

Türkische und Türkisch-Deutsche Perspektiven in der (Re)Konstruktion von ‚1968‘

Ela Gezen

University of Massachusetts Amherst, USA

Die Historiker_innen Christina von Hodenberg und Detlef Siegfried thematisieren in der Einleitung zu ihrem Sammelband *Wo 1968 liegt. Reform und Revolte in der Geschichte der Bundesrepublik* (2008) Schwierigkeiten der Periodisierung der Studentenbewegung und formulieren die Notwendigkeit, ‚1968‘ in Bezug auf eine „weitergefasste Umbruchperiode“, den Zeitraum zwischen 1958 und 1973, die „langen sechziger Jahre“, zu untersuchen (von Hodenberg/Siegfried 2008, 8). Dieser Periodisierung folgend möchte ich in diesem Beitrag der Frage nachgehen, wie sich türkische und türkisch-deutsche Kulturpraktiken in diesem Zeitraum in der Erinnerungskultur der 68er-Bewegung verorten lassen. Darüber hinaus verstehe ich dieses Essay als eine Anknüpfung an Leslie Adelsons *Against Between: A Manifesto* (2001), welches in die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit ‚Literaturen der Migration‘ interveniert. An dieser Stelle ist es notwendig anzumerken, dass ‚Literaturen der Migration‘ nicht mit der ‚Migrantenliteratur‘ – der von Migrant_innen geschriebenen Literatur – gleichzusetzen sind, sondern sich auf ein Literaturkorpus beziehen, das im Kontext der Arbeitsmigration und deren anhaltenden Auswirkungen entstanden ist. Adelsons Manifest richtet sich gegen

das Paradigma des ‚Dazwischen‘, welches in Bezug auf das Werk Literaturschaffender türkischer Herkunft „oft buchstäblich wie ein Vorbehalt fungiert“ und „dazu dient neue Kenntnisse einzudämmen, zu hemmen und zu verhindern“ (Adelson 2001, 245; Übersetzung E.G.). Stattdessen fordert Adelson eine Beschäftigung mit türkisch-deutschen literarischen Texten, bei der diese als Teil kultureller Transformationen in Deutschland verstanden werden, wodurch ihr Potenzial, die deutsche Kultur und Literatur nachhaltig zu beeinflussen und zu verändern, verdeutlicht wird. Ausgehend von Adelsons paradigmatischer Intervention, türkisch-deutsche Texte auf ihre Fähigkeit der Neukonfigurationen des nationalen Archivs der deutschen Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts hin zu untersuchen, richtet der vorliegende Beitrag sein Augenmerk auf den türkisch-deutschen Kulturaustausch im Bereich des Studententheaters in den ‚langen sechziger Jahren‘, mit dem Ziel einer zeitlichen, geografischen und historischen Erweiterung unseres Wissensarchivs. Basierend auf meiner eigenen literaturwissenschaftlichen Arbeit im Forschungsbereich der Türkisch-Deutschen Studien, werden Aspekte des kulturellen Austauschs zwischen türkischen und deutschen Studierenden und Intellektuellen im Bereich des Theaters hervorgehoben, die im Diskurs über 1968 bislang unberücksichtigt geblieben sind. Emine Sevgi Özdamar stellt hier eine Ausnahme dar, deren prosaische Darstellung der Studentenproteste in der Türkei und der BRD bereits literaturwissenschaftlich behandelt wurde (vgl. Mani 2007, Reisoğlu 2014, Rinner 2013, Shafi 2006, Yildiz 2012).

