



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Geschichtliche Fakten und filmische Wahrheit -
Nuri Bilge Ceylans *Uzak* im Kontext der
historischen Entwicklung in der Türkei zwischen
Tradition und Moderne“

verfasst von

Funda Buyar

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Christian Schulte

Für meine Eltern

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
1 Vorwort	1
2 Einleitung.....	2
3 Historischer Hintergrund	5
3.1 Politischer Abriss.....	5
3.1.1 Politische Entwicklung im Zeitraum von 1960 - 1980	7
3.1.2 Politische Entwicklung im Zeitraum von 1980 - 2000	9
3.2 Türkische Filmgeschichte.....	17
3.2.1 Von den Anfängen bis in die 1950er Jahre.....	17
3.2.2 Türkisches Kino von 1960-1980.....	23
3.2.3 Türkisches Kino von 1980-2000.....	26
3.3 Türkei zwischen Moderne und Tradition	34
3.3.1 Landflucht/Migration	34
3.3.2 (Groß-)Stadt bei Simmel	35
3.3.3 Istanbul und die Moderne	38
4 Die Trilogie von Nuri Bilge Ceylan	39
4.1 Kasaba (1997).....	40
4.2 Mayıs Sıkıntısı (2000)	42
4.3 Uzak (2002)	45
5 Filmanalyse	50
5.1 Theoretische Positionen.....	50
5.1.1 Andrej A. Tarkovskij und „Die versiegelte Zeit“	50
5.1.2 Das dialektische Bild bei Walter Benjamin	55
5.1.3 Gilles Deleuze: Zeit im Film - hin zum Zeit-Bild.....	60
5.2 Uzak.....	68
5.2.1 Das Alltägliche – entfremdete Vertrautheit	70
5.2.2 Spiegelbilder – asymmetrische Selbstbilder	75
5.2.3 Sexualität – Angst	79

II

5.2.4	Schuld, Gewissen und Ohnmächtigkeit.....	82
6	Zusammenfassung	85
7	Anhang	90
	Literaturverzeichnis.....	90
	Filmverzeichnis.....	96
	Danksagung.....	97
	Abstract	98
	Lebenslauf	99

1 Vorwort

In der folgenden Diplomarbeit wurden die türkischsprachigen Quellen die ich zitiere, so wortgetreu wie möglich in die deutsche Sprache von mir übersetzt.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit werde ich die türkischen Schriftzeichen, die es im Deutschen nicht gibt wie z.B. Ç, Ğ, İ (I), Ş mit den deutschen Buchstaben C, G, I, S ersetzen.

Ebenso werde ich auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichten. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten somit gleichwohl für beide Geschlechter. In diesem Zusammenhang schreibt der Schriftsteller Reiner Kunze in sehr treffenden Worten Folgendes:

„Gern möchte ich dort, wo man im Deutschen ‚er‘ sagt, obwohl beide Geschlechter gemeint sind, ‚sie‘ sagen. Diese Ehrerbietung ... käme meinem Empfinden sehr entgegen. Aber die Sprache ist etwas Gewachsenes, und so sage ich ‚er‘ und denke mir, gemeint ist der Mensch.“¹

¹ Kunze, S. 96

2 Einleitung

Der Film *Uzak*, ist einer der wenigen türkischsprachigen Filme, welcher mich bewegt hat. Die Faszination für einen Film zu beschreiben, in dem nicht viel passiert und die Charaktere kaum sprechen, ist schwer - beinhaltet aber bereits die Antwort auf die Frage. Der Film *Uzak* kommt ohne übertriebene melodramatische Szenen und Musik aus und ist dennoch sofort als Drama zu identifizieren. Der Blick ist somit nur auf die beiden Charaktere gerichtet und man kann sich dadurch, dass die Handlung nur langsam voranschreitet, auf die Figuren konzentrieren und sich in deren Geschichten einfühlen. Der Film gestattet mir dadurch etwas sehr kostbares - Zeit. Zeit in der ich als Zuschauer das Geschehene auf mich wirken lasse und als Individuum auf mich selbst zurückblickend Zeit zum nachdenken habe.

Im Zentrum dieser Diplomarbeit steht der Film *Uzak* von Nuri Bilge Ceylan, der durch seine Geschichte und Erzählform, ein neues Verständnis für Zeit schafft.

Nuri Bilge Ceylans Film greift auf eine subtile Weise Themen wie die (türkische) Vergangenheit auf, in einer Korrelation mit ihrer politisch-wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung.

Der Film unterscheidet sich in der visuellen Umsetzung von Geschichte von anderen herkömmlichen Modellen. Es ist keine prototypische Umsetzung, die auf detailgetreue Inszenierung der geschichtlichen Abläufe beharrt, wie man sie von Historienfilmen kennt. Ebenso wenig ist es eine reine Geschichtsdokumentation, die Unbekanntes aufdecken will, um die Aufmerksamkeit auf politische Missstände zu lenken. Vielmehr erzwingt *Uzak*, durch die Darstellung der geschichtlichen Fakten in der künstlerischen Umsetzung Ceylans, ein Umdenken in der Rezeptionshaltung des Zuschauers. Interessant ist hier einerseits, dass die Geschichte für das bessere Verständnis des Filmes eine Rolle spielt und sich auch in den Handlungen der Figuren widerspiegelt. Andererseits verfolgt die filmische Narration ihre eigene Sprache und Logik, in der die Geschichte nicht chronologisch „abgearbeitet“ wird.

Die Fragestellung in dieser Arbeit kristallisierte sich zunehmend dahingehend aus, auf welche Weise historischer Wahrheitsgehalt in einer filmästhetisch angemessenen Weise im Film erzählt werden kann.

In der Analyse sollen die beiden folgenden Elemente im Verhältnis zueinander berücksichtigt werden: Die allgemeingültige Geschichte, sowie die subjektive, durch Wahrnehmung und Sinnlichkeit vermittelbare Perspektive. Es steht somit auf der einen Seite der Arbeit die allgemeine Geschichte sowie der Plot auf Ebene der erzählten Geschichte im Film und auf der anderen Seite ein neuer möglicher Zugang zu Geschichte, die nur Film als solcher ermöglicht.

Zunächst will ich die historischen Hintergründe aufzeigen – die konfliktreiche türkische Geschichte, die sich bis heute auch auf die politische und gesellschaftliche Situation bezieht und als solche auch noch gar nicht abgeschlossene Geschichte ist. Es wird ein kurzer Überblick über die politisch-gesellschaftliche Entwicklung der Türkei von 1960 bis zum Jahr 2000 gegeben. Die Differenzierung von Osten-Westen der Türkei, die Identitätssuche des Landes und der Zwiespalt zwischen Europa und Asien, sowohl politisch gesehen, als auch aus gesellschaftlicher Sicht, sind nur einige Punkte, die ich hier nenne.

Nach der Betrachtung der politischen und gesellschaftlichen Geschichte will ich auf die Entwicklung der türkischen Filmindustrie eingehen.

Diese Annäherung wird ein Abriss über die türkische Filmgeschichte von den Anfängen bis hin zu den 2000ern sein.

Im Anschluss wird neben dem Thema der Migration und Landflucht wird auch der Begriff der Moderne und der Begriff der Großstadt sowie der Moderne bei Georg Simmel untersucht. Anhand der theoretischen Grundlage von Simmel wird auf die Entwicklung der Stadt Istanbul näher eingegangen.

Im zweiten Teil wird die Handlung von *Uzak* analysiert, bei der es wichtig ist, den Film im Zusammenhang einer Trilogie zu sehen. Zu den drei Filmen der Trilogie Ceylans zählen: *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) und *Uzak* (2002).

Es ist für die Arbeit auch erwähnenswert, inwiefern sich auf der Ebene des Plots historische Fakten widerspiegeln. Erst bei der Analyse des filmischen Ablaufs,

wird deutlich werden, dass der Zeitablauf im Film, nicht gelöst von allgemein zeitlichem Sinn, immer noch stark mit der allgemeinen Geschichtslogik in Verbindung steht. Dieser allgemeine Zeitablauf soll anhand von drei theoretischen Positionen in Frage gestellt werden.

Im nächsten Punkt soll die Filmanalyse auf Grundlage filmästhetischer Theorien betrieben werden. Hier sind zunächst drei theoretische Positionen vorzustellen, die für die Filmanalyse allgemein eine wichtige Rolle spielen werden: Andrej A. Tarkovskij, Walter Benjamin und Gilles Deleuze.

Anhand der drei theoretischen Positionen wird deutlich werden, dass Zeitlichkeit nicht (nur) am Ablauf der technischen Mittel im Film abzulesen ist, sondern ein neues Verständnis von Zeit auf Basis der durch Film ermöglichten Wahrnehmung geschaffen wird, das stark auf den Betrachter bezogen ist.

Im letzten Abschnitt wird der Fokus, auf den Film *Uzak* gelegt und durch eine eigenständige Filmanalyse vor dem Hintergrund der theoretischen Positionen näher untersucht.

Anzumerken ist, dass bei der abschließenden Analyse des Filmes *Uzak* keine klassische Filmanalyse betrieben wird, sondern bewusst ein essayistischer Stil gewählt und verschiedene Themenfelder untersucht werden, mit denen sich der Film beschäftigt. Der Grund hierfür ist, dass man nicht von einem kausalen Zusammenhang sprechen kann. Vielmehr muss man sich singulär an sinnlich spezifischen Merkmalen orientieren. Die allgemeine Geschichte wird auf dieser Ebene nicht redundant wiederholt sondern neu codiert.

3 Historischer Hintergrund

Um die Unbeständigkeit in der türkischen Kinogeschichte zu verstehen, ist es notwendig, zum Einen die politischen und wirtschaftlichen Geschehnisse der Zeit näher zu betrachten zum Anderen die Entwicklung der dazugehörigen Filmgeschichte. Darüber hinaus soll ein Einblick über die Entwicklung des Landes im Sinne einer Modernisierung gegeben werden. Hierzu wurde die Metropole Istanbul als Beispiel angeführt, da sie mit dem Film *Uzak* von Nuri Bilge Ceylan in einem engen Zusammenhang steht.

