

Die 2013 von Imran Ayata und Bülent Kullukçu veröffentlichte Kompilation *Songs of Gastarbeiter* versammelt Musik von «GastarbeiterInnen» aus den ersten Jahrzehnten der Arbeitsmigration nach Deutschland. Die Songs sind aus einer Innenperspektive der Migration von EinwandererInnen formuliert und handeln von Sehnsucht (nach der verlassenen Heimat), den Härten des Arbeitsalltags (in der neuen Heimat) oder von den ambivalenten Beziehungen zur bitteren Heimat Deutschland. Musikalisch hybridisieren die Stücke traditionelle Arabeske, türkischen Pop und deutsch-türkischen Gesang. Eine ähnliche Perspektive auf Einwanderung durch die Migranten selbst entfalten frühe literarische Sammelbände wie *Zwischen Fabrik und Bahnhof. Prosa, Lyrik und Grafiken aus dem Gastarbeiteralltag*.<sup>1</sup> Auch hier finden sich verwandte Themen wie auf Ayata und Kullukçu *Songs of Gastarbeiter*, doch werden überdies im Buchtitel markante Orte genannt, die für Migranten und ihr Zielland spezifische Bedeutung erhielten. Neben der Fabrik als zentralen Arbeitsort vieler ArbeitsmigrantInnen der 1960er bis 1980er Jahre begegnet beispielsweise der Bahnhof als Topos für das Warten und die Sehnsucht nach der Fremde.

Als Ankunfts- und Zielorte von MigrantInnen sind großstädtische Orte ein Gradmesser für Einwanderung, denn Migration verändert städtische Topografien, Stadt- und Straßenbilder.<sup>2</sup> Dieser Beitrag diskutiert Fotografien, die sich in den 1970er und 1980er Jahren ImmigrantInnen und ihren Orten in deutschen Städten widmen. Die als journalistische Auftrags- oder freie künstlerische Arbeiten entstandenen Fotostrecken zeigen Wohngebiete und Geschäftsstraßen, Bahnhofsviertel und öffentliche Parkanlagen, die sich durch Einwanderung veränderten. Dabei nahmen Fotografinnen wie Brigitte Kraemer oder Barbara Klemm Rituale und Verhaltensweisen in den Blick, die als kulturell fremd und exotisch anmuteten. In ihrer Gesamtheit zeigen ihre Fotografien jedoch deutlich, dass die Fremden längst zum prägenden Teil einer von Einwanderung veränderten bundesdeutschen Gesellschaft und urbanen Landschaft geworden waren.

Dabei stellt sich die Frage, welche Herausforderung Migration und ihre Orte für die fotografische Produktion jener Dekade bildeten, als die Veränderung in den Stadtopografien sich besonders markant und erstmals deutlich zeigten. Leitend ist dabei der Gedanke, dass ein Bildmotiv nicht unabhängig von der ästhetischen Konzeption, von Bildkomposition und Positionierung der FotografInnen, also ihrer Haltung zum Sujet, gelesen werden kann. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass die Einreise mehrerer hunderttausender ArbeitsmigrantInnen seit den 1950er Jahren nicht nur zu einem neuen fotografischen und vor allem bildjournalistischen Thema führte, sondern dass diese Migration vermutlich auch zu bestimmten Formulierungen motivierte oder diese provozierte.

## Migration und Stadt – die Stadt und ihre MigrantInnen

Am Ende seines Buches *Fleisch und Stein* beschreibt der Stadtforscher Richard Sennett, wie der Zu- und Wegzug von ImmigrantInnen die Struktur und Zusammensetzung New Yorker Stadtviertel prägte: Siedelten sich ImmigrantInnen nach dem Bürgerkrieg hauptsächlich an der Lower East Side von Manhattan und am Ortsrand von Brooklyn an, so zog es diese mit zunehmendem Wohlstand weiter hinaus an die Stadtgrenzen; auf diese Bewegung wurde mit dem Ausbau des städtischen Transportwesens und auch des Straßennetzes reagiert und damit der Ansatz verfolgt, «eine Stadt zu bauen, die sich am bewegten Körper orientierte»<sup>3</sup>. Migration modelliert Städte, verändert ihre Infrastrukturen wie auch die Architekturen. Umgekehrt lässt sich aber auch darüber nachdenken, wie diese Städte, die Viertel, Straßenzüge und Architekturen ihre Einwanderer und Einwanderinnen prägen. Der öffentliche Raum deutscher Städte der 1960er und 1970er Jahre bot ArbeitsmigrantInnen besondere und zugleich beschränkte Möglichkeiten der Handlungsweisen. Fußgängerzonen mit ihren Konzepten der Geschäftsstraßen ohne Autoverkehr und der Möblierung durch Sitzgelegenheiten wiesen den Passanten festgelegte Orte zu, die das Konzept der Fußgängerzone als «Treffpunkt»<sup>4</sup> kaum zu übersetzen vermochten. Bereits 1979 heißt es kritisch in einer Schriftenreihe des Landes Nordrhein-Westfalen über die Fußgängerzone:

