40



4



5

42



6

1–6: Özlem Avcı, *Ich küssse deine Augen / Gözlerinden öperim*, 2021, Videoinstallation, Thalia in der Gaußstraße, Hamburg, Festival *Nachbarschaften – Komşuluklar*, 2021.

### **3. Ich küssé deine Augen / Gözlerinden öperim – Innenperspektiven der Migration**

Im Sinne einer postmigrantischen Forderung nach dem Erzählen von Migration aus Perspektive der Migrant\*innen soll im Folgenden nach «counter images», also Gegenbildern gefragt werden, die Migration aus einer Innenperspektive thematisieren und damit eine mitunter geringere Sichtbarkeit im «Repräsentationsregister» einnehmen.<sup>11</sup> Die Soziologin Naika Foroutan beschreibt das Postmigrantische als Analyseperspektive, um Migration neu zu verhandeln, gesellschaftliche Konflikte, Narrative, Identitätspolitiken, soziale und politische Veränderungsprozesse mitzudenken; ähnlich wie Postkolonialismus sei Postmigration auch gegen Ungleichheit, asymmetrische Machtverhältnisse und Rassismus gerichtet.<sup>12</sup> In diesem Sinne kann Özlem Avcıs Videoinstallation *Ich küssé deine Augen / Gözlerinden öperim*<sup>13</sup> (2021) als andere, postmigrantische Form der visuellen Auseinandersetzung mit Migration oder als Erzählung aus dem Inneren der Migration bezeichnet werden. In dieser Arbeit verbindet sich das ikonographisch dechiffrierbare Bild mit der Unwägbarkeit einer privaten und/oder künstlerischen Auseinandersetzung mit der diversen und zugleich persönlichen Erfahrung von Migration.

*Ich küssé deine Augen / Gözlerinden öperim* sah ich anlässlich des 60jährigen Jubiläums des Anwerbeabkommens mit der Türkei auf dem Festival *Nachbarschaften – Komşuluklar* (28. Oktober – 7. November 2021) im Theater Thalia in der Gaußstraße in Hamburg-Altona. Altona war eine Arrival City<sup>14</sup> für sogenannte südosteuropäische, vor allem türkische Gastarbeiter\*innen, also ein Stadtteil der Ankunft für die neu hinzugezogenen Migrant\*innen. Das Festival zeigte Theater und Kunst von Regisseur\*innen und mit Schauspieler\*innen mit familiärer Migrationserfahrung und/oder zur Geschichte der Migration in Deutschland.<sup>15</sup> Özlem Avcıs Video war als Projektion auf Leinwand im Foyer des Theaters installiert.<sup>16</sup>

*Ich küssé deine Augen / Gözlerinden öperim* zeigt einen Brief aus Nahsicht (Abb. 1), Zeile für Zeile folgt die Kamera der Handschrift, während eine weibliche Stimme, die über Kopfhörer zu hören war, die türkischen Sätze verliest. Der Brief handelt vom anstrengenden Leben in der Fremde und dem zeitlich eng getakteten Arbeitsalltag in einer Hamburger Fischfabrik. Die Zeilen beschreiben die Sehnsucht nach Familie und Freund\*innen und adressieren den zurückgelassenen Geliebten in der Türkei. Weitere Briefe werden eingeblendet (Abb. 2), gefolgt von Fotografien aus den 1970er und frühen 1980er Jahren, die ein Paar zeigen – beim Posieren im Außenraum vor dem Auto, beim Tanzen und bei Tisch (Abb. 3–5).

Eine kurze schriftliche Notiz besagt, dass Neriman Avcı 1973 nach Hamburg kam, ihr Partner Bedri Avcı folgte erst ein Jahr später. Die Arbeit endet in der Gegenwart, zeigt Bedri Avcı in seinem Garten und die am Tisch sitzende, nun ältere Neriman Avcı (Abb. 6), die sich die Briefe von einst durchliest. Erst jetzt wird deutlich, dass ihre Stimme zu hören war und sie ihre Familien- und Liebesgeschichte der Auswanderung verbalisiert, verbunden mit privaten Aufnahmen aus dem Familienalbum.

