

Nezih Erdoğan

Das neue türkische Kino

Eine solche Überschrift zieht Fragen nach sich: Kann von einem neuen türkischen Kino die Rede sein? Oder gibt es im türkischen Kino irgend etwas Neues? Die Überschrift beinhaltet eine Reihe von Annahmen: Sie behauptet, daß ein türkisches Kino existiere und daß dieses Kino neu sei oder erneuert werde. Doch was verstehen wir unter türkischem Kino, und welche Eigenschaften charakterisieren dieses Kino als neu?

Obwohl in den letzten Jahren Produktionen oder Koproduktionen aus der Türkei auf internationalen Festivals erfolgreich abschnitten, läßt sich doch sagen, daß dem Westen das türkische Kino noch völlig fremd ist. Yılmaz Güney, der ungeachtet seines frühen Todes heute noch als der wichtigste und vielleicht einzige Vertreter dieses Kinos gesehen wird, floh als »Opfer der politischen Repression ins Ausland«, so daß es westlichen Schriftstellern und Kritikern leicht fiel, das türkische Kino als Exil- und Gefängniskino zu beschreiben – nicht zuletzt aufgrund der unterschwelligten Wirkung des amerikanischen Films *Midnight Express*.

Zugegeben, »die Türken« tragen selbst zum Entstehen dieses Eindrucks bei. Das türkische Kino läßt sich leichter durch seine Probleme als durch seine Erfolge charakterisieren. An erster Stelle steht dabei die unzulänglich entwickelte industrielle Produktionsbasis. Betrachtet man die Zusam-

menhänge zwischen Produktion, Vertrieb und Spielstätten in der Vergangenheit, so wird deutlich, daß das Kino von den Finanzquellen keineswegs als industrieller Sektor erkannt wurde. Abgesehen von wenigen Ausnahmen wurden die Einspielleinnahmen der produzierten Filme auf andere Wirtschaftssektoren, beispielsweise ins Bauwesen, umgeleitet. Dabei könnte eine Rolle gespielt haben, daß andere Investitionsbereiche weniger Risiko und mehr Stabilität versprachen. Darüber hinaus erhielt das türkische Kino niemals staatliche Förderung wie das Kino in der Bundesrepublik und anderen europäischen Ländern. Die Eingriffe des Staats beschränkten sich auf Steuerforderungen, Vergnügungsgebühren der Stadtverwaltungen und abschreckende Zensurmaßnahmen. All diese Behinderungen hielten das Kapital davon ab, im Kino einen einträglichen Investitionsbereich zu sehen.

Das Bild wird ergänzt durch eine ungenügende oder vielmehr ungeeignete kulturelle Basis. Abgesehen von technologischer Unerfahrenheit und Schwierigkeiten bei der Adaptation von Erzählkonventionen oder bei der Aneignung übernommener westlicher Erzählmuster, hat sich in der Türkei noch immer keine vernünftige Ausbildung für Kino und Film etabliert. Es erscheint weder eine regelmäßige Filmzeitschrift noch wird das Medium annähernd so produktiv genutzt wie in den westlichen Ländern.

Wenn wir trotz dieser düsteren Aussichten von einem neuen türkischen Kino sprechen können, so aufgrund einer Wende, die sich am 12. September 1980 anbahnte. Paradoxerweise bewirkte das repressive Regime des 12. September eine Befreiung des Kinos innerhalb gewisser Grenzen. Die bis dahin wirksamen Zentren politischer Macht verloren ihre

Autorität, und das Regime nahm alle politischen Ausdrucksformen unter Kontrolle. Die Filmemacher entdeckten mehr oder weniger gezwungenermaßen, daß politische Konflikte sich auch in anderen Bereichen wie Familie, Schule und Umwelt niederschlugen, und daß es andere Erzählformen gab als den angeblich populistischen »sozialen Realismus«.