Der Fußgängerbereich als Treffpunkt, als Ort spontaner Kontakte, als Raum für Veranstaltungen (von Kundgebungen bis hin zum Straßentheater) und zufälligen Erlebens gewinnt dabei zunehmend an Bedeutung. Die monotone Ausgestaltung mit Sitzmöbeln, Pflanzenkübeln und Vitrinen stellt hierfür keine adäquate Umgebung dar.<sup>5</sup>

Auch in Parks markieren die dort aufgestellten Bänke die festgelegten möglichen Orte der Rekreation. Dies erklärt die Kumulation von Einwanderern und Einwanderinnen an öffentlichen Orten: Es wird gegessen, wo das Angebot vorhanden ist. In der journalistischen Berichterstattung über Einwanderung nach Deutschland werden die Fotografien sitzender MigrantInnen zu Belegen für ein Abweichen von der nativen deutschen Gesellschaft, die sich in Kleidung, Verhalten und ihrer Interaktion mit dem öffentlichen Raum von den Einwanderern unterscheidet. In den Fotografien, die Einwanderung bildlich fixieren, treten ArbeitsmigrantInnen als im Erscheinungsbild einheitliche Gruppe auf. So zeigt Barbara Klemms Fotografie aus den 1980er Jahren (Abb. 1) fünf PassantInnen, die in einer nicht näher zu bestimmenden deutschen Fußgängerzone sitzen. Die Gestalt und Gestaltung der Sitzgelegenheiten zwingt die Sitzenden in ein unkommunikatives Nebeneinander, dennoch markieren Kopftücher der Frauen und Bärte der Männer diese als Teil einer ethnisch homogenen Gruppe – es könnte sich um türkische GastarbeiterInnen handeln. Die Fotografie illustrierte 1989 einen Artikel der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* FAZ zum «Heimatrecht in der Fremde», der sich mit der «Schwierigkeit bei der Integration von Einwanderern» beschäftigte.<sup>6</sup> Die Fotografie, die zunächst dokumentarisch als Straßenschild deutscher Großstädte gelesen werden kann, erhält zusätzliche politische Konnotation durch die Bildunterschrift: «Wollen sie Deutsche werden? 4,1 Millionen Ausländer leben in der Bundesrepublik. 2,7 Millionen erfüllen die formalen Voraussetzungen für den Erwerb der deutschen Staatsangehörigkeit.» Diese Bildunterschrift wird zum Subtext der Aufnahme; die Protagonisten werden zu Repräsentanten der 4,1 beziehungsweise 2,7 Millionen AusländerInnen in Deutschland, ihr Erscheinungsbild steht ein für fehlende Assimilationsfähigkeit, das Sitzen für den Stillstand und das (unerwünschte) «Festsetzen» in der Gesell-



Wollen sie Deutsche werden? 4,1 Millionen Ausländer leben in der Bundesrepublik. 2,7 Millionen erfüllen die formalen Voraussetzungen für den Erwerb der deutschen Staatsangehörigkeit. Foto: Barbara Klemm

# Heimatrecht in der Fremde

Was spricht gegen eine doppelte Staatsangehörigkeit? Schwierigkeiten bei der Integration von Einwanderern. Von Michael Mönninger

**H**akkı Köknar in Tübingen lebt seit 17 Jahren in der Bundesrepublik. Das 46 Jahre alte Professor für Politikwissenschaft an der Fachhochschule Hamburg hat fünf Kinder in der Bundesrepublik und führt auch in seiner Heimatstadt in Hamburg zur Wahl kann, obwohl er sich, einem Antrag auf Einbürgerung zu stellen. Hakkı Köknar erfüllt fast alle Bedingungen, die die Staatsangehörigkeit nach Art. 11 Abs. 1 Nr. 1 des Grundgesetzes erfordern. Er ist seit mehr als zehn Jahren in der Bundesrepublik, hat seinen Lebensmittelpunkt in der Bundesrepublik, ist verheiratet und hat zwei Kinder. Er ist ein eingebürgerter Ausländer, der die deutsche Staatsangehörigkeit erlangt hat. Er ist ein eingebürgerter Ausländer, der die deutsche Staatsangehörigkeit erlangt hat.

nach der Zukunft der Grenze besteht in der zweiten oder dritten Generation in Deutschland lebender Ausländer weiterhin unberührt. Obwohl es sich um staatsrechtliche Fragen handelt, sind sie nach wie vor im Bereich der Außenbeziehungen angesiedelt. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik.

Ausländern und Vertriebenen einfließen, soll auch auf die anderen Einwanderer ausgedehnt werden. Die Frage nach der Einbürgerung ist eine staatsrechtliche Frage. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik.

ausländischen Staatsangehörigkeit führen. Er ist eingebürgerter Ausländer. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik.

ausländischen Staatsangehörigkeit führen. Er ist eingebürgerter Ausländer. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik.