Aufbruch der türkischen Theaterlandschaft

Die türkische Öffentlichkeit war in den 1960er Jahren von antiamerikanischen Studentenprotesten und einer radikalisierten Arbeiterbewegung geprägt. Ähnlich wie in der Bundesrepublik wirkte sich die zunehmende Politisierung der Studierenden und der Arbeiter_innen in der Türkei auf das Kulturschaffen, vor allem am Theater aus. Aufführungspraktiken und -stätten wurden kritisch reflektiert und verschoben sich von den Theatersälen in die Fabrikhallen und auf die Straßen, sowie von den Städten in die Dörfer, um das Theater einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Darüber hinaus muss die Politisierung des Theaters in der Türkei in den 1960er Jahren im Kontext der Liberalisierung der Verfassung von 1961 verstanden werden. Nach dem Militärputsch von 1960 wurde in der Türkei die parlamentarische Demokratie und eine neue, progressive Verfassung, die Meinungs- und Gedankenfreiheit, politisches Engagement sowie Demonstrations- und Organisationsfreiheit garantierte, eingeführt. Eine Reihe von Verfassungsänderungen betraf die Presse, das Verlagswesen, die Leitung von Universitäten und neue Freiheiten in Bezug auf die Zensur. Die Übersetzung bisher verbotener Texte, insbesondere marxistischer Schlüsseltexte, und deren legale Verbreitung eröffnete neue Möglichkeiten für den öffentlichen Meinungsaustausch. *Yön* und *Ant* sind hier zwei Beispiele für sozialistisch orientierte Zeitschriften, die Übersetzungen von Karl Marx, Wladimir Lenin, HỒ Chí Minh, Che Guevara und Mao Zedong veröffentlichten und verbreiteten. Die in der neuen Verfassung verankerten Veränderungen hatten weitreichende und sichtbare Auswirkungen auf das türkische Theater. Die 1960er Jahre brachten mehrere progressive Theatergruppen hervor: Engin Cezzar-Gülriz Sururi Tiyatrosu (1962), Arena Tiyatrosu (1962), das spätere Ankara Sanat Tiyatrosu (1963), Halk Oyuncuları

(1967), Dostlar Tiyatrosu (1969) und Ankara Birliđi Sahnesi (1970). Letztere befürwortete das epische Theater und wurde 1980 als *Kollektiv-Theater* in Westberlin – nach mehreren Verboten in der Türkei – vom türkischen Dramaturgen Vasıf Öngören neu etabliert. Auch zahlreiche neue Theaterzeitschriften, wie *Oym*, erschienen in dieser Zeit und boten so Dramatiker_innen, Kritiker_innen und Akademiker_innen eine Plattform für den Austausch.

Das Theater wurde, wie im westdeutschen Kontext auch, vermehrt als erzieherisches und aufklärerisches Medium aufgefasst. Hier ist besonders das Theater der Gewerkschaft der türkischen Lehrer TÖS (Türkiye Öğretmenler Sendikası), die im Juli 1965 gegründet wurde, hervorzuheben. Der Schriftsteller Fakir Baykurt, der 1979 dauerhaft ins Ruhrgebiet übersiedelte, dort zu einem der bekanntesten exilierten Schriftsteller wurde und sich in seinem literarischen Werk eingehend mit den Erfahrungen und dem Alltag der türkischen Gastarbeiter_innen in Westdeutschland auseinandersetzte, wurde zum ersten Vorsitzenden gewählt. Die Gewerkschaft verstand sich als antiimperialistisch und war für die Herausbildung einer Opposition gegen die USA, die ein Bündnis mit antikommunistischen und antisowjetischen Kräften in der Türkei eingegangen waren, eine treibende Instanz (Koç 2012, 13; 34). Zwischen 1965 und 1971 konnte TÖS die größte und breiteste Beteiligung einer demokratischen Massenorganisation in der Türkei verzeichnen. TÖS verstand die Beziehung zwischen der Gewerkschaft und der Bevölkerung als erzieherisch und verfolgte die Absicht, deren Bewusstsein zu erweitern. Ihr Programm umfasste Kunst und Kultur als wichtige Komponenten, die als eng mit sozialen und wirtschaftlichen Fragen verbunden betrachtet wurden. Der Aufgabe, eine türkische Kunst und Kultur zu schaffen und zu fördern, die in der gesamten Türkei zugänglich ist, wurde besonderes Gewicht verliehen und