3.1 Politischer Abriss

Die politische Entwicklung ist speziell nach den 1960er Jahren geprägt von innerstaatlichen Kriegen, gewaltsamen Konflikten und immer wiederkehrenden politischen Umbrüchen und der damit unterzogenen staatlichen Zensur. Während die eine Regierung im Sinne der Modernisierung des Landes handelte, arbeitete die nächste Regierung entgegen diesem Modell. Diese setzte die Modernisierung mit einer Verwestlichung und somit mit einer gesellschaftlich, sowie politischen Gefahr gleich. Das ständige Wechseln der Regierungen und die gewaltsamen Interventionen durch das Militär spiegeln sich im Wirtschaftlichen, sowie Gesellschaftlichen in seiner Unsicherheit wider.

Während die französische Revolution und das Auflehn des Volkes zum Modernisierungsprozess und zu einem neuen politischen und gesellschaftlichen Verständnis in ganz Europa führte, kam in der Türkei die Forderung nach einer Modernisierung nicht explizit vom Volk. Die treibenden Kräfte in der Durchsetzung von Reformen war nicht das Volk selbst, sondern ausgewählte Personen des elitären Kreises.²

Demnach zeigte der türkische Staat bereits bei den Tanzimat-Reformen von 1839-1876 als erster deutlicher Versuch einer Modernisierungsphase des

² Vgl. Biril, S. 1

Staatssystems nach europäisch-westlichem Vorbild, welche radikale gesellschaftliche Änderungen mit sich brachte.³

Auch mit der Abschaffung des Sultanats im Jahr 1922 unter Mustafa Kemal änderte sich diese Haltung nicht. Nach dem Prinzip des Laizismus, wurde die Trennung von Staat und Religion erklärt und fundamentale Verfassungsänderungen auch in der demokratischen Rechtsstaatlichkeit eingeführt. Das Amt des Kalifaten wurde durch die Nationalversammlung abgeschafft und im Jahr darauf die Republik ausgerufen. Die Einführung des gregorianischen Kalenders, sowie die Substitution des arabischen Alphabets durch das Lateinische, zählen hierbei zu den gesellschaftlichen Veränderungen.⁴ Dieses Bestreben der Verwestlichung und der Blick nach Europa spiegeln sich in der Politik bis heute wider und sind auch durch die geographische Lage zu begründen.

„Die Türkei bildet den westlichen Zipfel des Nahen Osten und zugleich die Landbrücke zwischen Europa und Asien. Zwischen beiden Kontinenten verläuft die schmale Meerenge des Bosphorus. Der kleinere Teil der Türkei, das östliche Thrakien, gehört zu Europa, der größere, Anatolien, zu Asien.“⁵

Das Land befindet sich auch geographisch in einem Zustand der Spaltung, da eine Einigung über eine deutliche Ab-, bzw. Eingrenzung von bzw. zu Europa nur schwer möglich ist. Diese Zwischenstellung der Kontinente Europa und Asien, ist auch im politischen mit Europa und dem Nahen Osten zu bemerken. So befindet sich das Land und die Regierung, in dem ewigen Dilemma der Identitätssuche, welches sich ebenso auf das gesellschaftliche Leben auswirkt. Besonders im Zuge der Demokratisierungsprozess und nach der Ausrufung der Republik ist dieser Zwiespalt mehr denn je erkennbar.

Das folgende Kapitel behandelt einen kurzen Überblick über die politisch-wirtschaftliche Lage der Türkei von 1960-2000, da diese Zeit, die Gegenwart und das gesellschaftlich-kulturelle Leben deutlich geprägt hat und für die Entwicklung des Modernisierungsprozesses des Landes eine wichtige Rolle spielte.

³ Vgl. Walter, S. 18

⁴ Vgl. Walter, S. 18

⁵ Vgl. Walter, S. 17

Im Folgenden wird ein kurzer Abriss über die historisch-politische Entwicklung des Landes zwischen 1960-2000er Jahren gegeben, wobei im Rahmen dieser Arbeit nicht alle Aspekte angesprochen werden können.

Spätestens mit der Ausrufung der Republik Türkei am 29. Oktober 1923 durch Mustafa Kemal Pasa folgten auch die wichtigsten Schritte zu einer westlichen Orientierung des Landes. Dazu gehörte das neue Rechtssystem, das sich an dem westlichen System orientierte. Die abrupte Abschaffung der arabischen Schrift und Ersetzung durch das lateinische Alphabet, das Verbot des Schleiers und des Fes für die Männer waren nur einige der Änderungen.

In den nächsten Jahren führte dieser plötzliche Umbruch zu einer Krise der Identitätsfindung und dauerte über Jahrzehnte an- politisch als auch gesellschaftlich.

3.1.1 Politische Entwicklung im Zeitraum von 1960 - 1980

Nachdem bei den Wahlen 1950 die Demokratische Partei (DP) unter Adnan Menderes bei 53,59% der Stimmen 408 Sitze und die republikanische Volkspartei (CHP) mit 40 % nur 69 der Sitze im Parlament zugewiesen bekam, wurden immer mehr Proteste im Parlament und auch in der Militärführung laut.⁶

Durch die Repressionen der führenden Regierung, wurden besonders von Seiten der Opposition Stimmen laut.

„Die TBMM - Mehrheit beschloss eine Untersuchung gegen die CHP »wegen Volksverhetzung« mit dem Ziel, ihre politische Betätigung für drei Monate zu verbieten.“⁷

Mit dem Entschluss kam zu schweren Auseinandersetzungen zwischen der Polizei und demonstrierenden Gruppen, die größtenteils aus Studenten bestanden und endete zunächst mit zwei Todesopfern. Nachdem es weiterhin zu Ausschreitungen kam, wurde ein dreimonatiger Ausnahmezustand ausgerufen

⁶ Vgl. Kreiser, S. 83ff.

⁷ Kreiser, S. 89

und alle Hochschulen vorübergehend gesperrt. Das nächtliche Ausgangsverbot und die Eindämmung der Versammlungsfreiheit für Gruppen ab 5 Personen, waren Teil der drastischen Maßnahmen, die vorgenommen wurden.⁸

Am 27. Mai 1960 kam es zum offiziellen Militärputsch, bei dem die Regierung aufgelöst und die gesamte Justiz unter die Kontrolle des Militärs geriet.⁹

Auf der Marmara Insel Yassiada, begann am 14. Oktober 1960 ein elfmonatiger Prozess, bei dem 592 Angeklagte sich zu den Vorwürfen des Mordes und Machtmissbrauches verantworten mussten. Unter ihnen befanden sich fast alle Parteiangehörigen der Demokratischen Partei (DP). Während dieser Verhandlungen wurden 14 Angeklagte, darunter auch Adnan Menderes zum Tode verurteilt und hingerichtet.

Die politischen Debatten zwischen den linken und rechten Parteien dauerte bis in die späten 1960er Jahre an und spiegelte sich auch in blutigen Auseinandersetzungen zwischen linken und rechten Gruppen, sowie mit der Polizei bei Straßenkämpfen wider.¹⁰

Durch die Ölkrise im Jahr 1974 war die Türkei gezwungen, einen großen Teil der Produktionseinnahmen in den Ölimport zu investieren. Noch im selben Jahr folgte der Börsencrash an der Wall Street und das US-Embargo als Folge des Zypern-Problems, welches das Land in eine kritische finanzielle Lage brachte.¹¹

„Am 12. März 1971 schickte die Armeeführung ein Memorandum an die Regierung Demirel, das den Charakter eines Ultimatums hatte. Der Generalstabschef forderte darin den Premierminister auf, eine starke Regierung zu bilden und die Anarchie auf den Straßen zu beenden.“¹²

Im politischen Zentrum der 1970er Jahre standen Necmettin Erbakan und Alparslan Türkeş. Erbakan stand mit seiner Nationalen Ordnungspartei (MNP) im Vordergrund, welche bereits 1971 verboten und unter dem neuen Namen der Nationalen Heilspartei (MSP) erneut gegründet wurde. Türkeş trat 1963 nach

⁸ Vgl. Kreiser, S. 89

⁹ Vgl. Kreiser, S. 91ff.

¹⁰ Vgl. Günay, S. 238

¹¹ Vgl. Günay, S. 247ff.

¹² Günay, S. 238

seinem Exil zunächst der republikanischen Bauern-Volkspartei (CKMP) bei, die er 1969 in die Partei der Nationalistischen Bewegung (MHP) umbenannte.¹³

3.1.2 Politische Entwicklung im Zeitraum von 1980 - 2000

Mit dem 12. September 1980 fing erneut eine brisante Ära in der türkischen Geschichte an, in der das Militär unter der Leitung des Generalstabchefs Kenan Evren die aktuelle Regierung stürzte und die Macht im Land übernahm. Es wurden die führenden Politiker aller Parteien verhaftet, darunter Süleyman Demirel, Necmettin Erbakan, Bülent Ecevit, sowie Alparslan Türkeş und somit die gesamte Regierung für den Zustand und die Instabilität im Land zur Verantwortung gezogen.¹⁴

Die Zahl von 11.500 Inhaftierten in den ersten sechs Wochen nach der Machtübernahme stieg auch in den nächsten Monaten rapide an und erreichte im Jahr 1981 mit 122.600 Gefangenen ihren Höhepunkt. Die Straßenkämpfe und politischen Morde hörten zwar auf einen Schlag auf, wurden aber durch Hinrichtungen der Gefangenen oder Folter in den Gefängnissen abgelöst. Infolgedessen wurde auch die Gedanken-, Rede-, und Versammlungsfreiheit verschärft, den Arbeitern das Streikrecht eingeschränkt und die Gründung von Organisationen erschwert. 30.000 politisch Verfolgte, darunter auch zahlreiche Künstler und Intellektuelle, waren gezwungen das Land zu verlassen und wanderten nach Europa ins Exil aus.¹⁵

Die Verfassung von 1982 beinhaltete ein neues Partei- und Wahlrecht, welches die staatlichen Organe stärken sollte. Dabei wurden die zivil- und bürgerrechtlichen Aspekte vernachlässigt und versucht das türkische Volk wie eine klassenlose homogene Gesellschaft zu behandeln, deren gemeinsamer Faktor konservative Werte sein sollten. Diese Werte waren einerseits in der türkischen Tradition und andererseits in der islamischen Religion verwurzelt.¹⁶

Die sogenannte "türkisch-islamische Synthese" verband die Ideologien der bestehenden rechten Bewegungen.