**N**icht bloß die Herkunft entscheidet, wenn es sich um die Frage der Staatsangehörigkeit handelt. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik.

ausländischen Staatsangehörigkeit führen. Er ist eingebürgerter Ausländer. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik.

ausländischen Staatsangehörigkeit führen. Er ist eingebürgerter Ausländer. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik.

ausländischen Staatsangehörigkeit führen. Er ist eingebürgerter Ausländer. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik. In der Bundesrepublik ist die Einbürgerung ein Akt der Außenpolitik.

1 Michael Mönninger: «Heimatrecht in der Fremde», in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, FAZ, 4. März 1989, Nr. 54. Fotografie: Barbara Klemm.

Burcu Dogramaci Places of Gastarbeiter

schaft. Eine verwandte Rhetorik findet sich in der Ausgabe 44 der FAZ vom 1981 unter der Rubrik «Bilder und Zeiten». Erneut lieferte Barbara Klemm als fest angelegte Fotografin der Zeitung das Bildmaterial, das, über die gesamte Breite der Seite reproduziert, das Motiv in Szene setzt. Zu sehen ist eine heruntergekommen Berliner Häuserzeile, die von Graffiti und Plakaten bedeckt ist. Da die Architektur recht nahsichtig aufgenommen ist, kommen nur Sockelgeschoss und Hockparterre in den Blick, sowohl in die Höhe als auch in die Breite scheinen sich die düsteren

Fassaden ins Unendliche zu erstrecken. Die Straßenschilder «Naunynstraße» und «Adalbertstraße» lassen eine genaue geografische Verortung zu; die Aufnahme ist in Berlin-Kreuzberg entstanden. Die von türkischen MigrantInnen dicht besiedelte Straße bildete nicht umsonst bereits 1973 den Schauplatz des ersten Bandes von Aras Örens Berlin-Trilogie mit dem Titel *Was will Niyazi in der Naunynstraße?*<sup>7</sup> In Barbara Klemms Fotografien erhalten die düsteren Fassaden eine zusätzliche Melancholie durch den verschmutzten Schnee und einen verlassenen Kinderwagen. Vor allem aber stehen fünf Personen auf dem Trottoir, von denen zwei Kopftücher tragen. Eine männliche Rückenfigur trägt Brennholz und unterhält sich mit ihrem Gegenüber. Rechts steht ein Kind, das mit hochgezogener Kapuze der Kälte trotzt. Architektur, Straßenbild und PassantInnen bilden in der Bildrhetorik eine miteinander verwachsene Trias; die Menschen wirken wie verwoben in die Textur der Fassaden. In der Bildunterschrift heißt es: «Verwahrloste Häuserzeilen. In diesem trostlosen Milieu entzündet sich der Widerstand der jungen Leute, die mit dem Staat nichts zu tun haben wollen.»<sup>8</sup> Während es im Artikel eigentlich um die in Kreuzberg lozierte, staatskritische politische Linke geht, steht die Fotografie ein für das verwahrloste, von «GastarbeiterInnen» geprägte Milieu, das auch der Szene der Hausbesetzer ein Umfeld gibt. Neben dem Anarchiezeichen an der Hauswand lächelt vielfach reproduziert im Übrigen der Panflötist Gheorghe Zamfir, der für sein nächstes Berliner Konzert wirbt. Fotografie und Text subsummieren die Outsider der Gesellschaft, die «Marginal Men»<sup>9</sup> oder Randständigen, wie die AusländerInnen oder die AnarchistInnen und ordnen sie ihrem Stadtteil Berlin-Kreuzberg zu, dessen desolates Erscheinungsbild die gesellschaftlich non-konforme Lebenshaltung ihrer BewohnerInnen zu materialisieren scheint.

Doch die Stadt bot im Kontext von Migration mehr als ein Setting, aus dem sich die Bildberichterstattung zum Status der Einwanderer in der bundesrepublikanischen Gesellschaft in weiten Teilen speiste. Der urbane Raum war FotografInnen eine besondere Herausforderung im Umgang mit der Realität eines Deutschlands als Einwanderungsland. Im Folgenden sollen zwei fotografische Konzepte, die Stadt und Migration auf ganz unterschiedliche Weise zusammenführen, vorgestellt werden.