Außerdem wurden nun in der Wirtschaft, wo schon seit einiger Zeit über neue Regeln und Anwendungsbereiche nachgedacht wurde, strukturelle Veränderungen sichtbar. Die Übernahme des Modells einer liberalen Ökonomie erzeugte neue Formen der Produktion und des Konsums. In Zusammenhang mit diesen Veränderungen entwickelte sich schnell die Werbebranche. Wie schon erwähnt, wurde das Kino zuvor nicht als Industrie wahrgenommen. Auf der Filmsprache basierende Werbung wurde jedoch ohne weiteres als unverzichtbares Glied in der Kette von Produktion und Konsum anerkannt. Das wiederum hatte zwei wichtige Konsequenzen für das Kino:

1. Die Werbebranche konnte, besonders bei der Produktion von Werbefilmen, von den Möglichkeiten des Kinos und des Fernsehens profitieren. Regisseure und Produzenten arbeiteten zwar auf dem Gebiet der Werbung, steckten aber ihre Einnahmen in Kinofilme. Die Werbung wurde mit anderen Worten zur indirekten Finanzierungsquelle für das Kino. Das Kino profitierte außerdem von der technischen Aufrüstung für die Werbefilmproduktion.
2. Die Produktion von Werbefilmen orientierte sich an westlichen Vorbildern und etablierte eine bestimmte »professionalisierte« audiovisuelle Ästhetik. Die direkte und hochkontrastive Beleuchtung, die in Yeşilçam-Pro-

duktionen üblich war, wurde abgelöst von anderen Techniken. Der differenziertere Gebrauch von Farbe, Gegenlicht, weicher Beleuchtung und Erzähldynamik zeigte sich gleichzeitig auch in Filmproduktionen für das Kino. Die Sorgfalt und Genauigkeit, die auf einen Werbefilm von 30 bis 45 Sekunden verwendet wurde, wirkte sich auch auf den Standard von Kinofilmen aus.

Allerdings brachte dieses ökonomische Modell mit der neuen Haltung gegenüber dem Kreislauf von Import und Export auch zusätzliche Probleme mit sich. Die Hegemonie des amerikanischen Kinos, die in Europa heftige Reaktionen auslöste, dehnte sich nun auch auf die Türkei aus. Ausländische Filmgesellschaften bemächtigten sich fast des gesamten Vertriebssystems für Film und Video und blockierten die Zirkulation türkischer Filme in Kinos und auf Video. Selbst für einheimische Filme, die auf nationalen oder internationalen Festivals ausgezeichnet wurden, fand sich kaum ein Kinosaal. Eine ausländische Gesellschaft ging sogar soweit, aus den Videotheken türkische Filme im Austausch gegen Leerkassetten einzusammeln. Die Öffentlichkeit schwieg dazu. Quoten oder andere gesetzliche Maßnahmen wurden nicht eingeführt.

Bertrand Tavernier machte in einer Rede darauf aufmerksam, daß die beginnende Diskussion darüber wieder einschloß, als der damalige amerikanische Präsident George Bush den türkischen Premier Turgut Özal in die USA einlud und an die Vorteile des Liberalismus »erinnerte«. Neuerdings ermöglichen die wachsende Anzahl von Fernsehkanälen sowie gezielte Veranstaltungen, daß die Filme zumindest teilweise Publikum und Finanzierung finden.

Das populäre Kino, das seine Existenz dem Interesse der breiten Masse verdankt, ist unter diesen Bedingungen fast völlig verschwunden. Die Energie, die seinerzeit dieses Kino auf sich zog, richtet sich inzwischen auf eine Vielzahl von Fernsehkanälen. Es ist sicher nicht verfehlt, in Kürze eine Explosion von Fernsehfilmen und Seifenoperen in diesem Medium zu erwarten. Obwohl das populäre Kino eine ergiebige Quelle zum Studium des kollektiven Unbewußten, der zeitgenössischen Mythen, der ideologischen Strukturen und der Evolution einer eigenständigen Filmsprache gewesen wäre, wurde es nie Gegenstand einer ernsthaften Analyse. Einheimische Filme, besonders die Melodramen, wurden als unglaubwürdig »naiv« und »eskapistisch« abgetan.