¹³ Vgl. Günay, S. 238

¹⁴ Vgl. Günay, S. 253

¹⁵ Vgl. Günay, S. 254

¹⁶ Vgl. Günay, S. 257

„Damit deckten sich die gesellschaftspolitischen Ansätze der „türkisch-islamischen Synthese“ mit den wirtschaftspolitischen Maßnahmen im Sinne einer liberalen Marktwirtschaft, die einen schlankeren Staat forderten und im Gegensatz zu linken Ansätzen Wohlfahrtsaufgaben des Staates auf die Gesellschaft übertragen wollten.“¹⁷

Der Religion wurde dabei eine soziale Funktion zugesprochen und die politische Ausrichtung ermöglichte dem Staat sich der Pflicht eines Sozialstaats zu entziehen. Stattdessen wurde die Verantwortung auf die Gesellschaft übertragen. Ein weiterer zentraler Aspekt war es, ein neues, türkisches Identitätsgefühl zu schaffen.

Dabei wurde die Forderung nach einer neoliberalen Marktwirtschaft übernommen, in dem Vertrauen auf eine stabile Wirtschaft. Es wurden Unterrichtspläne und Inhalte der Schulbücher überarbeitet, dem Geschichtsunterricht wurde eine neue Richtung gegeben, welche ebenso religiöse Elemente beinhaltete.¹⁸

Beispielsweise wurde die Gründung der Republik unter Mustafa Kemal Atatürk in seinem revolutionären Charakter abgeschwächt und mehr Betonung auf die türkisch-islamischen und konservativen Werte gelegt. Der verpflichtende Religionsunterricht in den Schulen wurde eingeführt und auch das Amt für religiöse Angelegenheiten bekam eine wichtige Rolle zugeteilt, welche dazu diente die Regierung in ihrer Politik zu unterstützen.¹⁹

Ein wichtiges Ziel war es, die Politik Demirels weiterzuführen. Dabei wendete sich der Staat bewusst von inländischer Imports substitution ab und arbeitete zu einer neoliberalen Marktwirtschaft hin. Mit neuen Erlassen und Reformen, wie das Auflösen der Import- und Exportbegrenzungen, Zuschüssen für den Export, der Privatisierung staatlicher Einrichtungen und der Liberalisierung der Preise im öffentlichen Bereich wurde versucht den Markt für ausländische Investoren zu öffnen. Des Weiteren wurde versucht die Konditionen für Investoren aus dem Ausland möglichst ansprechend zu gestalten. Diese neue Politik fand insbesondere bei der oberen Mittelschicht großen Anklang und wurde, auch in

¹⁷ Günay, S. 258

¹⁸ Vgl. Günay, S. 257-258

¹⁹ Vgl. Günay, S. 258-259

Folge der eingeschränkten Meinungs- und Demonstrationsfreiheit, sowie den Inhaftierungen, von der Bevölkerung widerstandslos angenommen.²⁰

Da ebenso eine Opposition oder jegliche Kritik an dem Militärregime unerwünscht war, wurde bei dem Volksreferendum am 7. November 1982 mit 91 Prozent Zustimmung zum einen für die vorgelegte Verfassung zugestimmt, zum anderen wurde Kenan Evren auf 7 Jahre zum Staatspräsidenten gewählt.²¹

Weiter sollte die Wiederkehr der anderen Parteien in das Parlament durch die Einführung der 10 Prozent Hürde verkompliziert. Die bisherigen Parteienamen wurden verboten, die Archive der Parteibüros wurden zwangsaufgelöst. Zudem wurden die Politikposten bis hin zu den lokalen Ebenen durch Sympathisanten des Militärs ersetzt. Führenden Politikern wurde eine 10-Jahres-Sperre in der Politik ausgesprochen. Ferner wurde ein Verbot gegenüber Beamten, Lehrern, Universitätsprofessoren sowie Studenten verhängt, sich aktiv an der Politik zu beteiligen. Durch diese Maßnahmen erhoffte man sich eine stabile Alleinregierung im Parlament.²²

Im November 1983 fanden unter diesen kritischen Bedingungen die ersten Wahlen seit dem Militärputsch statt. Anders als von der Militärjunta erwartet, erhielt die Mutterlandspartei (ANAP) unter der Führung von Turgut Özal eine Mehrheit von 45 Prozent. Die Özal-Ära hatte anschließend das Ziel mit einer liberalen Marktwirtschaft einen wirtschaftlichen Aufschwung zu erzielen und dabei das Land zu modernisieren. Unterstützt wurde Özal in seinem Vorhaben von jungen und erfolgreichen Managern und Bankern, die größtenteils in den USA studiert hatten oder Erfahrungen im Wirtschaftssektor mit sich brachten.²³

Die neue Reform beinhaltete weitere essentielle Punkte, wie beispielsweise die Liberalisierung der Zinssätze der Banken und des Devisenhandels, sowie die knapp 49-prozentige Geldentwertung der Türkischen Lira im Vergleich zum Dollar.²⁴

Mit dem Bestreben nach Export und dem Wunsch nach aktiven Tourismus, kam es zu einer rasanten Verbesserung der Infrastruktur und einer fast 100-prozentigen Elektrifizierung des Landes. Die Einfuhr von bislang als Luxusgut

²⁰ Vgl. Günay, S. 255

²¹ Vgl. Günay, S. 261

²² Vgl. Günay, S. 261

²³ Vgl. Günay, S. 264

²⁴ Vgl. Erkan, S. 6

geltende Artikel wie beispielsweise Schokolade, Kaffee oder Zigaretten wurde erlaubt. Mit der Öffnung des Marktes für ausländische Investoren eröffneten neue Einkaufszentren und Fastfood-Ketten, womit der westliche Lebensstil auch in der Türkei ankam. Einerseits kam es im Land zum wirtschaftlichen Aufschwung, andererseits schien dies viel zu schnell und unsystematisch zu geschehen, in der die Regierung keine Kontrolle mehr über die Entwicklungen hatte. Bald wurden Gerüchte um Scheingesellschaften laut und Korruptionsskandale kamen an die Öffentlichkeit, in die auch politische Führungskräfte involviert waren.²⁵

Die florierende Wirtschaft schuf einige Neureiche, die sogenannten Özal-Reichen, welche von der neuen Regierungsform profitierten. Die Mittelklasse definierte ihr oberstes Ziel im Wohlstand und damit immer stärker über materielle Werte. Markenwaren und Luxusgüter dominierten fortan den Markt und das Land erlebte ein rasantes Wachstum.²⁶

Während die Mittelschicht von der florierenden Wirtschaft sichtlich profitierte, ging die Einkommensschere zwischen den verschiedenen Gesellschaftsschichten immer weiter auseinander. Insbesondere die Arbeitsmigranten, die aus den Dörfern oder dem Osten des Landes in die Großstädte auswanderten, bekamen schon bald die steigende Inflation zu spüren.²⁷

Die Verschmelzung von Moderne und Religiosität war besonders nach der neuen Politikführung unter Özal präsent: Einerseits präsentierte Özal offen seinen religiösen Glauben in der Öffentlichkeit, andererseits strebte er einen wirtschaftlichen Aufschwung im Zuge des Modernisierungsprozesses an.²⁸

Im April 1987 stellte die türkische Regierung einen Antrag auf Vollmitgliedschaft an die Europäische Gemeinschaft vor, welches 3 Jahre später von der Kommission abgelehnt wurde.²⁹ Im selben Jahr stand im Mittelpunkt der Wahlkampfkampagne die Debatte um die Kopftuchbedeckung bei Frauen im öffentlichen Raum wie beispielsweise Schulen, Universitäten, staatlichen Behörden und Krankenhäusern.³⁰

Im November 1987 kam es zum Referendum einer Verfassungsänderung. Dabei wurde das Volk bezüglich der Aufhebung der zuvor auferlegten 5 bzw. 10-

²⁵ Vgl. Günay, S. 266ff.

²⁶ Vgl. Günay, S. 267

²⁷ Vgl. Günay, S. 253ff.

²⁸ Vgl. Günay, S. 269-270

²⁹ Vgl. Kreiser, S. 105

³⁰ Vgl. Kreiser, S. 104

jährigen Politikverbote befragt. Özal befürchtete dadurch Konkurrenz und stellte sich gegen den Erlass, jedoch erfolglos. Mit dem Eintreten der altbewährten Parteien unter neuen Namen, begann auch der Abstieg der Mutterlandspartei (ANAP) unter Özal. Die Partei die schon länger mit Bestechungsskandalen zu kämpfen hatte, wurde nun auch für die hohe Inflation verantwortlich gemacht, welche mittlerweile bei 80% angelangt war.³¹

Mit den Wahlen 1991 kam es erneut zu einer Zersplitterung der Parteien im Parlament. Die Partei des Rechten Weges (DYP) unter der Führung von Demirel (27%), die Mutterlandspartei (ANAP) (24%), sowie die Sozialdemokratische Populistische Partei (SHP) (20%) geführt von Erdal İnönü teilten sich die Sitze im Parlament. Die Sozialdemokratische Populistische Partei (SHP) versprach eine saubere Regierung und erreichte mit ihrer Wahlkampagne nur 20 % der Stimmen der Wählerschaft. Die Wahlniederlage der Sozialdemokratischen Populistischen Partei (SHP) spiegelte somit auch das schwindende Interesse an den sozialdemokratischen Themen wider. Im Jahr 1995 wurden die republikanische Volkspartei (CHP) und die Sozialdemokratische Populistische Partei (SHP) unter dem gemeinsamen Namen der republikanischen Volkspartei (CHP) vereint. Dabei setzte sie sich vermehrt für den Erhalt der kemalistischen Prinzipien ein und vernachlässigte in ihrem Parteiprogramm die Arbeiterklasse, welche unter der hohen Inflation sichtlich litt. Die Partei des Rechten Weges (DYP) und die Mutterlandspartei (ANAP) warben währenddessen um die Stimmen der aufsteigenden Mittelschicht.³²

Einerseits war eine Verbesserung der Sicherheit in den Städten deutlich zu spüren, andererseits spitze sich die kritische Situation im Osten der Türkei weiter zu und wurde unter dem Motto der "Kurdenproblematik" in den 1990ern zur Hauptthematik in der Politik. Die PKK, welche 1978 unter dem Namen der kurdischen Arbeiterpartei gegründet war, entwickelte sich immer mehr zu einer Terrororganisation, die den Osten mit ihren Anschlägen in einen Ausnahmezustand versetzte und die Zivilgesellschaft in Gefahr brachte.³³

³¹ Vgl. Günay, S. 271

³² Vgl. Günay, S. 273

³³ Vgl. Günay, S. 279

Die Regierung erhielt nicht die gehoffte Unterstützung der Nachbarländer Syrien, Iran und Irak in der Bekämpfung des Terrors und musste am 19. Juli 1987 den Ausnahmezustand im Osten des Landes ausrufen.³⁴