## Stehen und Sitzen

In ihrer Serie *Türken in Deutschland* fotografierte die Künstlerin Candida Höfer, noch vor ihrer akademischen fotografischen Ausbildung bei Bernd und Hilla Becher, die durch Migration veränderte Großstädte im Deutschland der 1970er Jahre. Nach Jahren der Abwesenheit begegnete ihr nach der Rückkehr in die Heimatstadt Köln ein anderes Straßenbild.<sup>10</sup> 1972 begann sie ihr Projekt zu der größten Einwanderergruppe, den türkischen ArbeitsmigrantInnen. Dabei konzentrierte sie sich auf drei Schauplätze: die türkischen Läden für Gemüse und Fleischwaren, die in Städten wie Köln oder Düsseldorf eröffneten, die Wohnungen der MigrantInnen und ihre Anwesenheit im öffentlichen Raum, wobei die Stadtbilder in diesem Kontext besonders interessieren sollen. Höfers Aufnahmen zeigen meist Gruppen oder Paare, die im Umfeld der Straße, der Spielplätze, Bahnhöfe oder Parks beobachtet werden. In den meisten Fällen sind sich die Fotografierten dessen bewusst, dass sie aufgenommen werden, denn einige von ihnen blicken direkt in das Kameraobjektiv. Sehr häufig fotografierte Candida Höfer die türkischen ProtagonistInnen ihrer Bildwelten aus größerer Distanz, sodass diese als Ganzfiguren in einem dechiffrierbaren urbanen Kontext in Erscheinung treten. Eine Gruppe Frauen (Abb. 2), von denen die meis-



2 Aus der Diaprojektion Candida Höfer, *Türken in Deutschland*, 1979.

ten ein Kopftuch tragen, steht vor dem Schaufenster eines Modegeschäfts, dem sie jedoch keine Beachtung schenken. Sie sind ins Gespräch vertieft, stehen teilweise mit dem Rücken zur Fotografin, während zumindest eine Person in schwarzer Kleidung mit ihrem Blick die Kamera und damit auch uns als Betrachtende adressiert. Obgleich die Bildfläche in horizontale Flächen strukturiert ist, entsteht durch die gestaffelt stehenden Frauen eine räumliche Wirkung. Eine Analogie zwischen den männlichen Schaufensterpuppen und den Frauen auf dem Trottoir findet sich in der Statuarik ihrer Erscheinung. Sie stehen und gehen nicht, sie scheinen zu warten. Es könnte sich um eine Bushaltestelle handeln, doch da Höfer keinen Hinweis auf diese gibt, bleibt die Ursache für ihr Verhalten im Unklaren. Damit wird das Warten zu einer nicht zielgerichteten Handlung. Gerade im Dialog mit den anderen Fotografien der Serie lässt sich von der Evokation des (Ab)wartens als allgemein migrantische Attitüde sprechen. In vielen anderen Fotografien Höfers stehen Männer oder sitzen Männer im Stadtraum. Andere sitzen auf dem Boden und lagern auf dem Rasen öffentlicher Parkanlagen. Dieses Rasten im Freien hat zwar durchaus eine europäische Tradition<sup>11</sup>, doch ist es eine genuin als orientalische Körperhaltung und Verhaltensweise, als osmanisches Phlegma, wahrgenommene Attitüde, deren Ikonografie in orientalistischen Malereien und Gravüren entwickelt wurde.<sup>12</sup> Der durch die Motive evozierte Stillstand, das Warten und Lagern hat sein Äquivalent in dem distanzierten Breitformat der Aufnahmen, das der Nicht-Aktivität der Protagonisten ihren Raum gibt. Die Einzelfotografien der Serie können in Dialog treten, da Höfer sie in den 1970er Jahren als Diaprojektion zeigte, die eine spezifische Wahrnehmung provoziert. Zum einen ermöglicht sie besonders in der Parallelprojektion ein vergleichendes Sehen und damit die Betonung vermeintlich allgemeiner und normativer Verhaltensmuster. Zum anderen trägt die Diaprojektion zu einer besonders plastischen Wirkung der Aufnahmen bei. Diese Plastizität und damit auch Dreidimensionalität ist bereits in den Fotografien angelegt, wenn Höfer, wie bereits in ihrer Auf-

nahme der wartenden Frauen vor dem Schaufenster oder aber in ihren Parkbildern, mit der Staffelung des Personals arbeitet und die Zentralperspektive betont. Höfers Aufnahmen artikulieren ein traditionelles, malerisches Verständnis von Bildaufbau, Komposition und Bildrändern.<sup>13</sup> Erst ihr Kamerablick konstruiert aus dem Gegenstand ein Stadtbild, das nicht die Interaktion der Protagonisten mit dem Stadtkörper fokussiert, sondern sie als Teil eines fotografisch komponierten Tableaus sieht.