dabei dem Theater, das über die Nachahmung fremder Traditionen hinausgehen sollte, eine zentrale Funktion zugeschrieben. Das TÖS-Theater wurde 1966 mit Sermet Çağın als Regisseur gegründet. Es wurde als reisendes Theater konzipiert mit dem Ziel, das Theater breiten Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen. Sermet Çağın's *Ayak-Bacak Fabrikası* (1964, Fabrik der Füße und Beine, Übersetzung E.G.) war das erste Stück, das das TÖS-Theater produzierte. Basierend auf realen Ereignissen und sich auf umfassende journalistische Recherchen stützend, veranschaulichte dieses als Parabel angelegte Stück „die volksfeindliche Maschinerie eines Feudalsystems in einem nichtentwickelten Land“ und reflektierte die „aktuellen Probleme eines Entwicklungslandes, [...] Entwicklungshilfe, Spekulanten und Wucherer, Polizeistaat, durchfäulte Justiz“ kritisch (Pazarkaya 1998, 198). Von Oktober bis Dezember 1966 wurde es an 52 Orten in der Türkei 74 Mal aufgeführt. Die Erstaufführung erfolgte jedoch nicht in der Türkei, sondern im Rahmen der Internationalen Theaterwoche der Studentebühnen im Jahr 1964 in Erlangen, wo es, aufgeführt vom Istanbul Gençlik Tiyatrosu Ensemble, den 4. Preis erhielt.

Erlanger Studententheaterwoche und türkisch-deutscher Kulturaustausch

Das Studententheaterfestival in Erlangen war ein zentrales Forum für den türkisch-deutschen Kulturaustausch. Es entstand 1949 mit dem Ziel „die Isolation [Deutschlands] auf[zuh]eben, [...] durch persönliche Kontakte Anschluß an die Welt [zu] finden [...] und] das Ausland wieder nach Deutschland herein[zuh]olen.“ Außerdem wurde das Festival als Plattform konzipiert, die durch „gegenseitiges Kennen- und Achtenlernen [...] zur

Friedenssicherung“ beitragen sollte (Hübner 1987, 53). In dem weitgehend konservativen kulturellen Klima der Bundesrepublik in den 1950er Jahren verkörperte die Studententheaterwoche in Erlangen oft eine maßgebende, aber häufig auch umstrittene Position, nicht nur in Hinblick auf ihr Repertoire durch die Inszenierung von Brecht-Stücken, sondern auch in Hinblick auf die Ostberliner Herkunft ihrer Teilnehmenden. Mit der Gründung der Europäischen Studententheaterunion (ESTU) im Jahr 1954 wurde die Internationalisierung des Festivals zum zentralen Anliegen. Im Folgejahr zählte die ESTU bereits dreiunddreißig Mitglieder, darunter auch Ostberliner Ensembles. Trotz der existierenden Spannungen, Gegenpositionen und Polarisierungen durch den Kalten Krieg wurden die kulturelle Annäherung an den Osten und der internationale Erfahrungsaustausch wiederholt bekräftigt. Das nach 1955 von der ESTU organisierte Festival fand zwischen den Jahren 1949 und 1968 siebzehnmals statt, mit Teilnehmenden aus der BRD und der DDR, wie dem Dramaturgen Hans Bunge, Mitgliedern des Berliner Ensembles, den Schriftstellern Hans-Magnus Enzensberger, Günter Grass und Martin Walser sowie den Theaterregisseuren Peter Stein und Claus Peymann. Konzipiert als Arbeitstreffen, fanden während der Theaterwoche – zusätzlich zu den Aufführungen und deren kritischer Besprechung – Vorträge und Diskussionsrunden statt, um einen Dialog und Austausch zwischen verschiedenen Ensembles aus ‚Ostblock-‘ und ‚Westblockstaaten‘ zu ermöglichen und zu fördern. Türkische Studierendenensembles waren seit Mitte der 1950er Jahre regelmäßig als Teilnehmer_innen vertreten. Für sie diente die Theaterwoche als Möglichkeit zur intensiven Auseinandersetzung mit der Brechtschen Theaterästhetik, die auf den Festivals, insbesondere in den 1960er Jahren, dominierte. Das Istanbul Gençlik Tiyatrosu, 1952 von der Studentenvereinigung der Istanbul University (Istanbul Üniversitesi Talebe

Birliđi) gegründet, wurde seit ihrem ersten Auftreten 1954 zu einem regelmäßigen Teilnehmer in Erlangen mit sechs weiteren Auftritten in den Folgejahren. Dieses studentische Ensemble ist in der türkischen Theatergeschichte in mehrfacher Hinsicht relevant, da es viele bekannte türkische Theaterleute in ihrer Theaterausbildung und -praxis prägte. Hierzu zählen nicht nur Sermet Çađan, sondern auch Vasıf Öngören und Aras Ören.