Im Zuge dessen wurden Dörfer und Ortschaften, welche an den Grenzen lagen, evakuiert und die zumeist kurdische Bevölkerung wanderte in die Großstädte aus. Trotz mangelnder Infrastruktur und dem angeschlagenem Arbeitsmarkt wuchsen die Städte Istanbul, Ankara, Izmir, sowie auch Diyarbakir, Mersin und Gaziantep rasant an. Die unzureichende Schulbildung und die fehlenden Türkischkenntnisse der jungen Kurden erschwerten die Chancen auf eine geregelte Arbeit auf dem ohnehin kritischen Arbeitsmarkt. Weiter hatte sich das irakische Handelsembargo auf die türkische wirtschaftliche Lage negativ ausgewirkt, weshalb es zum wirtschaftlichen Wachstumsstillstand kam.³⁵ Währenddessen stieg die Arbeitslosenquote im Land immer mehr an und sollte im Jahr 2002 die 10-Prozent-Marke übertreffen.³⁶

Mit dem Tod von Turgut Özal im Jahr 1993 übernahm Tansu Ciller seinen Posten. Während in Europa das Ende des Kommunismus gefeiert wurde und die Weltmächte sich neu ordneten, blieb die Türkei fernab von den Entwicklungen in der Gegenwart stehen. Durch den aufkommenden Nationalismus fühlte sich die Politik in ihrem geführten Militarismus gestärkt. Das Land war darauf konzentriert den Terrorismus mit allen Mitteln zu bekämpfen und Tansu Ciller rief offenherzig Slogans aus, welche diese entschlossene Haltung bestätigten:

“Entweder wird der Terror beendet oder er wird beendet!” (Terrör ya bitecek, ya bitecek!).³⁷

Ciller leitete mit dieser radikalen Haltung einen politisch Kurs gegen den Terror ein. Dabei gewährleistete sie dem Militär einen großen Handlungsfreiraum, wodurch das Militär immer mehr an Macht gewann und die Richtung in der Kurdenfrage vorgab.³⁸

³⁴ Vgl. Kreiser, S. 105

³⁵ Vgl. Günay, S. 280

³⁶ Vgl. Kreiser, S. 113

³⁷ Günay, S. 283

³⁸ Vgl. Günay, S. 283

Durch die Politikführung wurde ein neues Verständnis von gesellschaftlichen Werten geformt. Dabei bekam der Wohlstand eine zentrale Rolle zugewiesen, welche Ansehen und Freiheiten gewährleisten sollte.³⁹

„Wie erwähnt, hatte der abrupte Übergang zu einer liberalen Marktwirtschaft und das damit zusammenhängende Entstehen einer Konsumgesellschaft zu tiefgehenden Veränderungen in der türkischen Gesellschaft geführt.“⁴⁰

Besonders jene Schichten, welche von dem wirtschaftlichen Aufschwung nicht profitiert hatten, beklagten den moralischen Verfall und die fehlenden ethischen Werte. Die Neureichen, die keine Scheu davor hatten ihrem Wohlstand bei jeder Möglichkeit zur Schau zu stellen, ließ den Neid und die Wut in der Bevölkerung ansteigen und den Wunsch nach mehr Anstand und Moral laut werden. Mit dem religiösen Diskurs traf die islamisch orientierte Wohlfahrtspartei (RP) den Nerv der Zeit und gewann die Stimmen verschiedenster Bevölkerungsschichten.⁴¹

Bei den Lokalwahlen im Jahr 1994 kam die Wohlfahrtspartei (RP) demnach folgerichtig mit 19 Prozent knapp nach der Partei des Rechten Weges (DYP) ins Parlament. Einen großen Teil der Stimmen erhielt die aufsteigende islamistische Partei von der Sozialdemokratischen Populistischen Partei (SHP).⁴²

Der seit Jahren vernachlässigte soziale Bereich wurde mit in die Agenda der RP genommen und Schüler- und Studentenheime eröffnet. Diese Heime wurden von den religiösen Gruppen der sogenannten „Süleymanci“ oder „Fethullahci“ finanziert. Diese brachten Schüler und Studenten in Heimen unter und kamen für deren Kosten und Verpflegung auf und ließen diese Universitätsabsolventen, welche mit deren Ideologie geprägt waren, später in staatliche Behörden oder in den Wirtschaftsbereich einzuschleusen und ihr Netzwerk damit ausweiten.⁴³

Necmettin Erbakan stellte sich in seiner Wahlkampagne gegen die Ungerechtigkeiten und deckte die Korruptionsskandale der vergangenen Jahre

³⁹ Vgl. Günay, S. 283

⁴⁰ Günay, S. 285

⁴¹ Vgl. Günay, S. 286

⁴² Vgl. Günay, S. 286

⁴³ Vgl. Günay, S. 290

auf. Dieses Parteiprogramm setzte er gezielt als Wahlpropaganda ein und etablierte sich damit als Parteivorsitzender der Protestpartei.

Das politische Ziel von Erbakan war es, einen neuen islamischen Wirtschaftsraum zu schaffen und sich dadurch bewusst gegen den Imperialismus des Westens zu stellen. Die Partei beschränkte sich nicht nur auf die islamisch-gläubigen Wähler, sondern startete eine breitangelegte Kampagne, in der große Teile der Bevölkerung erreicht wurden. Hierfür wurde auch gezielt mit einem Netzwerk aus freiwilligen Helfern in Lokalen und Bordellen mit der potentiellen Wählerschaft Kontakt aufgenommen und um jede einzelne Stimme geworben. Es bildete sich ebenso eine Damenkommission (Hanimlar Komisyonu), die aus Wahlhelferinnen bestand und Zugang zu den konservativen Schichten hatte und die Stimmen einer bisher unbeachteten Schicht für sich gewann.⁴⁴

Bei den Wahlen 1995 werden die Mutterlandspartei (ANAP) und die Partei des Rechten Weges (DYP) gezwungen mit einer Wiedervereinigung der beiden Parteien eine Koalition unter dem neuen Namen der ANAYOL (dt. der Hauptweg) zu gründen.⁴⁵ Das Ziel war es, durch eine Vereinigung größere Gruppen zu erreichen und dadurch die Macht der Wohlfahrtspartei (RP) zu schwächen. Mesut Yilmaz und Tansu Ciller beschlossen, nach einem Rotationsprinzip sich im Amt des Premierministers abzuwechseln.⁴⁶

Am 28. Februar 1997 kam es zum Postmodernen Putsch (postmodern darbe), bei welchem der Nationale Sicherheitsrat die Aktion «Maßnahmen zur Bekämpfung der Reaktion» bekannt gab und sich somit öffentlich gegen die geplanten Änderungen unter Erbakan stellte. Erbakan plante eine Gleichstellung der Regelschulen und der Lyzeen für Vorbeter und Prediger (IHL), welche den Zugang zum höheren Staatsdienst, sowie zu den Militärakademien ermöglichen sollte. Die Partei wurde daraufhin durch das Verfassungsgericht verboten. Wieder unter der Führung Erbakans folgte kurze Zeit später die Nachfolgepartei unter dem Namen Tugendpartei (FP), welche ebenso verboten wurde.⁴⁷

Im Februar des Jahres 1999 kam es zur Verhaftung von Abdullah Öcalan, dem Führer der PKK, was eine kurzweilige Erleichterung im Land auslöste. Diese Ruhe

⁴⁴ Vgl. Günay, S. 295ff.

⁴⁵ Vgl. Günay, S. 302

⁴⁶ Vgl. Günay, S. 302

⁴⁷ Vgl. Kreiser, S. 107

wurde durch das Marmara-Erdbeben im August desselben Jahres unterbrochen, bei dem über 17.000 Menschen tödlich verunglückten.⁴⁸

Die türkische Wirtschaft erlitt 2001 einen Tiefpunkt, in der die Außenverschuldungen sich auf 110 Milliarden Dollar, sowie das Haushaltsdefizit auf 14% des Bruttoinlandsproduktes beliefen und die Inflationsrate auf 70% gestiegen war.⁴⁹

Unter den Voraussetzungen verfasste die führende Dreierkoalition unter Ecevit, Bahceli und Mesut Yilmaz ein Programm, welches die Einführung europäischer Standards auf der politischen Ebene gewährleisten sollte. Diese Erneuerungen verhalfen dem Land zu finanziellen Unterstützungen und Erleichterungen von Seiten der Europäischen Union (EU). Der politische Kurs und die Haltung der Europäischen Union ließ beim Großteil der Bevölkerung die Hoffnung auf eine Vollmitgliedschaft erneut aufkommen.

3.2 Türkische Filmgeschichte

Dieses Kapitel wurde in drei Kategorien gegliedert. Der erste Teil beschäftigt sich von den Anfängen bis zum Jahr 1950 der türkischen Filmgeschichte. Danach wird der Bogen zwischen den 60ern und 80ern der türkischen Filmgeschichte gespannt. Zum Abschluss wird die Periode von 1980 bis heute dargestellt.