### Interaktionen

Ein anderer Ansatz, der sich weitaus stärker aus der Geschichte der fotografischen Stadt- und Straßenfotografie, der «Street photography», nährt, findet sich bei Brigitte Kraemer. In ihren Schwarzweißaufnahmen aus den Straßen und Wohnvierteln des Ruhrgebietes, die 1985 innerhalb eines einjährigen Stipendiums der Kulturstiftung Ruhr entstanden, sind die ProtagonistInnen aufs Engste mit dem sie umgebenden Stadtkörper verbunden. Sie interagieren, sie bespielen die Stadt – viele von ihnen sind im Kindes- oder Jugendalter. Die beobachteten Kinder bewegen sich auf den Straßen der Stadt wie auf einem unendlich großen Spielplatz, doch ist ihr Spiel kein Ausdruck für eine fehlende Elternaufsicht oder Ausdruck ihrer Verwahrlosung. Kraemers Fotografien exponieren großes Vergnügen am Toben, Spielen und Klettern. Die Kinder sind aus nächster Nähe fotografiert, wobei die Fotografien kaum beachtet wird. Der Kamerablick lässt auf eine intime Kenntnis der Personen schließen. Tatsächlich war Kraemer durch persönliche Kontakte und Bindungen allmählich freundschaftlich von türkischen Migrantenfamilien aufgenommen worden; ihre Aufnahmen zeigen oft dieselben ProtagonistInnen. Sie schreibt dazu:

Ich bin nicht mehr Außenstehende, sondern nehme einen Teil davon in mein eigenes Leben mit. [...] Das Fotografieren war Nebensache, aber 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.<sup>14</sup>

Kraemers Aufnahmen zeigen Kinder, die in ihr Spiel versunken sind. Zwei Kinder klettern eine Hausmauer hoch, während ein Mädchen von rechts ins Bild läuft.<sup>15</sup> Im Hintergrund fährt ein viertes mit dem Dreirad über einen unbefestigten Platz. Im Hintergrund hängt ein Teppich über einem Zaun, an einer Leine trocknet Wäsche. Die Dynamik der Szenerie wird nicht nur durch Unschärfen ins Visuelle übersetzt, auch die Blickperspektive, bei der eine Hausecke verschiedene Schauplätze verbindet und zugleich strukturiert, steigert den Eindruck von Vitalität. Eine weitere Aufnahme der Serie (Abb. 3) lässt erneut einige der Kinder auftreten. Der Junge auf dem Dreirad parkt an einem Kantstein und steht noch auf der Straße. Mit Blick und geöffnetem Mund adressiert er zwei Mädchen, die sich umarmend an einem Haus lehnen. Eine von ihnen war noch in der vorangegangenen Aufnahme beim Klettern zu sehen. Auch drei weitere Kinder beteiligen sich an der Kommunikation, zwei bewegen sich von links auf die Gruppe zu. Aus Distanz beobachtet ein kleiner Junge in zu großen Pantoffeln und mit einer Katze im Arm das Geschehen. Auch hier wählte Kraemer eine Perspektive, die sich noch anderen Schauplätzen öffnet. Im Hintergrund erscheinen die tristen Fassaden von Mehrfamilienhäusern, deren Fenster mit Tüllgardinen verhangen sind. Die Ecksituation, die von dem Jungen mit der Katze noch exponiert wird, ist ein Übergangsraum, der für die Betrachtenden gedankliche Freiräume schafft, den die Häusercke oder Straßenkreuzung verbindet als Kontaktzone und verweist auf etwas, das sich hinter dem Sichtbaren ereignen könnte.<sup>16</sup> Gesten, Blicke und Körperhaltungen akzentuieren diesen Eindruck der Of-



3 Brigitte Kraemer, *Kindertreff*, Herne, 1985.

fenheit und Beweglichkeit. Aus einem eigentlich kargen und grauen Straßenkörper in Wanne-Eickel wird hier zwar nicht gerade ein progressiver Abenteuerspielplatz, doch lassen sich aus den Fotografien Handlungsweisen destillieren, die als Aneignung eigentlich statischer Strukturen zu deuten sind. In einer weiteren Aufnahme stehen vier Mädchen auf einem Straßengitter, durch das Luft emporsteigt und ihre Röcke schweben lässt. Die vier amüsieren sich und sind ganz auf ihr Spiel konzentriert.<sup>17</sup> Der eigentlich wenig attraktive Stadtraum mit Putzfassade und dem Label eines Supermarktes wird hier zu einem Ort, der Handlungsräume gibt und zu immer wieder anderen Aneignungen provoziert.