Türkische Regisseur_innen, Schauspieler_innen und Dramaturg_innen nahmen an den Diskussionen zur Funktion des Theaters teil und führten das Publikum an ein sich neuformierendes, an Brechts epischem Theater orientiertes, politisches türkisches Theater heran. Çađan nahm mit zwei Stücken teil, dem bereits erwähnten *Ayak Bacak Fabrikası* im Jahr 1964 und *Savaş Oyunu* (*Kriegsspiel*, 1964) im Jahr 1965, das er zusammen mit Özdemir Nutku verfasst hatte und das in Erlangen mit dem Regiepreis ausgezeichnet wurde. Çađans und Nutkus *Kriegsspiel* hebt das dynamische Verhältnis zwischen Didaktik und historischem Materialismus im Theater hervor, indem es die wirtschaftlichen Motive des Krieges veranschaulicht (Gezen 2017). Anhand von austauschbaren Elementen wie Gedichten und Liedern wurde *Kriegsspiel* an die entsprechenden nationalen Kontexte seiner Aufführungen angepasst, wobei die expliziten visuellen Bezüge zu den Bombardierungen von Hiroshima und Nagasaki beibehalten wurden. Die westdeutsche Rezeption des Stückes betonte insbesondere sein Potenzial, Friedensaktivist_innen nicht nur in der Bundesrepublik, sondern auch im Kontext der internationalen Friedensbewegung zu mobilisieren. Die konstatierte Wirksamkeit für das westdeutsche Publikum resultierte in einer deutschen Übersetzung und in Einladungen mehrerer westdeutscher Bühnen. Zahlreiche westdeutsche Zeitungen wie die *Frankfurter Rundschau*, das *Spandauer Volksblatt*, *Die Weltwoche* und *Der Tagesspiegel*, berichteten von der Erlanger Aufführung. Eine Vielzahl

der Rezensionen über Çağans und Nutkus Stück, die unter anderem von Teilnehmenden des Festivals und bekannten Dramaturgen wie Darko Suvin und Urs Jenny verfasst wurden, stellten dessen Aktualität und Gegenwartskritik in den Mittelpunkt. Bemerkenswert erscheint hier vor allem eine Beurteilung in der Festival-Zeitschrift *Spotlight* vom 31. Juli 1965. Nicht nur betonte diese die „globale Aktualität“ des Stückes, sondern auch dessen Bedeutung über die türkischen Grenzen hinaus, vor allem für Deutschland, wo laut dem *Spotlight* Kritiker „eine gewisse Kriegsmüdigkeit als Friedensliebe ausgegeben wird“ (mi 1965, 8). *Kriegsspiel* wurde im Artikel als sich „gegen Maßhalten in Sachen Frieden“ ausrichtend verstanden und machte deutlich, dass Çağans und Nutkus Stück in der westdeutschen Rezeption im Kontext der internationalen Friedensbewegung verortet wurde, ohne es auf einen einzigen nationalen und geopolitischen Kontext zu beschränken (3).

Aras Ören und die Arbeiterbewegung

Am Erlanger Festival wirkten auch viele türkische Künstler_innen und Theatermacher_innen mit, die später nach Westdeutschland ins Exil gingen, wie die bereits erwähnten Vasif Öngören und Aras Ören. „Von der Euphorie der Studentenmasse sehr angezogen“ ließ sich Aras Ören 1969 in Westberlin nieder (Ören 1999, 29). Mit einigen Ausnahmen (vgl. Adelson 2005, Chin 2007, Gezen 2018, Mani 2002) hat die deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft sein Œuvre bisher kaum wahrgenommen. Sein frühes literarisches Schaffen in prosaischer, lyrischer und dramatischer Form fokussiert thematisch die Einwanderung türkischer Arbeiter_innen und deren Begegnungen mit westdeutschen Arbeiter_innen. Als Schriftsteller, Poet, Essayist, Theatermacher und Aktivist ist Ören einer der ersten und bedeutendsten Vertreter_innen der