3.2.1 Von den Anfängen bis in die 1950er Jahre

Das türkische Kinopublikum kam bereits im Jahr 1896, mit den bewegten Bildern der Gebrüder Lumière in Berührung. Die ersten Kino Vorführungen waren jedoch erstmals für geschlossene Kreise zugänglich. Das erste öffentliche Kino eröffnete 1908, im kosmopolitischen Stadtviertel Pera in Istanbul und wurde vom Geschäftsmann Sigmund Weinberg betrieben. Schon bald folgten weitere Kinosäle, die ebenso von ausländischen Investoren betrieben wurden und Filme aus der ganzen Welt zeigten. Die am meisten vertretene Sprache bei den Filmen

⁴⁸ Vgl. Kreiser. S. 108

⁴⁹ Vgl. Kreiser. S. 109

war die französische, dem die deutsche, armenische und griechische Sprache folgten.⁵⁰

Erst am 19. März 1914 kam es zu der Eröffnung des „Nationalen Kinos“, welches von Murat Bey und Cevat Boyer betrieben wurde und bis heute als erstes türkisches Kino gilt.⁵¹

Fuat Uzkinay zählt mit seinem Film „Ayestafanos“ vom 14. November 1914 als erster türkischer Filmemacher, wobei dieser Film als verschollen gilt.⁵²

Der Kriegsminister Enver Pascha, der Propaganda Filme im nationalsozialistische Deutschland gesehen hatte, erkannte das Potential des Kinos und förderte die Gründung einer Filmabteilung. Erst in den 1930er Jahren wurde von staatlicher Seite dem Kino Beachtung geschenkt und der Film „Das Herz der Türkei: Ankara“ von zwei sowjetischen Filmemachern gedreht, um größere Massen zu erreichen. Die Dokumentation zeigte die Geschichte des Befreiungskampfes und die durchgeführten Reformen von Seiten der Regierung.⁵³

Die in den folgenden Jahren gedrehten Filme waren zumeist Theateradaptionen und wurden unter der Regie von Muhsin Ertugrul geführt. Daher wird auch in der türkischen Kinogeschichte die Zeit zwischen 1923-1939 als die Muhsin Ertugrul Ära oder auch **Theaterspieler-Ära** (tiyatrocular dönemi) bezeichnet.⁵⁴

Während dieser Zeitspanne zählte Muhsin Ertugrul mit „Ipek Film“ offiziell als alleinige Produktionsfirma, mit Ausnahme von „Kemal Film“ in den Jahren 1922-1924, der als einziger Konkurrent bekannt ist.⁵⁵ Erst ab dem Jahr 1939 stieg die Anzahl der Produktionsfirmen, zunächst auf vier Stück und in den Jahren zwischen 1945-1950 auf vierzehn.⁵⁶

Muhsin Ertugrul war ursprünglich ein Theatermacher und besetzte seine Filme mit Schauspielern aus den Darülbedayi-Stadttheatern. Seine Leidenschaft galt bis zuletzt dem Theater, weshalb der Film in seinen Augen nicht gleichzusetzen war mit dem Theater.

⁵⁰ Vgl. Boztepe-Akbaba, S. 8ff.

⁵¹ Vgl. Boztepe-Akbaba, S. 10

⁵² Vgl. Boztepe-Akbaba, S. 11

⁵³ Vgl. Boztepe-Akbaba, S. 12ff.

⁵⁴ Vgl. Karagül, S. 16

⁵⁵ Vgl. Inceoglu, S. 114

⁵⁶ Vgl. Inceoglu, S. 116

Im Allgemeinen war die Einstellung Ertugruls zu dem Medium Film gespalten. Muhsin Ertugrul stellte einen Vergleich zwischen dem Gemälde und der Fotografie auf, wobei die Fotografie in keinsten Weise als Kunst bezeichnet werden könne. Er setzt dabei den Film mit der Fotografie gleich.⁵⁷ Obwohl er sich als Vertreter des Theaters verstand, nutzte er gleichzeitig den Film als Medium aus, um eine größere Anzahl von Zuschauer zu erreichen. Dabei ermöglichte er seinen Schauspielern eine Anstellung in jenen Monaten, in denen sie nicht auf Tournee waren.

Neben der Stück- und Schauspielerauswahl wurde auch die Machart seiner Filme dahingehend kritisiert, dass sie reine Theaterverfilmungen seien. Bis heute wird Ertugrul vorgeworfen, für die Entwicklung des türkischen Kinos nichts Neues beigetragen zu haben.⁵⁸ Einerseits fehlte es an erfahrenem Personal und passenden Drehbüchern und Theateradaptierungen baten die einzige Alternative zu dem ausländischen Film. Andererseits war das Medium Kino weltweit noch auf der Suche nach einer eigenen Filmsprache und somit stand das türkische Kino nicht alleine mit der Problematik da.⁵⁹

Innerhalb der sich ändernden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen wuchsen unabhängige und eigenständige Filmemacher heran. Zu einem der berühmtesten Filmemacher der Zeit zählt Lütfi Ö. Akad mit seinem Film *Vurun Kahpeye* im Jahr 1949. Als Meilenstein des türkischen Kinos, der sich als Romanadaption von der Theaterspieler-Ära distanziert und einen Mord während der Zeit des türkischen Befreiungskrieges zur Handlung hat.⁶⁰ Der Trend zu historischen Filmen dauerte einige Jahre an und wurde durch Themen wie den Koreakrieg erweitert. Des Weiteren wurden in den nächsten Jahren neue Filmproduktionsfirmen eröffnet, wobei auch die Anzahl der neu gedrehten Filme stieg.⁶¹

Zwischen 1939-1952 fand die sogenannte **Übergangszeit** statt. Wie Karagül beschreibt, hatte diese Zeit mit mehreren Problematiken zu kämpfen. Da die

⁵⁷ Vgl. Inceoglu, S. 114ff.

⁵⁸ Vgl. Boztepe-Akbaba, S. 14

⁵⁹ Vgl. Boztepe-Akbaba, S. 18

⁶⁰ Vgl. Karagül, S. 61

⁶¹ Vgl. Karagül, S. 62

erste Hälfte der Ära zeitgleich mit dem 2. Weltkrieg stattfand, erschwerten die Kriegsbedingungen das gesellschaftliche Leben.⁶²

Die Türkei war in den 2. Weltkrieg zwar nicht involviert, musste aber mit den Folgen, die der Krieg mit sich brachte, kämpfen: Eine große Anzahl an Menschen wurde permanent unter Anwendung von Waffengewalt festgehalten. Das Land stellte die Produktion ein und ging in den Import über. Die Folge waren eine große wirtschaftliche Instabilität, Lebensmittelknappheit und Preissteigerung. Die Nahrungsnot wurde mit dem Verkauf von rationiertem Essen versucht zu kontrollieren, wobei der Schwarzmarkt boomte.⁶³

Die Regierung versuchte mit überhöhten Steuern die Staatskasse zu füllen. Zudem hielt sie die Medien mit einer scharfen Zensur unter Kontrolle. Andererseits musste der Staat dem Druck von Seiten der Kriegsbeteiligten standhalten, um nicht in den Krieg mitinvolviert zu werden.⁶⁴

Nach dem Ende der Theaterspieler-Ära und mit der eingeführten Steuersenkung im Jahr 1938 bereitete sich die türkische Filmindustrie auf eine Expansion vor. Dieses Vorhaben wurde aber zum einen durch den ausgebrochenen Krieg gehindert, andererseits kam der Import der ausländischen Filme hinzu. Durch die Schließung des europäischen Marktes wurden die türkischen Filme durch amerikanische und ägyptische ersetzt. So war die Anzahl der importierten ägyptischen Filme zwischen 1938-1944 genauso groß, wie die der inländischen Filme. Die ägyptischen Filme ähnelten dem Verständnis der Theaterspieler-Ära, waren, jedoch im technischen Bereich den Theaterspieler-Filmen einen Schritt voraus. Dadurch hinterließen die türkischen Filme bei den Zuschauern einen unprofessionellen Eindruck und wurden immer mehr vermieden.⁶⁵

Die 1950er Jahre stellten einen wichtigen Umbruch im gesellschaftlichen Leben dar, welche sich auch auf das Kinoverhalten auswirkte. Durch den Einfluss der Politik wurde das Land in zwei Lager geteilt: Auf der einen Seite der moderne, fortschrittliche Westen und auf der anderen Seite der traditionelle Osten, der als zurückgeblieben dargestellt und politisch in allen Bereichen vernachlässigt wurde. Durch die Migration nahm die Bewohneranzahl der Städter rasant zu und

⁶² Vgl. Karagül, S. 19

⁶³ Vgl. Karagül, S. 19

⁶⁴ Vgl. Karagül, S. 19

⁶⁵ Vgl. Karagül, S. 20

es entstand auch in der Denkweise der Gesellschaft eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem Osten und dem Westen des Landes.

Die 1950er Jahre bildeten einen wichtigen Faktor in der Entwicklung der türkischen Filmindustrie. Durch die neue Gesetzregelung der Absenkung der Unterhaltungssteuer im Jahr 1948 fiel diese Steuer für den inländischen Film auf nunmehr 20% und stellte eine lukrative Alternative zum ausländischen Film dar.⁶⁶

Es kommt somit zu ein wirtschaftliches Umdenken: Dadurch, dass mehr türkische Filme gezeigt werden, steigt auch die Anfrage, womit mehr inländische Filme produziert werden. Die Kosten der Filme fallen und der mögliche Gewinn für Kinobetreiber und Verleiher maximiert sich. Die mittlerweile verbesserte Infrastruktur ermöglicht es, Filme auch in abgelegenen Orten zu zeigen und so noch mehr Menschen zu erreichen.⁶⁷

Der Film von Cakmakli *Zusammentreffende Wege* (trk.: *Birlesen Yollar*) mit Türkan Soray als Starbesetzung aus den 1970er Jahren, befasste sich mit dem Thema der Moderne in einer anderen Form. Hierbei wurde der moderne Mensch, insbesondere die Jugend, als unglücklich dargestellt, welche in der westlich orientierten Türkei, mit einem Identitäts-und Identifikationsproblem kämpfte. Die Charaktere fanden in der Religion und dem Glauben zu ihrem Glück und zu sich selbst.⁶⁸

Ab 1950 kristallisierte sich in der türkischen Filmgeschichte der Begriff des **Yesilcam-Kino** heraus, welches sich sowohl Komödien als auch Melodramen bediente. Besonders in den Melodramen des Yesilcam ließen sich immer wieder Motive der Verwestlichung und den damit verbundenen Problemen aufzeigen. Geburtstags- und Neujahrsfeiern, Parties, freizügige Frauen, offene Männer-, und Frauenbeziehungen, Alkohol und Spielcasinos waren nur einige der Motive, die in diesem Zusammenhang negative Kritik enthielten.⁶⁹

Beeinflusst von der ägyptischen Filmlandschaft verbreiteten sich sogenannte Arabesk-Filme mit melodramatischen Elementen, welche den Zeitgeist trafen und deshalb die größte Nachfrage erhielten.

⁶⁶ Vgl. Lüleci, S. 43-44

⁶⁷ Vgl. Lüleci, S. 43-44

⁶⁸ Vgl. Tezgören, S. 44

⁶⁹ Vgl. Lüleci, S. 101-102

Das inländische Kino stellte sich zu der Zeit nicht gegen das Regime und die Zensur, sondern war, laut Karagül, eine Spiegelung des staatlichen Systems, die freiwillig der Ideologie des Staates folgte.

Dabei sei es nicht die Angst vor der Zensur, sondern eher der Profitgedanke der Investoren gewesen, die in Volksfilmen die höchste Gewinnmöglichkeit sahen.⁷⁰

Die Zensur spielte sicherlich eine wichtige Rolle bei der Themenauswahl für die Filme, dennoch trafen die Themen dieser Filme den Nerv der Zeit. Die Identifikation des einfachen Volkes mit den Charakteren und ihren Weltanschauungen stimmten größtenteils mit der Mehrheit der Bevölkerungsschichten überein.

