

Kulturinstitutionen und Migration

Wiebke Sievers¹

Emine Sevgi Özdamar, eine der bekanntesten deutschsprachigen Autor*innen türkischer Herkunft, schreibt in ihrem autobiographisch inspirierten Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021) über die Erfahrungen einer geflüchteten türkischen Schauspieler*in an Theatern in Ostberlin, Westberlin, Paris, Bochum und Frankfurt a.M. in den 1970er und 1980er Jahren. Dabei zeichnet sie durchgehend ein positives Bild der deutschen Stadttheater, an denen sie in diesen Jahren arbeitet. Sie fühlt sich dort als Künstler*in türkischer Herkunft keinesfalls benachteiligt. Ganz im Gegenteil, die Theater bieten ihr ein Zuhause, einen Raum, in dem sie sich kritisch mit Geschichte und Gegenwart auseinandersetzen kann.

Diese Wahrnehmung scheint im Widerspruch zu dem zu stehen, was im vorliegenden Buch vielfach beschrieben wird: Die meisten Kulturinstitutionen, so das Fazit vieler Beiträge in diesem Band, haben lange nicht wahrgenommen, dass die deutsche Gesellschaft sich durch Migration seit den 1960er Jahren enorm verändert hat. Sie sind noch nicht in der Migrationsgesellschaft angekommen und repräsentieren weiterhin eine weiße und bürgerliche deutsche Kultur. Rassistische Ausgrenzung ist in diese weißen Räume eingeschrieben. Wie passt das mit den Erfahrungen zusammen, die Özdamar in ihrem Roman beschreibt? Waren etwa die Theater diesbezüglich schon einmal besser aufgestellt? Im Folgenden werfe ich mit Hilfe von Özdamars Romanen einen Blick in die 1970er und 1980er Jahre, als sich zumindest stellenweise Möglichkeiten für Migrant*innen in kulturellen Institutionen eröffneten. Vor diesem Hintergrund möchte ich über die heutige Situation, wie sie im vorliegenden Buch beschrieben wird, reflektieren. Damit soll in diesem abschließenden Nachwort der Blick auf das Thema des Buches erweitert werden, denn die

1 Wiebke Sievers ist Literaturwissenschaftlerin und als Migrationsforscherin an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften tätig.

Entwicklungen, die in den Beiträgen behandelt werden, sind in einer längeren Geschichte der Veränderung kultureller Institutionen durch Migration zu verorten – einer Geschichte, die allerdings noch geschrieben werden muss.

Das Theater als Raum der Hoffnung in den 1970er und 1980er Jahren

Emine Sevgi Özdamar, die schon mit zwölf Jahren auf der Bühne stand, lernte bei ihrem ersten Aufenthalt als »Gastarbeiterin« in Westberlin in den 1960er Jahren über den Regisseur Vasif Öngören, der damals auch in Berlin lebte, das Brecht'sche Theater kennen. Sie besuchte einige Monate eine deutsche Schauspielschule, setzte ihre Ausbildung in Istanbul fort und spielte dann am Theater Ensemble unter der Leitung Öngörens in Ankara (Boran 2023, 141). In dieser Zeit war sie Teil einer linken politischen Theaterszene, die sich an Brechts Epischem Theater orientierte und sich explizit der Probleme der unterdrückten und ausgebeuteten Menschen in Anatolien annahm (Boran 2023, 78–82). Diese Erfahrungen verarbeitete Özdamar in ihrem Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998). Doch die linken Bewegungen in der Türkei wurden mit dem Militärputsch 1971 verboten. Bereits in ihrer ersten Erzählung »Mutterzunge«, die 1990 im gleichnamigen Buch erschien, beschrieb Özdamar die vielen Festnahmen, Folterungen und Ermordungen von Linken in Folge des Putsches.