*Ich küssé deine Augen / Gözlerinden öperim* stammt von der Tochter der beiden Protagonist\*innen. Özlem Avcı erzählt die Geschichte ihrer Eltern anhand von Ego-Dokumenten: In dem erhaltenen Briefwechsel konservieren sich Gedanken und Erinnerungen von einst. Avcı lässt in ihrer Videoarbeit die Stimme ihrer Mutter hörbar und die beteiligten Akteur\*innen im Bild sichtbar werden. Zugleich konstituiert sich im Bild- und Erzählraum auch eine künstlerisch übersetzte Migrationsgeschichte in Deutschland: Der gedehnten Zeit des Wartens auf den Partner, der noch in der Türkei lebt, und den detaillierten Erzählungen vom Arbeitsalltag in Hamburg

steht die straffe Zeittaktung der Arbeit in der Fischfabrik entgegen, in der Neriman Avci in der ersten Zeit nach ihrer Ankunft in der Hansestadt tätig war.<sup>17</sup> Zugleich ist *Ich küssé deine Augen / Gözlerinden öperim* eine Rückschau, die in der Gegenwart der Tochter verortet ist, denn sie hat die Akteur\*innen, die Objekte, die Stimmen und Fotografien zusammengeführt.

#### 4 Es ist kompliziert

Die Verwendung der Privataufnahmen in Özlem Avcis Video schließt an Konvolute von Fotografien im DOMID an, dem Migrationsmuseum in Köln: hier sind große Bestände den privaten Bildern der Migration gewidmet. Ich selbst habe dort vor einigen Jahren zu Wohnzimmerbildern recherchiert, die ich als Ausdruck einer Aneigung deutscher (klein)bürgerlicher Wohnzimmerskultur der 1970er–1980er Jahre las. Nur so konnte ich mir die zahlreichen Familienbilder vor Schrankwand und Couchecke erklären. Diese Fotos waren sicherlich auch dazu gedacht, um den Verwandten in der Türkei (und in anderen Herkunftsändern der Migration) aus dem Leben in der neuen Heimat zu erzählen. Die Wohnzimmereinrichtung aus dem Kaufhaus war ein Indiz für den sozialen Aufstieg und für die Ankunft in Deutschland.<sup>18</sup>

Diese Fotografien können ikonografisch in die lange Tradition bürgerlicher Familienbilder gestellt werden: Martin Warnkes Text «Zur Situation der Couchecke» von 1979 und Herlinde Koelbls Bildband *Das deutsche Wohnzimmer* von 1980 lassen sich produktiv mit den Wohnzimmerbildern türkischer Migrant\*innen zusammenführen.<sup>19</sup> Doch kann sich eine Analyse nicht in einer nahtlos zusammenhängenden Bildtradition erschöpfen. Den Wohnzimmerbildern im Milieu der Arbeitsmigrant\*innen gingen Sprachwechsel voraus, politische Maßnahmen begleiteten den unsicheren Aufenthaltsstatus, die türkische Großfamilie war häufig zerrissen, mit den Kindern in der Türkei und den arbeitenden Eltern in Deutschland.<sup>20</sup> Die Wohnzimmerbilder im Archiv von DOMID, aber auch die Briefe in Özlem Avcis *Ich küssé deine Augen / Gözlerinden öperim* spreizen sich zwischen einem Noch-nicht und Schon-längst, sind zwischen Abreise und Ankunft und potentieller Rückkehr verortet.

In der Zusammenschau mit der in Avcis Video anwesenden Musik (etwa auf dem Tanzbild), den türkischen Briefen – übrigens ein migrantisches Objekt par excellence, das spielerisch und frankiert Grenzen überquert – ist Özlem Avcis *Ich küssé deine Augen / Gözlerinden öperim* viel mehr als ein auf ikonographischer Basis zu dechiffrierendes Werk – so wie es bei den eingangs erwähnten Zeitungs- und Zeitschriftenbildern der Migration womöglich noch gelingen mag. Die im Vorwort des *Handbuchs der Politischen Ikonographie* von 2011 postulierte Hoffnung, dass die politische Ikonographie zum «Verständnis der komplexen visuell vermittelten Lebenszusammenhänge der modernen und nachmodernen Welt»<sup>21</sup> beitragen könne, wage ich zumindest für die postmigrantische Kunst- und Bildproduktion zu zweifeln.

Für Arbeiten wie Özlem Avcis Videoinstallation oder den von DOMID verwahrten Wohnzimmerbildern der Arbeitsmigration nach Deutschland kommt die beruhigende und ordnende Kategorisierung der (auch politischen) Ikonographie an ihre Grenzen, wird das Prinzip der Montage oder Collage, des Fragments, der Privatheit zu einem komplizierten Werk, das verschiedene Methoden der Auseinandersetzung verlangt. Hier schlage ich für die Untersuchung vor, die postmigrantische Theorie zu verbinden mit der bildwissenschaftlichen und intermedialen Analyse,

dabei auch soziologische und ikonografische (auch materialikonografische) Zugänge zu verwenden. Translationswissenschaft, transkulturelle Theorie waren mir schon in der Vergangenheit wichtige Felder, die weiterhelfen können, Bilder und ihre (Sub-)Texte als Mittler, aber auch als potentiell misszuverstehende Objekte zu begreifen – in ihrer Videoinstallation bietet Özlem Avci keine deutschen Übersetzung oder Untertitel für die verlesenen Passagen. Bilder und Worte müssen also von Rezipient\*innen ohne Türkischkenntnisse rekonstruiert werden.<sup>22</sup>