Die Darstellung der Charaktere und die ihnen zugeschriebenen Werte dienten dazu, das bestehende gesellschaftliche Rollenverständnis zu formen und zu festigen.

Fernab von jeglicher Individualität, bestimmten einseitige Prototypen das Yesilcamkino, bei denen nur zwischen „Gut“ und „Böse“ unterschieden wurde.

Auch die Frauenfiguren wurden in zwei Kategorien aufgeteilt wurden: Frauen wurden entweder als ehrenhafte Hausfrauen oder Mütter dargestellt, deren Hauptaufgabe es war die Kinder großzuziehen, während ihre Weiblichkeit in keiner Weise eine Rolle spielte. Diese liebevolle Frau wehrt sich nicht gegen Ungerechtigkeiten und ist bereit, sich für das Glück ihrer Familie aufzuopfern. Dem gegenüber steht die Rolle der bösen Frau, dem Vamp, welche nichts außer ihre Sexualität besitzt und glückliche Familien zerstört, in dem sie Männer verführt.⁷¹

Die Männer in den Yesilcam Filmen übernahmen dafür die Beschützerrollen. Für die Rolle der Hauptdarsteller hatte die Familie und die Ehre oberste Priorität. Die Rolle des älteren Onkels oder humorvollen Großvaters war eher eine Nebenrolle, aber positiv konnotiert. Die männlichen Zuschauer konnten sich mit dieser patriarchalischen Rollenverteilung zum größten Teil identifizieren.⁷²

Die Nebenfiguren bestanden aus Butlern, Angestellten, Köchen, Fahrern und Kindern. Ziel war es, dass sich möglichst viele mit dem Film identifizieren und so in das Kino gelockt werden sollten. Die Themen der Geschichten waren sehr ähnlich und lediglich Variationen von den Geschichten zuvor. Liebe auf Umwegen

⁷⁰ Vgl. Karagül, S. 38

⁷¹ Vgl. Esen, S. 12

⁷² Vgl. Karakaya, S. 55

oder eine auf den ersten Blick als unmöglich erscheinende Liebe bildeten die Hauptthematik.⁷³

In ihrer Darstellungsweise bildeten die Charaktere ein Spiegelbild der türkischen und islamisch geprägten Gesellschaft. Über Jahrzehnte hinweg wurde am türkischen Kino kritisiert, dass es keine eigene Filmsprache habe und sich in seinen Geschichten und deren Erzählstruktur zu sehr an ausländischen Filmen orientieren würde.⁷⁴ Den Geschichten und Erzählformen fehlte es an Tiefe und Glaubwürdigkeit, da sie durch Nachahmungen produziert wurden.⁷⁵

Das Kino wurde in der Periode nur als ein Unterhaltungsmedium angesehen. Diese Stellung führte zu einer größeren Distanz zur Realität und förderte das künstliche Filmverständnis. Das klassische Yesilcam-Kino orientierte sich in der Zeit an der westlichen Erzählform und bildete eine Mischung aus der türkischen und einer künstlich geschaffenen Kultur. Diese Geschichten orientieren sich zwar an einem westlichen Lebensstil, beinhalteten jedoch zumeist Klischee beladene Stereotypen und Handlungsweisen. Diese wurden direkt auf die türkischen Figuren projiziert, was sie in den Augen der Kritiker unrealistisch erscheinen ließ.⁷⁶

3.2.2 Türkisches Kino von 1960-1980

Die Strömung des **gesellschaftlichen Realismus** (trk.:Toplumsal Gerceklik akimi) wird zwischen den 1960-1965er Jahren angesetzt und führte zum sogenannten **Nationalen Kino** (trk.:Ulusal Sinema) über. Die Strömung des gesellschaftlichen Realismus schien durch die politische Situation zu gefährlich zu werden und brachte auch an den Kinokassen nicht den erwünschten Erfolg. So musste das Yesilcam-Kino sich dem industriellen Zwang und den Wünschen der Verleiher in Anatolien beugen, welche an Schuldscheine (trk.:bono sistemi) gebunden waren. Viele der Regisseure packte die Angst vor einer finanziellen

⁷³ Vgl. Yagiz, S. 72-73

⁷⁴ Vgl. Karakaya, S. 54

⁷⁵ Vgl. Karakaya, S. 54

⁷⁶ Vgl. Karakaya, S. 54

Krise. Nach 1965 stieg einerseits der finanzielle Druck, andererseits engte auch die Zensur die Freiheit der Filmemacher ein.⁷⁷

Durch die offizielle Einführung des türkischen Fernsehens und der Ausstrahlung des türkischen Senders Türkische Rundfunk- und Fernsehanstalt (TRT) im Jahr 1968, zog sich die Menge immer mehr von den Kinosälen zurück, um die kostengünstigere Alternative in den Volkshäusern (trk.:halk evleri) vorzuziehen. In den sogenannten Volkshäusern war ein Fernsehgerät angeschlossen und die Bewohner im Umkreis versammelten sich abends in den Teehäusern, um dort gemeinsam fernzusehen.⁷⁸

Die Distanz des Kinos zum Volk wuchs und die Filmemacher kapselten sich immer mehr ab. Mit dem Wegbleiben der Kinozuschauer, die zum größten Teil aus Familien bestanden, versuchte man das männliche Klientel in die Kinos zu locken. In der Zeit machen sich zwei wichtige Hauptströmungen bemerkbar: Der Sex- und der Arabesk Film.⁷⁹

Die Anzahl der produzierten türkischen Filme erreichte zwischen 1965-1970 einen Höhepunkt mit 300 produzierten Filmen pro Jahr.⁸⁰ Das Yesilcam-Kino bekam ab 1974 Verluste zu spüren. Dabei fielen ihnen die familiendominierten Zuschauer aus. Diese Entwicklung schrieb man zum einen der Einführung des Fernsehens zu, andererseits spielte auch der Übergang zum Farbfilm eine große Rolle. Die Filmindustrie war gezwungen gegen die steigenden Kosten hohe gewinnbringende Filme zu produzieren. Die **Sexfilm-Ära** war somit geschaffen und sollte einige Jahre andauern.⁸¹

Die Filmemacher waren von den amerikanischen und deutschen Erotikfilmen beeinflusst. Durch die niedrigen Produktionskosten und dem Erfolg an den Kinokassen, verbreiteten sich diese Art von Filmen innerhalb kürzester Zeit über das ganze Land.⁸²

Diese Ära wird in der Türkischen Filmgeschichte oft auch mit einer Mischung aus Verlegenheit und Verachtung als die „Sexwahn“ (trk.:seks furyasi)-Phase bezeichnet. Diese negativ konnotierte Bezeichnung spiegelt sich auch in der

⁷⁷ Vgl. Tezgören, S. 43

⁷⁸ Vgl. Tezgören, S. 44

⁷⁹ Vgl. Tezgören, S. 44

⁸⁰ Vgl. Kaya-Mutlu, S. 131

⁸¹ Vgl. Sivas, S. 104

⁸² Vgl. Karagül, S. 107

Haltung gegenüber dieser Zeit der türkischen Filmgeschichte wider. So hat sich - bis heute - die ablehnende Einstellung nicht geändert und diese Ära wird als das dunkelste Kapitel der Geschichte gezählt.⁸³

Der **Sozialrealismus** ist eine wichtige Strömung für das türkische Kino nach dem Umsturz der 1960er Jahre. Diese Filme stellen auch eine Wende im Yesilcam-Kino dar, welche bis dahin vom Melodram-Genre dominiert wurde. Der Sozialrealismus brachte Filme hervor, die Themen der Migration, Rechte der Arbeiter, Ungerechtigkeiten in der Aufteilung der Güter und generell Themen, die der gesellschaftlichen Realitäten, behandelten. Die 1960er Jahre stellen eine Wende dar, in der soziale Themen angesprochen werden und dabei einen Realitätsanspruch mit sich bringen. Es kommen Fragen nach der Verwestlichung und nach dem Realismus im Kino auf.⁸⁴

In den 1970er Jahre entfaltete sich mit **Yilmaz Güneys** Film *Hoffnung* (trk.:*Umut*) ein neues Verständnis von Realität im Film. Inhaltlich, als auch in der Erzählstruktur wird dieses Werk als einer der wichtigsten Filme gezählt, welche die Realität am genauesten abbilden.

Dieser Film lässt sich nach Nezih Cos wie folgend von den früheren Filmen des Gesellschaftlichen Realismus unterscheiden:

„(...) zum einen, dass die Umgebung, in der die Geschichte stattfindet, auf eine dokumentarische Weise versucht wird festzuhalten. (...) Zweitens der dramatische Aufbau, der nicht nur für den Gesellschaftliche Realismus, sondern für den gesamten türkischen Film, eine wichtige Neuerung darstellt; während eine Geschichte erzählt wird, werden kleine Ereignisse vermittelt, die diese vervollständigen.“⁸⁵

Die Erzählstruktur von Güney entfachte eine neue Strömung, die dokumentarische Elemente beinhaltete und mehr auf die Natur-Mensch Beziehung einging.

⁸³ Karagül, S. 106

⁸⁴ Karakaya, S. 61-62

⁸⁵ Sivas, S. 104

Mit Güney entwickelt sich auch eine neue Ära von Regisseuren die dem „Neuen Kino“ (trk.: Yeni Sinema) bzw. dem „Jung Kino“ (trk.: Genc Sinema) zugeschrieben wurden. Diese Strömung bestand aus jungen Filmemachern, die gebildeter als die Generationen zuvor waren und gesellschaftlich-politische Themen ansprachen. Besonders Themen, welche die Probleme der ländlichen Bevölkerung beinhalteten, wurden nun auf einer realitätsnahen Ebene erzählt. 86 Yilmaz Güney drehte bekannte Filme wie „Der Weg“ (trk.: *Yol*) und „Die Wand“ (trk.: *Duvar*) und gewann mit „Der Feind“ (trk.: *Düşman*) bei der 30. Berlinale den Jury-Spezial- und „Bestes Drehbuch“-Preis.