Diese Bedrohung von Leib und Leben, die über Jahre anhielt, bildet den Ausgangspunkt des Romans *Ein von Schatten begrenzter Raum*, der mit der Flucht der Erzählerin Mitte der 1970er Jahre über die türkischen und griechischen Inseln in der Ägäis nach Berlin einsetzt. Die Erzählerin reflektiert in diesem Text über die lange Geschichte der Gewalt gegen Minderheiten, politisch Andersdenkende und kritische Intellektuelle. Das gewalttätige türkische Regime der 1970er Jahre wird dabei nicht nur in den Kontext des unverarbeiteten türkischen Genozids an den Armenier*innen und der verdrängten Vertreibung griechischer Türk*innen gestellt, sondern als Teil einer europäischen Geschichte der Gewalt gelesen, die ebenso den Holocaust und den deutschen Vernichtungskrieg umfasst und den Kontinent bis in die Gegenwart prägt. Vor dem Hintergrund dieser dunklen Geschichte geht es um den kleinen Möglichkeitsraum, den französische und deutsche Theater der Protagonistin in den 1970er und 1980er Jahren boten: »Die Toten können nur auf der Bühne sprechen. Im Leben hat man sie zum Schweigen gebracht« (Özdamar 2021, 506).

Zugang zum Theater findet die Protagonistin, genau wie Özdamar selbst, über die Volksbühne in Ostberlin, wo sie mit berühmten Regisseuren wie Benno Besson und Matthias Langhoff arbeitet – diese Zeit bildete bereits die Grundlage von Özdamars Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003). Das heißt jedoch nicht, dass sie nicht mit Problemen konfrontiert ist: Als Besson sich 1978 entscheidet nach Paris zu gehen, lädt er sie zwar ein, ihm zu folgen. Doch sie verliert mit seinem Weggang Anstellung und Visum und berichtet immer wieder von der Angst, in Berlin, im Zug und später in Paris aufgegriffen und in die Türkei abgeschoben zu werden (S. 103–105, 165, 214, 226). Ihr Aufenthalt ist abhängig von den prekären Arbeitsbedingungen im Theater, immer wieder steht sie ohne Aufenthaltserlaubnis da. Doch bei ihren Kolleg*innen sucht sie vergeblich nach Verständnis für ihre Situation: »Ich kann nicht Französisch, ich habe keine Aufenthaltserlaubnis, ich bin als Schwarzarbeiterin in Europa, versteht ihr das?« (S. 232).

Dennoch stellt das Theater in dieser Zeit für sie einen Möglichkeitsraum dar, in dem sie weiterhin an ihrer Vision von einer besseren Welt arbeiten kann. Sie übernimmt die Regieassistentin bei Bessons Inszenierung von Brechts *Der kaukasische Kreidekreis* für das renommierte Festival d'Avignon. Besson, der dieses Stück bereits mit Brecht selbst inszeniert hatte, beauftragt Min, wie er seine Assistentin nennt, Bilder zu entwerfen, die ihm ermöglichen sollen, sich von der Brecht-Inszenierung abzusetzen (S. 126). Die türkische Regieassistentin erhält also eine zentrale künstlerische Rolle in dieser Neuinszenierung. Sie entwirft die Kostüme und entwickelt Ideen für die Gestaltung konkreter Szenen. Ihre Entwürfe stoßen auf so viel Anerkennung, dass sie parallel zur Aufführung des Stücks in Avignon ausgestellt werden (S. 232). Ihre Zeichnungen zieren zudem die Plakate, die in Paris für das Stück werben (S. 312–313). Ähnlich ergeht es ihr ab 1979 am Schauspielhaus Bochum, wohin sie von Matthias Langhoff eingeladen wird. Sie erstellt Collagen für die Inszenierung des Stücks *Lieber Georg* von Thomas Brasch, die den Autor begeistern (S. 400). Zudem steht sie in diesem Stück zum ersten Mal selbst auf einer deutschen Bühne. Sie spielt eine schwangere Putzfrau, was aus heutiger Sicht stereotyp klingen mag. Doch die Rolle geht auf ihren Einfall zurück, die Schauspieler*innen, die mit der Sprache des Stücks nicht zurechtkamen, bei der Probe mit einer grotesken Einlage zu irritieren. Diese Idee wurde dann als ein Brecht'scher Verfremdungseffekt in die Inszenierung aufgenommen (S. 413). Schließlich erhält sie von Claus Peymann, dem damaligen Intendanten des Bochumer Schauspielhauses, 1982 den Auftrag, selbst ein Theaterstück zu schreiben (S. 464). Als das Stück mit dem Titel *Karagöz in Alamania* vier Jahre

später am Schauspielhaus in Frankfurt a.M. endlich auf die Bühne kommt, führt sie selbst Regie (S. 600).