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Fabian Scheuermann, Mach mal nicht 'ne Welle, 23. Januar 2016, <https://www.fluter.de/mach-mal-nicht-so-ne-welle>, Zugriff am 1. Juni 2022. In seinem Essay befasst sich Scheuermann im Kontext der Fluchtbewegungen von 2015/16 mit dem ausfernden Gebrauch von Katastrophenmetaphern.
- 2 «Schluss mit Asylbetrug» heißt es auf einem Wahlplakat der Partei Die Republikaner von 2002, das eine überfüllte Arche (so auch der sichtbare Schriftzug auf dem Boot) zeigt, auf dem eine Menschenmenge zu sehen ist. Zwei der Passagiere sind über die Kleidung als arabisch und damit nicht-europäisch markiert. Siehe <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/OMWC6SKJWKY54SBFJ3DCKW2U55TCUFQC>, Zugriff am 1. Juni 2022. Siehe die Beispiele bei Jochen Oltmer, Politisch verfolgt? Asylrecht und Flüchtlingsaufnahme in der Bundesrepublik, in: *Immer bunter. Einwanderungsland Deutschland*, hg. v. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2015, S. 107–123, hier S. 115–117.
- 3 Siehe zum Beispiel das Titelbild des *Spiegels* 37/1991, das mit dem Bild einer überfüllten Arche und den Headline «Flüchtlinge, Aussiedler, Asylanten: Ansturm der Armen» erschien, abrufbar über: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1991-37.html>, Zugriff am 1. Juni 2022.
- 4 Die Adaptionsfähigkeit der Odysseus-Figur für die Dislokationen der Gegenwart zeigt sich etwa in Eric-Emmanuel Schmidt's Roman *Ulysse from Bagdad* (2009), in dem die Fluchtschichte des Irakers Saad als moderne Odyssee formuliert wird. Patrick Kingsleys Sachbuch zu den Fluchtbewegungen in und nach 2015 titelt wiederum *The New Odyssey. The Story of Europe's Refugee Crisis* (2016). Darin heißt es: «Wie die antiken Helden fliehen auch viele der heutigen Migranten vor einem Konflikt im Nahen Osten und fahren mit Schiffen über das Ägäische Meer. Die heutigen Sirenen sind die Schleusen mit ihren leeren Versprechungen einer sicheren Überfahrt, und die gewalttätigen Grenzwächter sind die modernen Zyklopen». Patrick Kingsley, *Die neue Odyssee. Eine Geschichte der europäischen Flüchtlingskrise*, München 2016, S. 18.
- 5 Urte Krass, Fluchtbilder in der Frühen Neuzeit, in: *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, hg. v. Burcu Dogramaci, Berenika Szymanski-Düll u. Wolfgang Rathert, Berlin 2020, S. 19–41, hier S. 19.
- 6 Enge Berührungen existieren auch zur Geschichte des Meeres und seiner Überquerung, etwa in: *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, hg. v. Hannah Baader u. Gerhard Wolf, Zürich/Berlin 2010; Ulrich Pohlmann, Mare Nostrum, Mare Mortuum? Das Meer als Fluchtweg und Symbol der Migration, in: *Über Wasser. Malerei und Photographie von William Turner bis Olafur Eliasson*, Ausst.-Kat. Hamburg 2015, S. 56–63.
- 7 Jacques Derrida, Die Gesetze der Gastfreundschaft, 20. Juni 1996, Vortrag in Frankfurt/Oder, Übersetzung, <https://metaphora.univie.ac.at/volume3-derrida.pdf>, Zugriff am 4. Juni 2022. Siehe auch Jacques Derrida, *De l'hospitalité*, Paris 1997. Zur Gastfreundschaft im Kontext von Flucht siehe Heidrun Friese, *Grenzen der Gastfreundschaft: Die Bootsflüchtlinge von Lampedusa und die europäische Frage*, Bielefeld 2014, S. 27–29.
- 8 Immanuel Kant, *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf* (1795), Dritter Definitivartikel zum ewigen Frieden, in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 11, Frankfurt a. M. 1977, S. 213, digital: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Kant,+Immanuel/Zum+ewigen+Frieden.+Ein+philosophischer+Entwurf/> Zweiter + Abschnitt, + welcher + die + Definitiv artikel + zum + ewigen + Frieden + unter + Staaten + enthält, Zugriff am 3. Juni 2022.
- 9 Siehe Fotografien Geflüchteter am Münchner Hauptbahnhof, die Anfang September 2015 unter Applaus empfangen wurden, etwa via: <https://www.sueddeutsche.de/politik/gesellschaft-und-fluechtlinge-angst-zulassen-1.2644135>. Mit ihrer Soundinstallation *Applaus* (2019) im Münchner Hauptbahnhof, Starnberger Flügelbahnhof, nahm die Künstlerin Sofia Dona Bezug auf die Ankunft der Geflüchteten in 2015 und von DDR-Bürgern nach dem Mauerfall 1989, siehe: <https://sofiadona.com/post/190877176393/applaus-munich-1105-11062019-city-of>. Im