Der Film „Der Weg“ (trk.: *Yol*) von Yilmaz Güney zählt zu den ersten türkischen Filmen, welcher international Anerkennung erhielt. Das Drehbuch wurde bereits zuvor vom Regisseur Erden Kiral unter dem Namen Bayram gedreht. Die Dreharbeiten zu „Der Weg“ wurden in Ayvalik und auf der Insel Cunta mit einem großen Filmteam begonnen. Nach 17 Drehtagen und 33 fertig gedrehten Filmrollen, wurden die Dreharbeiten durch Unstimmigkeiten zwischen Yilmaz Güney und Erden Kiral gestoppt. Der gesamte Film wird unter der Regie von Gören weitergedreht, jedoch mit genauen Anweisungen von Güney. Yilmaz Güney befindet sich zu der Zeit auf der Flucht im Ausland und ist wegen dem Risiko der Inhaftierung zu keinem der Drehtage anwesend. Im Abspann des Filmes wird Yilmaz Güney als einziger Regisseur genannt und im Jahr 1982 in Cannes die „Goldene Palme“ überreicht.⁸⁷

3.2.3 Türkisches Kino von 1980-2000

Das Kulturministerium eröffnete im Jahr 1978 eine Kino-Abteilung (trk.: sinema dairesi), welche einige positive Auswirkungen mit sich brachte. Das Kulturministerium unter Ahmet Kislali zeigte am Kino Interesse und nach der Einführung der Sozialversicherung folgte auch die erste Türkische Filmarbeiter Gewerkschaft (TFİİS) unter dem Vorsitz Semih Servidal, die sich mit der Problematik der Filmarbeiter befasste. Trotz der positiven Entwicklungen hat die

⁸⁶ Sivas, S. 105

⁸⁷ Karagül, S. 41-42

Entwicklung des türkischen Filmes weiterhin in einem depressiven Zustand der Stillstandes für Jahre verharret.⁸⁸

Der politische und gesellschaftliche Verlauf in den 1980er Jahren brachte ein Verbot der Sexfilme mit sich. Diese wurden durch die **Arabesk Filme** ersetzt. Jene Filme bildeten durch die arabeske Lebens- und Denkweise ein Spiegelbild zu der gesellschaftlichen Migration des Landes vom Osten nach Westen.⁸⁹

Die Musiklandschaft, die von der Arabesken Kultur überflutet worden war, machte sich auch im Kino bemerkbar. Die Filme wurden meist nach dem Hauptsong im Film benannt und wurden von bestimmten Musikern bzw. Schauspielern gespielt: Zu diesen Stars zählen unter anderem Bülent Ersoy, Ferdi Tayfur, Hakkı Bulut, İbrahim Tatlıses, (Küçük) Emrah, Ceylan, Müslüm Gürses, Neşe Karaböcek, Orhan Gencebay und Ümit Besen.

Sükran Esen beschreibt dieses Phänomen, als eine durch die Migration geschaffene Kultur. Dabei sind die Menschen von allen Seiten des Landes in die Großstädte immigriert und mussten dort ihre Kultur und Lebensweise aufgeben. Sie konnten sich weder intellektuell, noch materiell, anpassen. Sie fanden in ihrer Einsamkeit, dem Pessimismus und ihrer Sehnsucht in der arabesken Musik und dem Film eine Stimme.

Bedingt durch die Zensur wurden gesellschaftskritische Themen durch vernachlässigte Themen wie beispielsweise Persönlichkeitsentwicklung ersetzt oder die Problematiken der Frauen in der türkischen Gesellschaft angesprochen.⁹⁰

Die 1990er Jahre brachten mehrere Strömungen mit sich, was auch den Prozess der Suche nach einer passenden Sprache widerspiegelte. Man versuchte sich neu zu definieren und mit der Vergangenheit durch offene Konfrontation abzuschließen.⁹¹

Die Arabeskinfilme wurden in den 1990er Jahren, durch die aufkommende politischen Stärke der Refah Partei (RP), zum einen für einige Jahre durch religiöse Filme abgelöst.⁹² Andererseits formierte sich aber eine Gruppe von

⁸⁸ Vgl. Aksöz, S. 47

⁸⁹ Vgl. Kaya-Mutlu, S. 130

⁹⁰ Vgl. Sivas, S. 105

⁹¹ Vgl. Aksöz, S. 59

⁹² Vgl. Aksöz, S. 57

jungen Filmemachern, die sich mit gesellschaftlich-politischen Themen kritisch auseinandersetzte.

In der Entwicklung des Kinos der 1990er Jahre bilden laut Ala Sivas mehrere wichtige Ereignisse den Grundbaustein zu dem sogenannten Autorenkino in der Türkei:

Anfang der 1990er Jahre ist erneut ein Wandel im politischen, sowie gesellschaftlichen Leben zu bemerken. Der Wunsch der führenden Regierung sich mit dem Westen zu vereinen, wurde durch die Gesetzeslage unter der Regierung von Turgut Özal sichtbar. Insbesondere die Änderungen im Grundgesetzbuch bezüglich des ausländischen Kapitalgesetzes (trk.: yabancı sermaye yasası) im Jahr 1989, brachte im gesamten Land weitläufige Entwicklungen, die auch das Kino betrafen. Mit der Teilnahme der US-amerikanischen Großkonzerne im türkischen Markt, veränderte sich die Kinoindustrie nicht nur im Ausmaß und der Ausstattung, sondern auch das gesamte Kinoverständnis.⁹³

„Wir haben unsere bescheidene, leidenschaftliche, aber trübselige Industrie, welche sich fragt, wie es die in der Vergangenheit begangene Fehler rückgängig machen kann. Wir haben diese unterentwickelte, nicht gut genug organisierte und nur mit geringem Budget arbeitende, technisch nicht versierte Industrie, der es an einer Infrastruktur mangelt und die sich in ihren ästhetischen Bemühungen noch im Anfangsstadium befindet, in der Kinoarena den Löwen vorgeworfen.“⁹⁴

Kutlar prophezeit im Weiteren, dass die Kinoprogramme auch in den nächsten Jahren mit fast ausschließlich ausländischen Filmen abgedeckt sein werden. Da es keine freien Kinosäle gibt, wird auch die Anzahl der türkischen Filme fallen. Da dadurch der Gewinn nicht mehr zur Selbsterhaltung reichen wird, wird die Qualität der Produktionen sinken und für die notwendige Infrastruktur und ähnliche Investitionen keinerlei Geld mehr fließen.⁹⁵

Wie bereits Onat Kutlar bemerkte, kam es zu einem Rücklauf des nationalen Kinos und die Kinoindustrie der Zeit wurde von US-amerikanischen Filmen und

⁹³ Vgl. Sivas, S. 109

⁹⁴ Sivas, S. 109

⁹⁵ Vgl. Sivas, S. 110

Produktionsfirmen dominiert, welche nun auch im Vertrieb und Marketing involviert wurden.⁹⁶

Während der Regierung unter Turgut Özal kam es zu Eröffnung des ersten privaten Fernsehsenders Star 1 im Jahr 1990, welcher einen weiteren wichtigen Faktor bildet. Dabei verlor das nationale Kino eine große Anzahl seiner Zuschauer und eine Dominanz von US-amerikanischen Filmen auf dem Markt machte sich bemerkbar. Diese Entwicklung wird aber von Atilla Dorsay stark kritisiert. Es sei in nur kurzer Zeit eine private Fernsehlandschaft erschaffen worden, in der keinerlei gesetzlich geregelte, ethische, ästhetische und technologische Kontrolle existiert habe und somit im privaten Fernsehsektor sich zu Himmel und Hölle zugleich entwickelt habe.⁹⁷

Die Entwicklung im legalen CD- und Videomarkt haben ebenso zum Begriff des unabhängigen Kinos beigetragen. In dieser Periode wurde von Seiten der Investoren, anstelle des Filmsektors, in den Videobereich investiert und die finanziellen Quellen erneut daraus bezogen um die folgenden Filme produzieren zu können. Die Zuschauer die auf den Verkauf der Videofilme warteten, um sich die Filme zu Hause anzuschauen, blieben in den Kinosälen als Kundschaft aus.⁹⁸

Der Eintritt der US-Produktionen und Vertriebe in der Türkei, legte die technischen Defizite des nationalen Kinos offen und ließ das Interesse der Zuschauer für das amerikanische Kino noch größer werden. Dieses steigende Desinteresse an dem türkischsprachigen Kino ließ sich auch an den Zahlen produzierten nationalen Filme erkennen, welche zwischen 1990-2000 im Kino gezeigt wurden.⁹⁹

1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002
17	10	11	16	10	10	13	10	14	16	19	11

¹⁰⁰

⁹⁶ Vgl. Sivas, S. 110

⁹⁷ Vgl. Sivas, S. 110

⁹⁸ Vgl. Sivas, S. 110-111

⁹⁹ Vgl. Sivas, S. 113

¹⁰⁰ Sivas, S. 113-114

Im Vergleich dazu wurden im Jahr 2014 insgesamt 111 türkischsprachige Filme im Kino gezeigt.¹⁰¹

Es bestand ein großes Klientel einer jungen Generation, die in einem „Prozess der Apolitisierung“ (trk.: depolitizasyon süreci)¹⁰² aufwuchs und die das Kino als Unterhaltungsmedium verstand, bei der sie Ablenkung suchte. Sowohl die Hollywoodstreifen, die nicht nur in der Türkei riesige Kassenerfolge waren, als auch die Unterhaltungsfilme des Yesilcam-Kinos blieben somit bis in die 1990er Hauptbestandteil der türkischen Kinolandschaft.