Das Alter Ego Emine Özdamars findet also in deutschen Stadttheatern in den 1970er und 1980er Jahren einen Raum der künstlerischen Auseinandersetzung. Die Tatsache, dass sie eine Migrantin ist, spielt dabei zunächst keine Rolle, auch wenn sie am Ende ein Stück zur türkischen Arbeitsmigration nach Deutschland verfasst. Warum war in den 1970er Jahren möglich, was an vielen Stadttheatern heute fast unmöglich erscheint?

Was heißt Veränderung?

Zunächst einmal sei festgehalten, dass Veränderung kein linearer Prozess ist. Was in den 1970er Jahren in einigen Kulturinstitutionen möglich war, hat sich nicht bis in die Gegenwart gehalten. Vielmehr waren die 1970er Jahre eine Zeit der enormen Veränderung in der Kultur. Die neue Linke, die in dieser Zeit in der Kultur eine große Bedeutung hatte und die international sehr gut vernetzt war, eröffnete Immigrant*innen in vielen kulturellen Bereichen Räume. Özdamars Weg ins Theater ist nur eines von mehreren Beispielen für diesen Moment der Veränderung. Aras Ören wurde 1973 mit seinem Poem *Was will Niyazi in der Naunynstraße?*, das noch im selben Jahr vom Sender Freies Berlin verfilmt wurde, bekannt (Sievers 2008, 2016). An der West-Berliner Schaubühne entstand 1979 ein türkisches Ensemble (Boran 2023, 114). In Sindelfingen initiierte die Stadt im selben Jahr als eine der ersten Städte in Deutschland mit großem Erfolg ein Internationales Straßenfest, das – ganz im Sinne des Mottos »Kultur für alle«, das diese Zeit prägte – den Kulturen der Arbeitsmigrant*innen eine Bühne bot (vgl. den Beitrag von Joanna Jurkiewicz in diesem Band sowie Jurkiewicz/Schneider 2024).

Dennoch kann keinesfalls davon die Rede sein, dass all dies umfassendere gesellschaftliche Veränderungen zur Folge hatte. Das illustriert die Rezeption von Özdamars Theaterstück *Karagöz in Alamania* in den Feuilletons 1986. Özdamar arbeitete in ihrer Inszenierung mit Verfremdungseffekten, um dem Publikum vor Augen zu führen, wie wenig es über die türkischen Arbeitsmigrant*innen weiß, die seit vielen Jahren in Deutschland leben (Boran 2023, 149). Doch die meisten Kritiker*innen verstanden nicht oder mochten nicht akzeptieren, dass es der Autorin darum ging, ihnen ihr Nicht-Verstehen vor Augen zu führen. Vielmehr kritisierten sie das Stück aus einer überheblichen bis rassistischen Perspektive heraus als unverständlich, weil es eben nicht das

Bild der »Gastarbeiter« präsentierte, wie sie es sich erwartet hatten (Boran 2023, 150–151; Stewart 2013, 13). Dabei war auch das deutschsprachige Theater zu dieser Zeit nicht weniger schwer zugänglich. Anders als bei Özdamar ging man aber bei Autor*innen wie Heiner Müller, Peter Handke und Elfriede Jelinek davon aus, dass sie Kunst produzieren, die es zu entschlüsseln gilt (Boran 2023, 151–152).