Im direkten Vergleich der Fotoserie von Candida Höfer und Brigitte Kraemer offenbart sich eine inhaltlich wie künstlerisch differierende Haltung in der Auseinandersetzung mit Migration und Stadt. Bei Höfer sind Menschen und Städte in einen geordneten Zusammenhang gebracht; die Kompositionen akzentuieren die abwartende Haltung der Protagonisten. In der seriellen Anlage wie auch der Aufführungspraxis als Diaprojektion exponiert sich der Archivcharakter von Höfers *Türken in Deutschland*, der vergleichend und als Zusammenschau überindividuelle Verhaltensweisen, vestimentäre Codes und soziale Gefüge offenbart. Auch der Titel lässt auf einen resümierenden Status quo der Serie schließen. Bei Kraemer ist die Provenienz der Aufnahmen aus der Haltung einer essayistischen oder dokumentarischen Fotografie deutlich. Obgleich sie sich, ähnlich wie Höfer, einer kulturell oder ethnisch gefassten Gruppe zuwendet – türkischen Einwanderern und Einwanderinnen im Ruhrgebiet –, konnotieren Kraemers Fotografien diese nicht als fremd oder anders. Dies liegt an den beobachteten und visualisierten Verhaltensweisen und Spielen, die allgemein menschliche Handlungen und Emotionen zeigen und nicht linear auf Migranten als Andere der deutschen Gesellschaft verweisen. Die Stadt ist in diesem Sinne ein Aktionsraum, der weniger eine Bühne oder Matrix für die Fotografierten ist, als vielmehr ein von ihnen eingenommener, bespielter Umraum, dessen Tristesse gerade durch die unspektaku-

4 August Sander, *Bergmannskinder*, Mechernich, 1930.



läre aber wirksame Vereinnahmung eine Umkodierung erfährt. Das Schwarzweiß der Bilder enthält Analogien zur fotografischen Moderne und zu KamerakünstlerInnen wie Henri Cartier-Bresson oder Helen Levitt, die sich als Fotografen der Straße in die Fotogeschichte einschrieben.<sup>18</sup> Zugleich relativiert das Schwarzweiß, anders als die Farbfotografie, vestimentäre Differenzen, lässt Kopftücher und Kleidung, Wäschestücke in Hinterhöfen weniger bunt und weniger betont als Signum der Andersheit in Erscheinung treten. Neben Cartier-Bresson oder Levitt verweist eine andere Aufnahme Kraemers auf einen weiteren Protagonisten der Fotografiegeschichte, der sich neben der Stadt für die sozialen Verhältnisse der Kaiserzeit und Weimarer Republik interessierte: August Sanders *Bergmannskinder* in Mechernich (Abb. 4, 1930), das innerhalb seines Langzeitprojekts *Menschen des 20. Jahrhunderts* entstand, offenbart die für den Fotografen charakteristische Strenge und Frontalität seiner Porträts, die sich typologisch den Ständen, Berufen und sozialen Gruppen widmeten.<sup>19</sup> Verwiesen sei auf die raumbildende Hausecke, die sich auch bei Kraemer findet, zugleich tritt der öffentliche Raum als soziale Topografie und identitätsbildender Umraum der Porträtierten in Erscheinung. Bei Kraemer, die mehr als ein halbes Jahrhundert später ihre Kamera ebenfalls auf Kinder in der Stadt richtete (Abb. 5), stehen die vier fotografierten Mädchen, wie bei Sander, frontal zur Kamera. Doch unterscheiden sich Haltung und Mimik erheblich: Kraemers Kinder sind als Dreiviertelfiguren gefasst und weitaus stärker in den Vordergrund gerückt. Sie halten sich umfasst, was den Eindruck des Zusammenhalts stützt und zugleich das provokative Potential der Aufnahme unterstreicht. Denn während Sanders *Bergmannskinder* vom medusenhaften Blick der Kamera fixiert und dressiert scheinen, blicken die vier Kinder selbstbewusst und herausfordernd in das Objektiv der Fotografin. Sie treten als junge Menschen in Augenhöhe ins Bild, sie bilden eine Mauer aus Körpern (in Analogie zur geschlossenen Fassade im Hintergrund). Doch die leichte Schräge ihrer Körper, die Unschärfe der Hand rechts oder ein Lutscher im Mund eines Mädchens verleihen der Aufnahme und ihren Figuren etwas Unberechenbares und Kraftvolles. Die Kamera fixierte einen Moment, der einen Umschlag in die eine oder andere Richtung bedeuten kann.



5 Brigitte Kraemer, *Freundinnen*, Herne, 1992.

### Die Stadt entsteht im Blick der Kamera

Zeitgleich zu Brigitte Kraemer erhielt im Übrigen auch der Fotograf Thomas Struth 1985 ein einjähriges Arbeitsstipendium der Kulturstiftung Ruhr für ein fotografisches Projekt zum Ruhrgebiet. Struths Aufnahmen, die, wie Kraemers Fotografien zwei Jahre später in der Publikation *Endlich so wie überall? Bilder und Texte aus dem Ruhrgebiet* veröffentlicht wurden, zeigen menschenleere Stadtlandschaften.<sup>20</sup> Die Stadträume Struths erscheinen im Moment ihrer Aufnahme ungenutzt, verlassen und still, die BewohnerInnen sind abwesend.<sup>21</sup> Struth interessiert dabei Ähnlichkeit und Differenz, die er jedoch nicht in den Physiognomien der Menschen suchte, sondern in den Gesichtern der Häuser fand, die auch in der Absenz der Bewohner auf diese verweisen. Siedlungen in Bochum und Duisburg offenbaren das öde Einerlei genormter Fassaden, sind aber nicht primär als sozialkritische Fotografien aufzufassen. Denn Struth stellt die zentralperspektivische Komposition und die ästhetischen Strukturen der Bauten, die Anordnungen von Fenstern und Dächern, den Rhythmus der strapazierten und beschädigten Fassaden in den Mittelpunkt seiner Aufnahmen.<sup>22</sup>