- Februar 2016 wurde ein Video veröffentlicht, das eine wütende Menge in Clausnitz/Sachsen zeigt, die einen Bus mit Geflüchteten belagert, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=RmTtCyLvGUG>. Zugriff für alle Seiten am 4. Juni 2022.
- 10 Vgl. Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979), Frankfurt am Main 2014, S. 13.
- 11 Zu den Begriffen «counterimages» / «Gegenbilder» sowie dem «Repräsentationsregister» siehe Okwui Enwezor, Vorwort, in: *Bild Gegen Bild/Image Counter Image*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 2012, S. 4–7.
- 12 Naika Foroutan, Die postmigrantische Perspektive: Aushandlungsprozesse in pluralen Gesellschaften, in: *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen (Postmigrantische Studien 1)*, hg. v. Erol Yıldız u. Marc Hill, Bielefeld 2018, S. 15–27, hier S. 15.
- 13 Das Video wurde mitgestaltet von Guy Dermossessian.
- 14 Dieser von Doug Saunders geprägte Begriff beschreibt städtische Ankunftsorte- und viertel der Migration. Siehe Doug Saunders, *Arrival City: How the Largest Migration in History is reshaping Our World*, London 2010.
- 15 Informationen und Katalog zum Festival: <https://www.thalia-theater.de/programm/thaliaplus/festivals/nachbar-chaftchen-kom-uluklar>, Zugriff am 2. Juni 2022.
- 16 Ich danke Özlem Avci herzlich für das Gespräch über ihre Arbeit *Ich küssé deine Augen / Gözlerinden öperim* und das zur Verfügung gestellte Bildmaterial.
- 17 Zur Arbeitsmigration nach Hamburg in den 1970er und 1980er Jahren siehe u. a. Anke Dietert, Einwanderung aus der Türkei nach Hamburg, in: *Begegnungen – Ilişkiler. Hamburg und die Türkei in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. ders. u. Camilla Dawletschin-Linder, Hamburg 2010, S. 156–223.
- 18 Siehe dazu Burcu Dogramaci, The Migratory Living Room. Dwelling and Furnishing in a Foreign Land, in: *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*, hg. v. ders. u. Birgit Mersmann, Berlin/Boston 2019, S. 249–262. Eine deutschsprachige Fassung des Beitrags erschien im Juni 2022 auf <http://www.migrazine.at/artikel/das-migrantische-wohnzimmer-wohnen-und-einrichten-einem-fremden-land>.
- 19 Martin Warnke, Zur Situation der Couchecke, in: *Stichworte zur geistigen Situation der Zeit*, hg. v. Jürgen Habermas, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1979, S. 673–687; Herline Koelbl und Manfred Sack, *Das deutsche Wohnzimmer*, München 1980. Dazu auch der Beitrag Dogramaci 2019 (wie Anm. 18), S. 253–258.
- 20 Zu den schwierigen familiären Bedingungen siehe Aytaç Eryılmaz und Bengü Kocatürk-Schuster, 50 Jahre Migration aus der Türkei, in: *Geteilte Heimat. 50 Jahre Migration aus der Türkei*, hg. v. Aytaç Eryılmaz u. Cordula Lissner, Essen 2011, S. 34–43, hier vor allem S. 40.
- 21 Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler: Vorwort, in: *Handbuch der politischen Ikonographie*, Bd. 1: Abdankung bis Huldigung, hg. v. dens., München 2011, S. 7–14, hier S. 7.
- 22 Im Thalia in der Gaußstraße boten ausgelegte deutsche Texte jedoch eine Übersetzungshilfe.