Der Aktivismus und Internationalismus der 1970er Jahre brachte also in einigen wenigen Nischen und für kurze Zeit Veränderung. Aber der Nationalismus, Eurozentrismus und kolonialistische Rassismus, der die deutsche Gesellschaft seit dem 19. Jahrhundert prägte und gerade einmal 30 Jahre zuvor im Holocaust seinen gewalttätigen Höhepunkt gefunden hatte, wurde damit nicht aus der Gesellschaft verbannt. Das Theater, wie Özdamar es beschreibt, war eben »ein von Schatten begrenzter Raum«, insbesondere, wenn man sich nicht nur Entwicklungen in Deutschland, sondern weltweit vor Augen führt. Der Kalte Krieg, wie er im Globalen Norden hieß, weil er nicht mit Waffen ausgetragen wurde, hatte im Globalen Süden bewaffnete Konflikte, gewalttätige Umstürze sowie die Verfolgung und Ermordung Andersdenkender und Ausgegrenzter zur Folge. Man denke nur zum Beispiel an die Invasion Afghanistans 1979 durch die Sowjetunion oder die von den USA unterstützten gewalttätigen Militärputsche in Chile und Argentinien.

Blickt man auf die deutschen Stadttheater, dann zeigt sich, dass die Veränderungen der 1970er Jahre nicht nachhaltig waren. 1984 strich der Berliner Senat der Schaubühne die Unterstützung für das türkische Ensemble (Boran 2023, 118), es war die Zeit, als »Ausländerkultur« zunehmend von der »Hochkultur« getrennt und als Bestandteil der »Integration« in die Zuständigkeit von Stadtteil- und soziokulturellen Zentren verschoben wurde. Und Emine Sevgi Özdamar, die nach der Inszenierung ihres Stücks in Frankfurt a.M. noch einige wenige Rollen annahm, beendete ihre Arbeit an deutschen Stadttheatern Ende der 1980er Jahre (Boran 2023, 142). Stattdessen begann sie zu schreiben, denn wenn die Rezeption ihres Theaterstücks eines gezeigt hatte, dann, dass man sich eine Begegnung auf Augenhöhe jenseits dieses kleinen Raumes, den die Theater für sie darstellten, erst noch erkämpfen musste. Das geschah in den 1990er Jahren nicht nur in Özdamars, sondern auch in Feridun Zaimoglus Literatur sowie in den Filmen Fatih Akıns, um nur einige wenige zu nennen. Sie stellten den Vorurteilen eigene Geschichten in deutscher Sprache entgegen, damit diese Teil einer »gemeinsamen Geschichte« werden (vgl. den Beitrag über »Common Grounds« in diesem Band). Dieses künstlerische Schaffen bildete die Grundlage für die nächste Veränderungswelle in den Stadt- und

Staatstheatern, in der wir uns gegenwärtig befinden (Sievers 2017b, 74–75). Allerdings geht es jetzt darum, diese über ihre Geschichte als Erfinder homogener Nationalkultur hinauszudenken (siehe hierzu auch das Interview mit Murat Yeginer und den Beitrag von Panesar/Potthast).

Staats- und Stadttheater in der postmigrantischen Gesellschaft

Als Migration ab Mitte der 2000er Jahre wieder vermehrt zum Thema in den Staats- und Stadttheatern wurde, ging dies auf eine neue Gruppe zurück, die sich selbst ins Rampenlicht stellte, nämlich die sogenannte postmigrantische Generation, also die Kinder und Enkel von Immigrant*innen, die selbst nie migriert sind, aber immer noch als Fremde wahrgenommen werden. Der Wunsch, ihren Erzählungen im öffentlichen Raum mehr Sichtbarkeit zu verschaffen und damit den Blick für alternative Vorstellungen von Identitäten und Zugehörigkeiten zu öffnen, stand am Anfang des postmigrantischen Theaters, wie Shermin Langhoff es nannte (Sharifi 2011). Inzwischen allerdings beschreibt der Begriff »postmigrantisch« nicht mehr Individuen, sondern Gesellschaften, die durch eine lange Geschichte der Immigration geprägt sind, in denen »Migration« aber umstritten ist und deswegen Immigrant*innen und ihre Nachkommen weiterhin von Ausgrenzung, Diskriminierung und Rassismus betroffen sind (Petersen, Schramm und Wiegand 2019). Damit geht ein entscheidender Blickwechsel einher: Nun müssen nicht mehr die Kinder und Enkel von Immigrant*innen um ihr Recht auf Zugehörigkeit kämpfen, vielmehr sind es kulturelle Institutionen wie Theater und Museen, die zunehmend in Erklärungsnot geraten. Wenn an diesen Orten die Nation imaginiert und kritisch diskutiert wird, wie Nadine Holdsworth (2014) für das Theater argumentiert, wie kann es dann sein, dass die postmigrantische Realität, die als eine der zentralen Herausforderungen der Gegenwart zu betrachten ist, in diesen kulturellen Institutionen kaum abgebildet, geschweige denn imaginiert wird? Wäre nicht genau das gegenwärtig die Aufgabe von Theatern und Museen?