Besonders in der parallelen Lektüre dieser Serie zu Kraemers Fotografien wird anschaulich, dass die Stadt, wie sie in Fotografien in Erscheinung tritt, erst durch das Auge des Fotografen oder der Fotografin zur solchen wird. Aufnahmen aus Duisburg, Wanne-Eickel oder Essen aus dem Jahr 1985 können sich je nach Arbeitsauftrag oder Neigung der Urheber grundlegend unterscheiden. Sie verleihen immer wieder einer anderen Stadt und anderen Bewohnern Sichtbarkeit – oder wie bei Struth – Unsichtbarkeit. Wenn wir uns also mit der fotografischen Reflexion von Migration und urbanem Raum beschäftigen, so sollte das konstruierende Moment der Fotografie nicht unterschätzt werden. In Aufnahmen, die MigrantInnen zeigen, verdichten sich Zuschreibungen, Beobachtetes und Interpretiertes; nicht selten ist

der Kamerablick durch die Suche nach Differenz bereits vorgeprägt. Zwar existieren in den literarischen wie autobiografischen Zeugnissen von Einwanderern tatsächlich städtische Schlüsselorte der Migration wie Bahnhöfe, Straßen, Parks und Fabrikhallen. Doch fallen sie nicht in eins mit den Bildern, die uns die fotografische Produktion deutscher Fotografinnen und Fotografen der 1970er und 1980er Jahre überliefern.<sup>23</sup>

## Anmerkungen

1 *Zwischen Fabrik und Bahnhof. Prosa, Lyrik und Grafiken aus dem Gstarbeiteralltag*, hg. v. Franco Biondi u. Carmine Abate, Bremen 1981.

2 Siehe dazu die Beiträge im Katalog *Metro-  
pole: Kosmopolis* (Hamburg 2011), der als fünfter Band der Schriftenreihe zur IBA Hamburg erschien und u. a. über die Wechselbeziehung von Einwanderung und Stadt reflektiert, darunter Jens S. Dangschat: «Ohne Migration keine Stadt!?» (S. 60–67), Mark Terkessidis: «Para Polis» (S. 80–87) und Anca Carstean: «Migration und Baukultur» (S. 88–95).

3 Richard Sennett, *Fleisch und Stein. Der Kör-*

*per und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Berlin 1995, S. 446.

4 Dazu heißt es 1969: «Was macht man in einer Fußgängerzone? Man geht spazieren, steht herum und schaut, sitzt, schläft, man will bedeutend aussehen. Isst Eis, Würstchen, trinkt Bier. Man tut all diese menschlichen Sachen. Man geht auch einkaufen. [...] Zu den Fußgängern gehören auch alte Menschen, junge Menschen und Kinder, die alle ein Recht darauf haben, sich dort aufzuhalten. Die Stadtmitte soll ein Treffpunkt sein.» John Allpass, in: Münchner Diskussionsforum für Entwicklungsfragen