türkisch-deutschen Literatur. Parallel hierzu sollte sein literarisches Schaffen jedoch auch in Bezug auf die Politisierung der deutschen Literatur in den 1960er Jahren rezipiert werden, d.h. als Literatur einer Epoche, in der die Opposition gegen den ‚US-Imperialismus‘ und den Vietnamkrieg stetig anstieg und sich die Auswirkungen der Studentenproteste und der außerparlamentarischen Opposition in die zeitgenössische Literatur einschrieben. Zentral ist hier seine Schlüsselrolle innerhalb der Westberliner Künstlerorganisation *Die Rote Nelke*, deren Mitglied er von 1970 bis 1973 war. Basierend auf der Prämisse, „progressive Kulturschaffende in einer Organisation zusammenzufassen“, wurde sie 1968 gegründet und bekannte sich „zum Bündnis zwischen Intellektuellen und Arbeiterklasse, sowie zur Kunst als Waffe im Klassenkampf!“ (Budde 1970). Innerhalb der *Roten Nelke* war Ören Vorsitzender des Arbeitskreises *Gruppe schreibender Arbeiter*, der sich aktiv darum bemühte, sowohl Arbeiter_innen als auch Künstler_innen in ihre kulturpolitischen Aktivitäten und den literarischen Schreibprozess einzubeziehen. Mitglieder des Kollektivs nahmen an öffentlichen Protesten und Demonstrationen gegen die Festnahme von Angela Davis, die US-Invasion in Vietnam und die Inhaftierung türkischer Demokrat_innen durch das türkische Militärregime teil. Aus Örens Sicht waren türkische Gastarbeiter_innen „neue Mitglieder der Arbeiterklasse in Deutschland“, die das „Erbe der deutschen Arbeiterbewegung antraten, [...] dieses Erbe aneigneten und es in die Zukunft trugen“ (Ören 1999, 50). In seinen frühen literarischen Arbeiten – einem Gedichtzyklus, der 1971 im Organ der *Roten Nelke*, *Asphalt* erschien, seinem unveröffentlichten *Lehrstück für türkische Arbeiter* (1970) und auch seiner Berlin-Trilogie (1973–1980) – steht die Solidarität zwischen türkischen und deutschen Arbeiter_innen über nationale Grenzen und ethnische Differenzen hinweg, denen die Ausbeutung unter dem Kapitalismus gemein ist, im Vordergrund

(vgl. Gezen 2016, Gezen 2017, Gezen 2018). Darüber hinaus treten türkische Arbeiter_innen in Örens Texten als handlungsfähige Subjekte, nicht als passive Objekte, innerhalb der deutschen Arbeiterbewegung auf, die gleichzeitig als Katalysatoren für potentielle Veränderungen der Arbeitsbedingungen und Produktionsweisen dargestellt werden. Örens literarisches Schaffen, das entscheidend von seinen Erfahrungen im Theater beeinflusst und geprägt wurde, ist daher auch im Kontext der Westberliner Arbeiterkultur, linker öffentlich-literarischer Proteste und transnationaler Solidaritätsbewegungen zu verorten.

Schlussbemerkungen: Transnationalismus, Kulturpraxis und Migration

Die 1960er Jahre in der Bundesrepublik werden rückblickend als das „dramatische Jahrzehnt [...] im politischen wie im literarischen Sinn“ verstanden (Schröder 2006, 463). Das Theater sollte eine „kritische Gegenöffentlichkeit [...] schaffen und möglichst konkrete soziale und politische Aufklärungsarbeit [...] leisten“ (464). Die zunehmende Politisierung der Studentenbewegung manifestierte sich im Theater in einer Suche nach alternativen Formen und der Infragestellung des Kanons dramatischer Literatur, bei gleichzeitig zunehmender Hinwendung zu und Auseinandersetzung mit der politischen Dramatik, wie am Beispiel der Internationalen Theaterwoche der Studentenbühnen in Erlangen deutlich wird (vgl. Kraus 2007, Schiel 2016). Das Festival wurde als „die einzige alternative Theaterform gegenüber den städtischen Bühnen“ gesehen und war von Anfang an „als kulturpolitisches Mittel der Demokratisierung“ konzipiert (Schiel 2016, 11; 22). Die Suche nach neuen Formen, Inhalten, Praktiken und auch