Betrachtet man die Daten, die im KultMIX-Projekt gesammelt wurden, dann fällt auf, dass vielen der relevanten Akteur*innen diese Realität nicht wirklich bewusst zu sein scheint. Sie operieren immer noch mit Fremdschreibungen, wenn es um Migration geht, sprechen von »Interkulturalität« in einem Atemzug mit »Internationalität« oder verbinden Migration vor allem mit Mehrsprachigkeit (siehe den Theaterbeitrag von Jens Schneider).

Sie ziehen also weiterhin klare Grenzen zwischen Migrant*innen und Nicht-Migrant*innen und bemerken nicht, dass genau das das zentrale Problem ist. Diese Grenzziehungen beruhen auf und bestätigen Vorstellungen von ethnisch und linguistisch homogenen Nationen, wie sie im 19. Jahrhundert erfunden wurden. Theater waren an diesem Erfindungsprozess zentral beteiligt (Sievers 2017b, 69–71). Um diese Vorstellungen zu überwinden, gilt es, sich dieser Geschichte zu stellen und darüber zu reflektieren, welche Grenzen damit in die Institutionen einzogen wurden. Und das betrifft nicht nur den Nationalismus, sondern auch den Eurozentrismus sowie den Kolonialismus und den damit einhergehenden Rassismus. Es sind also hauptsächlich diejenigen, die *keinen* Migrationshintergrund haben, die sich verändern müssen, um in der postmigrantischen Gesellschaft anzukommen (vgl. die Beiträge von Deniz Elbir und Görmar/Lampert/Pattathu).

Natürlich bewegt sich diesbezüglich etwas, wie die Ergebnisse des MIX-Projektes belegen. Das gilt zum Beispiel für die Auseinandersetzung mit der deutschen Bühnensprache an der Theaterakademie der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (vgl. das Interview mit Gina Călinoiu und den Theaterbeitrag von Jens Schneider). Gerade die deutsche Bühnensprache, die im Zuge des Nationalisierungsprozesses erfunden wurde, ist ein zentrales Merkmal von Ausgrenzungsprozessen (Sievers 2017b, 70). Akzente auf der Bühne zu akzeptieren, wie es von Leitungsmitgliedern der Akademie vorgeschlagen wird, ist von daher sicher ein wichtiger Schritt für viele Menschen, die nicht in Deutschland aufgewachsen und zur Schule gegangen sind und denen es schwerfällt, Deutsch akzentfrei zu sprechen. Diese Menschen sind nicht nur damit konfrontiert, dass ihnen in Deutschland Zugehörigkeit und Teilhabe abgesprochen wird. Sie werden zudem oft als unwissend wahrgenommen. So berichtet der Autor Dimitré Dinev in einem Interview: »Der Akzent führt dazu, dass sie gebrochen mit mir Deutsch reden und mir die üblichen Fragen stellen, woher ich komme und so. Dann kann ich ihnen sagen, dass ich ein deutschsprachiger Autor bin und meine Werke in der Schule gelehrt werden. Damit räche ich mich ein bisschen für all die Beleidigungen, die ich hinnehmen musste nur aufgrund so einer Lappalie« (Sievers 2017a, 56).