- (Münchner Forum) e. V.: Protokoll der öffentlichen Diskussionsveranstaltung *Die Fußgängerzone in München – Funktionen, Probleme, Auswirkungen auf die City-Entwicklung*, 25.4.1969, S. 5.
- 5 *Raum für Fußgänger. Wege durch die Stadt*, hg. v. Institut für Landes- und Stadtentwicklungsforschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Dortmund 1979, S. 104–105. Siehe auch Eike Schmidt u. Gerrit Stahr, «Gestaltungskonzeptionen für Fußgängerbereiche», in: *Fußgängerstadt. Fußgängergerechte Stadtplanung und Stadtgestaltung*, hg. v. Paulhans Peters, München 1977, S. 75–91, hier S. 85–87.
- 6 FAZ, 4. März 1989, Nr. 54.
- 7 Aras Ören, *Was will Niyazi in der Nauynstraße?*, Berlin 1973.
- 8 FAZ, 21.2.1981, Nr. 44.
- 9 Dies in Bezug auf den von Robert Ezra Park geprägten Begriff des gesellschaftlichen Außenseiters, den er im Kontext der Migration nach Chicago fokussierte. Vgl. Robert Ezra Park, «Human Migration and the Marginal Man», in: *The American Journal of Sociology*, Bd. 33, 1928, H. 6, S. 881–893.
- 10 Vgl. Anne Ganteführer-Trier, «Zum photographischen Oeuvre von Candida Höfer», in: *Candida Höfer. Orte, Jahre*, Ausst.-Kat., Köln, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, 1999, S. 9–15, hier S. 10.
- 11 Beispielsweise als Künstlerfrühstück wie in *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) von Édouard Manet.
- 12 Siehe dazu ausführlich Burcu Dogramaci, «Orientalische Frauenbilder: Levní und die Portraits à la turque des 18. Jahrhunderts», in: *Europa und die Türkei im 18. Jahrhundert / Europe and Turkey in the 18th Century*, hg. v. Barbara Schmidt-Haberkamp, Bonn 2011, S. 27–44.
- 13 Cornelia Gockel spricht in Bezug auf Candida Höfers *Volksgarten Köln II* von 1974 von einem «Bildaufbau, der sich an klassischen Kompositionsprinzipien der Kunstgeschichte orientiert», allerdings ohne dies näher auszuführen. Vgl. Cornelia Gockel, «Candida Höfer», in: *Street Life & Home Stories. Fotografien aus der Sammlung Goetz*, Ausst.-Kat., München, Villa Stuck, 2011, S. 120–121, hier S. 121.
- 14 Brigitte Kraemer, «Ich nehme mir Zeit», in: *So nah – so fern. Fotografien von Brigitte Kraemer*, hg. v. Hans Röver u. Vera Steinborn, Essen 2000, S. 9–11, hier S. 11.
- 15 Abb. in: *Endlich so wie überall? Bilder und Texte aus dem Ruhrgebiet*, hg. v. Ute Eskildsen u. Ulrich Borsdorf (Schriften der Kulturstiftung Ruhr, Bd. 3), Essen 1987, S. 55.
- 16 Ähnlich ließe sich auch der Freiraum zwischen den Kindern interpretieren. Die Fotografien gruppieren sich um eine Leerstelle, auf die auch der Blick der Betrachtenden fällt und von der aus die Gruppe in ihrer Interaktion zusammengehalten wird. Im Sinne der litera-

- turwissenschaftlichen oder kunsthistorischen Rezeptionsforschung würde es sich hier um eine Leerstelle oder «suture» handeln, deren Füllung oder Vollendung durch die Betrachtenden erfolgen kann. Vgl. Wolfgang Kemp, «Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts», in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. v. ders., Köln 1985, S. 253–287, vor allem S. 259–261.
- 17 Abb. in: Röver u. Steinborn 2000 (wie Anm. 14), S. 40. Die Szenerie ruft Allusionen auf das ikonische Filmstill mit Marilyn Monroe in Billy Wilders Film *The Seven Year Itch* (1955) auf, das diese mit wehendem Kleid über einem Luftschacht der New Yorker U-Bahn zeigt. Die extrovertierte Erotik der Szene ist bei Kraemer einer Betonung des Spieltriebs gewichen, der sich in der Interaktion mit dem Stadtkörper entlädt.
- 18 Zur Geschichte der Straßenfotografie in Schwarzweiß siehe Colin Westerbeck u. Joel Meyerowitz: *Bystander. A History of Street Photography*, Singapur 2001.
- 19 Eine kurze Beschreibung dieser Fotografie findet sich bei Philip Ursprung: «Exponiert: Die Fotografie und der Raum der Straße», in: *Street Life & Home Stories* (wie Anm. 13), S. 26–28, hier S. 27.
- 20 Abb. in: Eskildsen/Borsdorf 1987 (wie Anm. 15), S. 67–71.
- 21 Zumindest vereinzelt treten Passanten in Erscheinung, die sich jedoch im Stadtbild zu verflüchtigen scheinen. Zudem verweisen die geparkten Autos auf sie.
- 22 Gronert spricht von einer komponierten Wirklichkeit bei Struth, der die innerbildliche Optik der Fotografien den Orten angleiche. Vgl. Stefan Gronert, «Die Sprache der Fotos». Marginalien zur Gestaltungsweise der Fotografien von Thomas Struth», in: Christoph Schreier u. Thomas Struth. *Straßen. Fotografie 1976 bis 1995*, Köln 1995, S. 20–26, hier vor allem 24f.
- 23 Hier ließe sich in Erweiterung dieser These fragen, welche Orte und fotografischen Repräsentationen in Aufnahmen migrantischer Urheber begegnen. In Veröffentlichungen von DOMiD, die über ein umfangreiches Bildarchiv verfügen, begegnen neben Schauplätzen wie den Arbeitswelten oder Bahnhöfen auch viele Einblicke in unspektakuläre Freizeitaktivitäten wie Impressionen vom Jahrmarktbesuch oder aus dem Fußballverein. Indem MigrantInnen als FotografInnen weniger die Differenzen zwischen Einwanderer- und nativer Gesellschaft suchen, erweitern sie den Bilderkanon unweigerlich. Eine Auswahl interessanter Bildbeispiele bietet u. a. *Geteilte Heimat. 50 Jahre Migration aus der Türkei. Paylaşılan yurt*, hg. v. Aytaç Eryılmaz u. Cordula Lissner, Essen 2011.