Zu den beachtenswerten Neuerungen gehört der Aufstieg des Autorenkinos. In den letzten zehn Jahren tauchten Formulierungen wie: »Ein Film von Tunç Başaran« im Voroder Abspann von Filmen auf. Diese Entwicklung wurde allerdings eher so aufgefaßt, daß nun auch der Regisseur – nach dem Vorbild von Yılmaz Güney – zum Star wurde wie die Schauspieler. Ein wenig anders als in den europäischen Ländern entwickelte sich eine Art von »Kunstkino«, das sich gegen das »populäre Kino« absetzte. Das »Kunstkino« in Europa gibt zu verstehen, daß es unabhängig von ökonomischen Risiken existieren könne; in der Türkei dagegen war das »Kunstkino«, abgesehen von gelegentlichen unüberlegten Ausbrüchen, immer gezwungen, wirtschaftliche Faktoren zu berücksichtigen.

Der Wandel, den wir in Grundzügen beschrieben haben, bot eine Grundlage nicht nur für die Filmproduktion, sondern auch für eine Diskussion über das Kino. Die Autoren begannen, über fast alle Aspekte des Kinos nachzudenken

und zwar, indem sie Filme drehten. Mit Filmen, die im allgemeinen Themen wie das gespannte Verhältnis zwischen den »Künstlern« und den »Produzenten« als Geldgebern sowie andere Produktionsbedingungen, das Starsystem oder den Voyeurismus reflektierten, war es dieser verspätete Modernismus, der zur Erneuerung des türkischen Kinos beitrug. Ein Kino, das in Metaphern oder unmittelbar über sich selbst nachdachte. Doch damit nicht genug, das neue filmische Bewußtsein zeigte sich auch im Gebrauch intertextueller Elemente und vielfältiger Anspielungen auf andere Filme und erzielte dadurch gelegentlich postmoderne Qualitäten. Der Film *Gizli Duygular* (Heimliche Gefühle) von Şerif Gören beispielsweise schien eine moderne Position einnehmen zu wollen, indem er den Voyeurismus als Motor des Kinogängers und Filmzuschauers veranschaulichte, andererseits kann derselbe Film als entfernte Parodie von Hitchcocks *Rear Window* (Fenster zum Hof) und daher als postmodern gelten. *Arabesk*, das letzte Werk des jahrelangen Komödienregisseurs Ertem Eğilmez kurz vor seinem Tode, ist ein monumentales Pastiche auf das Melodrama. Yavuz Turgul, der Assistent von Eğilmez, porträtierte in Filmen wie *Muhsin Bey* (Herr Muhsin), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Der unvergessene Liebesfilmregisseur), *Gölge Oyunu* (Schattenspiel) die unumkehrbare Veränderung im kulturellen Klima mit Nostalgie und Ironie und bedient sich dabei zahlreicher Reflexionen auf die Medien im allgemeinen und das Kino im besonderen. *Camdan Kalp* (Herz aus Glas) von Fehmi Yaşar erzählt von der tödlichen Reise eines Drehbuchautors, der sich nach Anatolien aufmacht, um die Eheprobleme seiner Putzfrau zu lösen. Ömer Kavur drehte nach Filmen wie *Körebe* (Blindekuh) und

Amansız Yol (Unerbittlicher Weg) *Gece Yolculuğu* (Reise in die Nacht), einen Film über die intellektuelle Krise eines Regisseurs voller Assoziationen zu den Filmen Fellinis und Tarkovskis. Kavurs *Anayurt Oteli* (Hotel Mutterland) wurde als stickige Adaptation des gleichnamigen Romans kritisiert, während sein letzter Film *Gizli Yüz* (Das geheime Gesicht) widersprüchliche Reaktionen auslöste. Ein britischer Filmkritiker kritisierte den Film als gekünsteltes, »hoffnungsloses Bemühen um Bedeutsamkeit«.