Zuschauer_innen vollzog sich auch in der Türkei und wurde vom internationalen Austausch auf der Theaterwoche in Erlangen, insbesondere in Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Brechts Theatertheorie und -praxis, beeinflusst und nachhaltig geprägt. Jedoch wird der türkische Beitrag hierzu in der Forschung kaum berücksichtigt, obwohl gerade der internationale Austausch im Studententheater sich nicht nur längerfristig auf die türkische Kulturlandschaft, sondern auch auf westdeutsche Kulturpraktiken ausgewirkt hat. Dabei kamen nationalspezifische Diskurse des Antimperialismus, Marxismus und Klassenkampfes miteinander in Berührung und wurden im Zuge der Immigration in die Bundesrepublik von türkischen Intellektuellen und Künstlern modifiziert, rekonstruiert und neudefiniert, wie die Beispiele Ören und Öngören gezeigt haben.

Abschließend versteht sich dieser Aufsatz als Beitrag zu wissenschaftlichen Bemühungen der Transnationalisierung des kulturellen Gedächtnisses der ‚langen sechziger Jahre‘ innerhalb des deutschen Erinnerungsdiskurses, in dem er für die Einbeziehung türkischer Intellektueller und Künstler_innen als Akteur_innen – unter Berücksichtigung ihrer kulturpolitischen Aktivitäten – plädiert. Mit Bezugnahme auf den türkisch-deutschen Kulturaustausch im Kontext globaler Protest- und Solidaritätsbewegungen würde der dominierende Fokus der 68er-Bewegung als einem überwiegend westlichen Phänomen in der Geschichtsschreibung um die türkische und türkisch-deutsche Perspektive (aus literarischer wie auch kulturwissenschaftlicher Sicht) erweitert.

Ela Gezen ist Associate Professor of German am Department of Languages, Literatures, and Cultures der University of Massachusetts Amherst (USA). Sie arbeitet zu deutscher, türkischer und türkisch-deutscher Literatur, Theater und Musik des 20. und 21. Jahrhunderts und veröffentlichte u.a. Aufsätze unter den Titeln *Intersections of Music, Politics and Digital Media: Bandista* (2011), *Staging Berlin: Emine Sengi Özdamar's „Seltsame Sterne starren zur Erde“* (2015) und *Converging Realisms: Aras Ören, Nazım Hikmet, and Bertolt Brecht* (2015). 2018 erschien die Monographie *Brecht, Turkish Theater, and Turkish-German Literature: Reception, Adaptation, and Innovation after 1960* bei Camden House. Ihr derzeitiges Forschungsvorhaben *Cultures in Migration: Turkish Artistic Practices and Cultural-Political Interventions in West Berlin, 1970–1980* untersucht kulturelle Praktiken türkischer Künstler_innen in den späten 70er und frühen 80er Jahren in Westberlin als integralen Bestandteil von Integrationsdiskursen und -prozessen.

Literaturverzeichnis

Adelson 2001: Leslie A. Adelson: „Against Between: A Manifesto.“ In: Salah Hassan / Iftikhar Dadi (Hg.): *Unpacking Europe: Towards a Critical Reading*. Rotterdam: NAi Publishers, S. 244–255.

Adelson 2005: Leslie A. Adelson: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave Macmillan.

Budde 1970: Harald Budde: „Kunst als Waffe im Klassenkampf.“ In: *Asphalt* (1970), H. 3.

Çağan 1965: Sermet Çağan: *Ayak-Bacak Fabrikası*. Istanbul: İzlem Yayınevi.

Çağan / Nutku 1969: Sermet Çağan und Özdemir Nutku: *Kriegsspiel: Ein szenischer Bericht*. Weinheim: Deutscher Theaterverlag.

Chin 2007: Rita Chin: *The Guest Worker Question in Postwar Germany*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gezen 2016: Ela Gezen: „Aras Ören and the (West)German Literary Left.“ In: *Literature Compass* Jg. 13 (2016) Heft 5, S. 324–331.

Gezen 2017: Ela Gezen: „Brecht and Turkish Political Theater: Sermet Çağan’s *Savaş Oyunu*

(1964).” In: Marc Silberman (Hg.): *Back to the Future. Tradition and Innovation in German Studies*. Oxford: Peter Lang, S. 173–193.