Doch sprachliche Grenzziehungen sind nicht nur eine Frage des Akzents. Auch wenn Menschen eine Sprache perfekt beherrschen, kommt es vor, dass ihnen genau das abgesprochen wird, weil sie aufgrund ihres Aussehens und/oder Namens als Nicht-Muttersprachler*innen wahrgenommen werden und deswegen per se angenommen wird, dass sie die Sprache nicht beherrschen können:

»Linguistic competence [...] is often determined by more than just the ability to use a language; linguistic competence depends on the ability to prove cultural legitimacy, whether one is a well-known writer or the average immigrant.« (Smith 2015, 326)

Diese Form der sprachlichen Ausgrenzung hat in Deutschland eine lange Geschichte. Sie betraf neben Immigrant*innen und ihren Nachkommen lange auch Juden und Jüdinnen (Kremer 2007). Heute betrifft diese primär Menschen, die in Deutschland geboren und sozialisiert wurden, aber z.B. als türkisch bzw. muslimisch gelesen werden. Ihre Ausgrenzung wird in den von den Kulturinstitutionen angedachten Veränderungen nach wie vor weitgehend übersehen, diese Grenzziehungen innerhalb der deutschen Gesellschaft werden also in den Kulturinstitutionen noch nicht genügend reflektiert. Dass das Junge Schauspiel Hamburg eine Theaterfassung von Fatma Aydemirs Roman *Ellbogen*, der genau diese Grenzziehungen zum Thema macht, in sein Repertoire aufnimmt, ist von daher ein gutes Zeichen. Dass sie für die Hauptrolle dann aber keine Schauspieler*in wählten, die aus einer Familie mit türkischer Migrationsgeschichte stammt, ist eine verpasste Chance (vgl. den Theaterbeitrag von Jens Schneider).

Anders als die Grenzziehungen innerhalb der deutschen Gesellschaft erhielt der »Sommer der Migration« 2015 enorme Aufmerksamkeit auf den deutschen Bühnen. Viele der Theater unterstützten Geflüchtete, entwickelten mit ihnen Theaterstücke und machten in weiteren Stücken die zunehmende politische Mobilisierung gegen die Geflüchteten zum Thema (vgl. Totah und Khoury 2018). Diese Arbeit darf einerseits nicht unterschätzt werden: Es ging den Theatern darum, die Stimmen der Geflüchteten in die mediale, politische und öffentliche Auseinandersetzung über Migration einzubringen. Damit positionierten sich auch die Theater selbst deutlich gegen Rassismus und Ausgrenzung. Andererseits hatten solche Produktionen zur Folge, dass geflüchtete Künstler*innen in der Kunst häufig nur noch als Geflüchtete wahrgenommen wurden (Parzer 2021). Allerdings stellt sich auch die Frage, ob sie überhaupt Aufmerksamkeit erhalten hätten, wenn nicht als Geflüchtete? Die rechtspopulistische Vereinnahmung der Themen Migration und Flucht mag uns heute vielleicht das Gefühl geben, es wäre besser gewesen, es hätte nie eine politische Auseinandersetzung über diese Themen stattgefunden (vgl. den Beitrag von Greschke/Schmitz). Doch Ausgrenzung und Rassismus existierten auch ohne diese politischen Debatten, konnten jedoch von den Betroffenen kaum thematisiert werden, weil es so gut wie kein Bewusstsein dafür gab.

Dieses Unwissen zu überwinden, war also ein entscheidender Schritt gegen die Ausgrenzung von Immigrant*innen und Geflüchteten (Sievers 2022).

Dennoch ist insgesamt nicht von der Hand zu weisen, dass es den kulturellen Institutionen leichter fällt, sich gegen Ausgrenzung von Geflüchteten einzusetzen, als sich die eigenen Privilegien und die damit einhergehenden Grenzziehungen einzugestehen. Ob die Veränderungen, die in diesem Buch beschrieben werden, letztendlich zu einer solchen umfassenden Auseinandersetzung führen, lässt sich nicht absehen, denn Rückschritte sind immer möglich. Das zeigt nicht nur das Beispiel Özdamar.