Die Qualifizierung als »gekünstelt« erklärt viele Werke, die versuchen, ins internationale Vertriebsnetz vorzustoßen. Filme, die auf den westlichen Markt schielen, unterscheiden sich formal deutlich von anderen. Hypothesen über den Blick des Westen als »anderem« auf die Türkei zwischen Ost und West spielen eine prägende Rolle bei der Produktion von Filmen dieser Art, die entweder mit angeblich nacktem Realismus von einer forciert exotischen Atmosphäre zehren (*Bedrana*, *Hazal*) oder den Spuren von Regisseuren des europäischen Kunstkinos wie Buñuel, Antonioni, Bergmann, Tarkovski und Fellini folgen (*Gece Yolculuğu*, *Film Bitti*).

Atif Yılmaz gebührt in diesem Rahmen ein Sonderplatz. Aus drei Gründen verdient dieser sich ständig erneuernde Regisseur und umfassende Vertreter des türkischen Kinos eine genauere Betrachtung. Erstens etablierte er durch unermüdliches stilistisches und technisches Experimentieren eine solide Filmsprache. Zweitens trat er mit Beispielen eines selbstreflexiven Kinos hervor. Drittens behandelte er Frauenprobleme, indem er sich einer feministischen Ausdrucksweise bediente. In seinem Film *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (Meine Träume, meine Liebe und Du) überzeugte er

durch die eigenwillige Behandlung filmischer Themen wie dem Starsystem und dem Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit. In *Dağınık Yatak* (Zerwühltes Bett) und *Dul bir Kadın* (Eine verwitwete Frau) widmete er sich der Frauenproblematik und entfernte sich dabei vom traditionellen Kino, auch von seinen eigenen bisherigen Arbeiten. Dieser Bruch vollzieht sich nicht nur auf der Ebene der Erzählung; die Heldin des Films besitzt zugleich den »Blick«, der im traditionellen Kino dem Mann eigen ist. Der junge Kellner, der in *Dağınık Yatak* das erotische Objekt der Edelnutte darstellt, wird in Nahaufnahmen aus der Perspektive der Frau dargestellt. Damit eröffnen sich, wie seit dem Wanken des Patriarchats von der feministischen Filmtheorie gefordert, frauenspezifische Quellen filmischer Lust.

Aaahh Belinda! folgt ebenfalls den Blicken und Empfindungen einer Frau bei der Thematisierung der medienästhetischen Spannung zwischen Wirklichkeit und Wiedergabe. Eine berühmte Theaterschauspielerin findet sich bei den Dreharbeiten zu ihrem ersten Werbefilm plötzlich an die Stelle der kleinbürgerlichen Hausfrau und Mutter versetzt, die sie in der Haarshampoowerbung zu verkörpern hat. Wie um sich zu rächen, verkehrt sich die Fiktion in eine alpträumhafte Wirklichkeit. *Adı Vasfiye* (Genannt Vasfiye), der wichtigste Film von Yılmaz, läßt sich als kritische Reflexion auf das Kino und das Kinopublikum interpretieren. Dem Zuschauer, der den Abenteuern Vasfiyes folgt, wird hier gleichsam ein Spiegel vorgehalten, er wird auf frischer Tat ertappt und mit seinen eigenen Phantasien konfrontiert. Ähnlich wie in den Filmen Fassbinders stellt der Film die Lust, die er verspricht, in einer Weise zur Schau, daß er sie dem Zuschauer vorenthält.