Gezen 2018: Ela Gezen: *Brecht, Turkish Theater, and Turkish-German Literature: Reception, Adaptation, and Innovation after 1960*. Rochester: Camden House.

von Hodenberg / Siegfried 2006: Christina von Hodenberg und Detlef Siegfried: „Reform und Revolte. 1968 und die langen sechziger Jahre in der Geschichte der Bundesrepublik.” In: C.v.H. / D.S. (Hg.): *Wo 1968 liegt: Reform und Revolte in der Geschichte der Bundesrepublik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 7–14.

Hübner 1987: Marlies Hübner: *Studententheater im Beziehungsgeflecht politischer gesellschaftlicher und kultureller Auseinandersetzung, mit einem Ausblick auf die Theaterszene der sechziger und siebziger Jahre*. Dissertation, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen.

Koç 2012: Yıldırım Koç: *TÖS: Antiempyrist bir öğretmen örgütü*. Istanbul: Kaynak Yayınları.

Kraus: 2007: Dorothea Kraus: *Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne*. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.

Mani 2002: Bala Venkat Mani: “Phantom of the ‘Gastarbeiterliteratur,’ Aras Ören’s Berlin Savignyplatz.” In: Aglaia Bloumi (Hg.): *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. München: Iudicium, S. 112–129.

Mani 2007: Bala Venkat Mani: *Cosmopolitical Claims: Turkish-German Literatures from Nadolny to Pamuk*. Iowa City: University of Iowa Press.

mi 1965: mi: „Kritik Ankara Kriegsspiel.” In: *Spotlight* Jg. 11 (1965) H. 8, S. 3.

Ören 1970: Aras Ören: *Abmet’le Memet-Hasan’la Hüseyin – Ustabaşı ve makinalara dair* (Lehrstück für türkische Arbeiter), Akademie der Künste, Aras-Ören-Archiv, ohne Seitenangabe.

Ören 1971: Aras Ören: „Texte.” In: *Asphalt* Jg. 6 (1971), S. 2–19.

Ören 1973: Aras Ören: *Was will Niyazi in der Naunynstraße Ein Poem*. Aus dem Türkischen von Achmed und Johannes Schenk. Berlin: Rotbuch Verlag.

Ören 1974: Aras Ören: *Der kurze Traum aus Kağıthane. Ein Poem*. Aus dem Türkischen von H. Achmed Schmiede. Berlin: Rotbuch Verlag.

Ören 1980: Aras Ören: *Die Fremde ist auch ein Haus*. Aus dem Türkischen von Gisela Kraft. Berlin: Rotbuch Verlag. (Die drei Titel Ören 1973, Ören 1974 und Ören 1980 erschienen in türkischer Sprache als zusammenhängender Text, der Berlin-Trilogie).

Ören 1999: Aras Ören: „Eine Metropole ist kein Völkerkundemuseum.” In: *Privatexil: Ein*

Programm? Drei Vorlesungen, übersetzt von Cem Dalaman. Tübingen: Konkursbuchwelt, S. 43–60.

Pazarkaya 1998: Yüksel Pazarkaya: *Rosen im Frost: Einblicke in die türkische Kultur*. Zürich: Unionsverlag, 1998.

Reisoğlu 2014: Mert Bahadır Reisoğlu: “Interlacing Archives: History and Memory in Emine Sevgi Özdamar’s *Die Brücke vom Goldenen Horn*.” In: *Colloquia Germanica* Jg. 44 (2011, publiziert 2014) H. 4, S. 422–437.

Rinner 2013: Susanne Rinner: *The German Student Movement and the Literary Imagination: Transnational Memories of Protest and Dissent*. New York: Berghahn.

Schiel 2016: Lea Sophie Schiel: *Theater im politischen Kampf: Motivation und Konsequenz der Auflösung der internationalen Theaterwoche der Studentenbühnen in Erlangen 1968*. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte.

Schröder 2006: Jürgen Schröder: „Das ‚dramatische‘ Jahrzehnt.“ In: Wilfried Barner (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, zweite erweiterte Auflage. München: C.H. Beck, S. 463–501.

Shafi 2006: Monika Shafi: “Talkin ‘Bout My Generation: Memories of 1968 in Recent German Novels.” In: *German Life and Letters* Jg. 59 (2006) H.2, S.201–216.

Yildiz 2012: Yasemin Yıldız: *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press.