Literatur

- Boran, Erol M. (2023): *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabaretts: Vier Jahrzehnte Migrantenbühne in der Bundesrepublik (1961–2004)*. Bielefeld: transcript.
- Holdsworth, Nadine (2014): Introduction. In Nadine Holdsworth (Hg.), *Theatre and National Identity: Re-Imagining Conceptions of Nation*. New York, London: Routledge, 1–16.
- Jurkiewicz, Johanna und Schneider, Jens (2024): On continuities. Migration and institutional (non-)change. In Wiebke Sievers (Hg.): *Cultural Change in Post-Migrant Societies: Re-imagining communities through arts and cultural activities*. Chams: Springer, 77–95.
- Kremer, Arndt (2007): *Deutsche Juden – deutsche Sprache: Jüdische und jüdenfeindliche Sprachkonzepte und -konflikte 1893–1933*. Berlin: de Gruyter.
- Özdamar, Emine Sevgi (1990): *Mutterzunge*. Berlin: Rotbuch.
- Özdamar, Emine Sevgi (1998): *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Özdamar, Emine Sevgi (2003): *Seltsame Sterne starren zur Erde*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Özdamar, Emine Sevgi (2021): *Ein von Schatten begrenzter Raum*. Berlin: Suhrkamp.
- Parzer, Michael (2021): Von der Kunst nach der Flucht: Geflüchtete Kulturschaffende aus Syrien in Österreich. In Wiebke Sievers, Rainer Bauböck und Christoph Reinprecht (Hg.), *Flucht und Asyl: Internationale und österreichische Perspektiven*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 223–235.

- Petersen, Anne Ring, Schramm, Moritz und Wiegand, Frauke (2019): Academic Reception. In Moritz Schramm, Sten Pultz Moslund, Anne Ring Petersen, Mirjam Gebauer, Hans Christian Post, Sabrina Vitting-Seerup und Frauke Wiegand (Hg.): *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*. New York: Routledge, 11–24.
- Sharifi, Azadeh (2011): Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen. In Wolfgang Schneider (Hg.), *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Praxis*. Bielefeld: transcript, 35–45.
- Sievers, Wiebke (2008): Writing Politics: The Emergence of Immigrant Writing in West Germany and Austria. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 34 (8), 1217–1235.
- Sievers, Wiebke (2016): Turkish Migrant Writers in Europe: Mehmed Uzun in Sweden and Aras Ören in West Germany. *European Review*, 24 (3), 440–450.
- Sievers, Wiebke (2017a): Dimitré Dinev: »Die Möglichkeit unsterblich zu sein, ist sicher ein Anreiz zum Schreiben«. In Wiebke Sievers, Holger Englerth und Silke Schwaiger (Hg.): *»Ich zeig dir, wo die Krebse überwintern«: Gespräche mit zugewanderten Schriftstellerinnen und Schriftstellern*. Wien: edition exil, 35–57.
- Sievers, Wiebke (2017b): Mainstage theatre and immigration: The long history of exclusion and recent attempts at diversification in Berlin and Vienna. *Crossings: Journal of Migration & Culture*, 8 (1), 67–83.
- Sievers, Wiebke (2022): »Silence is golden«: Vladimir Vertlib's literary explorations of silence in migration. *Migration Studies*, 9 (4), 1857–1862.
- Smith, Maya Angela (2015): Who is a legitimate French speaker? The Senegalese in Paris and the crossing of linguistic and social borders. *French Cultural Studies*, 26 (3), 317–329.
- Stewart, Lizzie (2013): Countermemory and the (Turkish-)German Theatrical Archive: Reading the Documentary Remains of Emine Sevgi Özdamar's »Karagöz in Alamania« (1986): *Transit: A Journal of Travel, Migration and Multiculturalism in the German-speaking World*, 8 (2), 1–22.
- Totah, Ruba und Khoury, Krystel (2018): Theater against Borders: »Miu-nikh–Damaskus« – A Case Study in Solidarity. *Arts*, 7 (4), 90.