Das Publikum schließlich ist in der Türkei ein weiterer problematischer Aspekt der Institution Kino. In den vergangenen Jahrzehnten orientierte sich das populäre Kino am Puls des Publikums. Das Kino war ein anerkanntes gesellschaftliches Ereignis und Ort von Frauenmatineen und Kindervorführungen. Durch die »Sexfilm«-Welle entfernte sich jedoch die Familie vom Kino. Gleichzeitig bewirkte das Fernsehen, daß die Familien sich aus den Kinosälen in die Wohnzimmer zurückzogen. In der Zeit vor dem 12. September verwandelte sich die Privatwohnung in einen Zufluchtsort vor Terror und Chaos auf den Straßen, so daß dieser Vorteil des Fernsehens bis zuletzt ausgenutzt wurde. Als im Anschluß an den Putsch vom 12. September Video aufkam, verlagerte das Publikum, das sich nicht länger mit dem einzigen Kanal des staatlichen Fernsehens zufrieden geben wollte, seine Präferenzen auf Videofilme. Einige Filmproduzenten machten sich das zunutze und produzierten selbst Videofilme oder versuchten, ihre Kinofilme auf Videokassetten in Umlauf zu bringen und die Zuschauer, die sie in den Kinosälen verloren, in den Wohnungen zu erreichen. Der allgemeine kulturelle Wandel und die Vertriebsprobleme machen es dem türkischen Film schwer, Zuschauer zu finden. Das türkische Publikum ist zwar inzwischen in die Kinos zurückgekehrt, aber es will Hollywood-Filme sehen. Die amerikanische Invasion, über die auch viele europäische Intellektuelle klagen, beeinflußt die erwähnten Wandlungsprozesse möglicherweise zuungunsten des Kinos. Von einem populären Kino kann, wie gesagt, kaum die Rede sein. Die Aussichten eines Kunstkinos, das europäischen Vorbildern nacheifert, mit der auf Hollywood ausgerichteten Konsumeinstellung des Publikums zur Dek-

kung zu kommen, sind andererseits besorgniserregend schlecht. Dieses Problem ist natürlich nicht auf die Türkei beschränkt, sondern auch in Großbritannien und auf dem europäischen Kontinent akut. Eine Ausnahme stellen bislang die Bemühungen von Tunç Başaran dar, mit zwei Filmen an den Oscar-Verleihungen teilzunehmen, doch sie könnten ein Signal für weitere Versuche sein, das türkische Publikum auf indirektem Wege zu gewinnen. Zumindest scheint die Annahme, daß türkische Filme von »internationalen« (eigentlich westlichem) Charakter auch auf dem nationalen Markt größere Anteile erzielen könnten, zum Ansatzpunkt einer allgemeineren Strategie zu werden.

Unter der Überschrift: »Das neue türkische Kino« ließe sich gewiß auch von anderen Filmen, anderen Regisseuren, ja von anderen Kinos berichten. Die Kino- und TV-Schulen beispielsweise ermöglichen ihren Studenten die Produktion von Kurzfilmen. Auch neue Wettbewerbe und Festivals unterstützen diese Entwicklungen. Durch die neuen Möglichkeiten des Computers verspricht auch der Animationsfilm, sich aus dem Rahmen von Werbefilmen und staatlichen Bildungsprogrammen zu emanzipieren. Das Fehlen systematischer Arbeiten macht sich von Tag zu Tag deutlicher bemerkbar. Die beobachteten gesellschaftlichen Wandlungsprozesse deuten darauf hin, daß auch das Kino in naher Zukunft sein Gesicht weiter verändern wird. Obwohl die zu bewältigenden Probleme zunehmen, wissen wir nun: Dieses Kino hat gelernt, auf eigenen Beinen zu stehen. Es zeigt vielversprechende neue Ansätze, die nicht mehr als Zufallsprodukte zu werten sind, und könnte, um mit dem Dichter zu sprechen, aus seiner eigenen Asche wiederauferstehen.

Übersetzt von Deniz Göktürk