Wie Otar Iosseliani über das russische Autorenkino schrieb, sollte sich auch das Türkische Kino, spätestens ab den 1990er Jahren entwickeln.¹⁰³

„Denn in einer Zeit, in der das Leid der Welt immer schwerer auf unseren Schultern lastet, wird ein Zeitpunkt kommen, an dem alle Leute aus allen Schichten(...) ein Bedürfnis nach ernsthafter Auseinandersetzung entwickeln werden.“¹⁰⁴

Nach den 1990ern wurde die Zensur in der Türkei zwar nicht vollkommen abgeschafft, aber soweit entschärft, dass auch Tabuthemen angesprochen werden konnten, wie Homosexualität, die innerpolitische Problematik des Landes sowie Religionsdebatten.¹⁰⁵

Wie Burcak Evren schon beschrieb, hatte das Kino in der Türkei „als einziges Land auf der Welt eine bzw. nicht genug Produzenten.“¹⁰⁶ Die Produzenten der älteren Generationen fielen nun aus und zudem gab es keinen Nachwuchs. Aus dieser kritischen Notlage heraus entstand dann ein Kino von unabhängigen Filmemachern, das auch als das **türkische Autorenkino** bezeichnet wird. Bei diesen Filmemachern handelte es sich nicht um eine organisierte und bewusste Formierung der Regisseure und der neuen unabhängigen Filmemacher. Viel mehr stachen einige junge Regisseure heraus, die in einer Zeit, in der es unmöglich schien Filme zu drehen, ihre Premieren vollständig vorführten. Dabei

¹⁰¹ Vgl. <http://boxofficeturkiye.com/turk-filmleri/>

¹⁰² Pösteki, S. 11

¹⁰³ Vgl. Ernst, S. 95

¹⁰⁴ Ernst, S. 95

¹⁰⁵ Vgl. Pösteki, S. 10

¹⁰⁶ Sivas, S. 114

übernahmen sie nicht nur die Rolle des Regisseurs sondern zumeist auch die des Produzenten, was immer auch ein Risikofaktor mit sich brachte.¹⁰⁷

Diese Regisseure drehten mit einem geringen Budget Filme, die ein neues Kinoverständnis mit sich brachten. Jeder konnte Filme drehen und durch die Besetzung der Rollen mit Amateurdarstellern, änderte sich auch die Stellung der Schauspieler. Das Starsystem entfiel somit und man war am Ende des Yesilcam-Kinos angelangt.¹⁰⁸

Nach Pösteki befasst sich die sogenannte „Neue Generation Jung Regisseure“ (trk.: yeni kusak genc yönetmenler)¹⁰⁹ mit der Gesellschaftsproblematik und mit dem Thema der Identitätsfindung. Zu diesen Regisseuren werden unter anderem Zeki Demirkubuz, Serdar Akar, Dervis Zaim und Reha Erdem, Kazım Öz, Ümit Ünal, Turgut Yasalar, Handan Işık, Yesim Ustaoglu, Ahmet Ulucay, Yüksel Aksu, sowie neue Filmemacher wie Seckin Yasar gezählt.¹¹⁰

Des Weiteren haben insbesondere Nuri Bilge Ceylan und Semih Kaplanoglu durch ihre Trilogien auch internationalen Bekanntheitsgrad erlangt. Kaplanoglu stach bei der Machart seiner Trilogie *Milch-Honig-Ei* (Originaltitel: *Süt-Bal-Yumurta*) mit seiner Erzählweise und auf den ersten Blick unspektakulären Themenauswahl hervor, sowie den ruhigen Aufnahmen, welche der Natur mystisches und religiöses zuschreibt.

Die Erzählweise dieser Filmemacher grenzt sich von denen des klassischen Yesilcam-Kinos ab, nicht nur mit den Geschichten die sie erzählen, sondern auch in ihrer Filmsprache, der Art und Weise wie und mit wem sie ihre Filme drehen.

Die Finanzierung der Filme erfolgt bei diesen unabhängigen Regisseuren nicht durch Produktionsfirmen, sondern durch Eigenfinanzierungen mit Ersparnissen, Krediten oder Sponsoren. Da sich die Sponsoren weniger an Festivalerfolgen, als an verkauften Kinotickets orientieren, bleiben die großen Sponsoren meistens aus. Die Filme werden somit zumeist mit einem kleineren Budget gedreht, als beispielsweise bei Hollywoodproduktionen.

Staatliche Finanzierungen wie in anderen europäischen Ländern, gibt es bis vor einigen Jahren nur in sehr geringem Ausmaß. Außerstaatliche Förderstellen wie

¹⁰⁷ Vgl. Sivas, S. 114

¹⁰⁸ Vgl. Sivas, S. 217

¹⁰⁹ Pösteki, S. 14

¹¹⁰ Vgl. Sivas, S. 205-206

Eurimages oder der Filmförderfonds gehören zu den wenigen Alternativen, auf die zurückgegriffen werden kann.

Es werden nicht Themen ausgewählt, die einen Kassenerfolg garantieren, sondern man distanziert sich bewusst vom Mainstream-Kino und spricht Tabuthemen an. Des Weiteren werden auch „alltägliche“ Geschichten erzählt, in deren Mittelpunkt Antihelden mit ihren einfachen Problemen stehen.

Es besteht in den meisten Filmen, anders als bei den Jung-Regisseuren der 1980er Jahre, keine offensive politische Kritik oder eine Antihaltung gegenüber dem System. Diese scheinbar apolitisierte Haltung beinhaltet aber gerade dadurch wichtige Kritikpunkte gegenüber den gesellschaftlichen Umständen, welche aber zumeist nicht auf den ersten Blick zu erkennen sind.

Die Kameraeinstellungen sind meistens lang und ohne große Spezialeffekte versehen. Die Herangehensweise ist als minimalistisch zu bezeichnen. Die Filmcrew ist im Vergleich zu Großproduktionen eher klein und durchschaubar und die Handlung kommt mit nur wenigen Figuren aus.

Bei der Auswahl der Schauspieler werden oftmals unbekanntere Gesichter oder sogar Amateure eingesetzt. Dabei spielt einerseits das Budget eine große Rolle, andererseits aber auch die Arbeitsweise mancher Regisseure, die eine improvisierte und natürlichere Schauspielkunst bezwecken wollen und bewusst solche Akteure bevorzugen. Hier wird auch eine Distanz zum Starsystem im klassischen Yesilcam-Kino gesetzt, dass bis heute im türkischen Mainstream-Kino dominiert. Dabei wird der Film nicht durch den Regisseur, sondern durch den Schauspieler beworben. Diese Schauspieler spielen bestimmte Typenrollen, durch die eine Erwartungshaltung für einen Film entsteht und zumeist auch das Genre bestimmbar ist.

Die türkische Bevölkerung hatte kaum Gelegenheit seine eigene Geschichte durch die vielen Unterbrechungen, insbesondere durch die drei Militärinterventionen, zu verarbeiten. Auch das türkische Kino konnte sich von den politischen Missständen dabei kaum erholen, um eine eigene Filmsprache für sich zu entdecken. Nach den 1970ern wurden erneut in den 90ern Themen der Verstädterung und Landflucht, sowie die Moderne aufgegriffen und bis in die heutige Zeit weitergeführt. Das türkische Kino begann erst nach den 1990er

Jahren sich aufrichtig mit seiner eigenen Vergangenheit zu befassen und diese in seinen Filmen zu verarbeiten.

Neben dieser Entwicklung kritisiert Halit Refig die fehlende eigene Filmsprache. Dabei unterteilt er das aktuelle Türkische Kino radikal in zwei Kategorien und verneint die Existenz eines nationalen Kinos:

„Es werden heutzutage in der Türkei zwei Arten des Kinos produziert. Eines ist die US-amerikanische Art zu drehen, in der sogar jene Filme die inhaltlich Anti-Amerikanisch sind, aber eine amerikanischen Machart haben.[...] Andererseits drehen manche Freunde Filme, [...] im Stil des französischen Autorenkino, [...] welches im Unterschied zum US-amerikanischen Kino, keine großen Budgets und technischen Möglichkeiten hat. [...] Auch wenn die Drehorte sich in der Türkei befinden und die Charaktere türkisch sprechen, ist das die türkische Kopie der Machart des französischen Autorenkinos. Es gibt in meinem verteidigten Verständnis, keine Art des nationalen Kinos.“¹¹¹

Diese Kritik am aktuellen Türkischen Kino wirft dabei auch die Frage nach einer genauen Definition des „Nationalen Kinos“ hervor. Inwieweit kann von einer türkischen Filmsprache die Rede sein, wenn sich laut Refig das türkische Autorenkino am französischen Kino orientiert? Wie „Türkisch“ sind die Mainstreamproduktion, die in türkischer Sprache verfasst werden, sich aber den Mustern der Hollywoodfilme bedienen?

Es ist sinnvoll, diese Fragen als Denkanstoß zu betrachten und die Kritik von Refig ernst zu nehmen. Der Einfluss des Französischen und Russischen Kinos ist beim aktuellen Türkischen Autorenfilm nicht zu übersehen. Dennoch hat es der Autorenfilm in der Türkei durch seine Feinheiten und kulturellen Differenzen geschafft, eine eigene Sprache zu entwickeln und diese auch auf internationale Ebene zu transportieren.

¹¹¹ Aksöz, S. 94-95

3.3 Türkei zwischen Moderne und Tradition

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem Zusammenhang zwischen Moderne und Tradition in der Türkei. Dabei spielt die Migration vom Land in die Großstädte eine wichtige Rolle. Zunächst wird die Thematik Landflucht/Migration eingegangen. Daraufgehend wird der Begriff der Großstadt bei Simmel erörtert und zum Abschluss wird die Moderne bei Walter Benjamin beleuchtet.

3.3.1 Landflucht/Migration

„Wanderungsbewegungen von Menschen (Arbeitskräften) zwischen Staaten oder administrativen Untereinheiten eines Staates (Binnenwanderung), die zu einem längerfristigen oder dauernden Wechsel des ständigen Aufenthaltsortes der daran beteiligten Personen führen. Häufig durch politische, soziale oder wirtschaftliche Not der sog. *Migranten* hervorgerufen.“¹¹²

Die Migration in der Türkei vom Land in die Städte verstärkte sich insbesondere in den 1950er Jahren. Während 25,04% der türkischen Gesamtbevölkerung in den Städten lebte, bewohnte der große Anteil von 74,96% die ländlichen Gebiete. Im Vergleich dazu erreichte im Jahr 2000 die Zahl der Großstädter einen Anteil von 64.90% und die auf dem Land wohnende Bevölkerung fiel auf 35.10%.¹¹³

Während dieser Entwicklung verlagerte sich auch der gesellschaftliche Querschnitt der Bevölkerung vom Land hin zu der Stadt. Dabei fand auch der Übergang von einer traditionellen zu einer modernen Gesellschaft statt.¹¹⁴

Während in ländlichen Gebieten die meisten Arbeitsplätze auf Landwirtschaft begrenzt blieben, ist diese stark von der Wirtschaft abhängig und somit mit der Gefahr der Instabilität verbunden. Dadurch werden die Lebensbedingungen wie beispielsweise dem Ort und der Art der Unterkunft, sowie bei der Beschaffung materieller Güter beeinflusst. Geprägt durch wirtschaftliche Gegebenheiten treten

¹¹² <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/migration.html>

¹¹³ Vgl. Saglam, S. 37-38

¹¹⁴ Vgl. T.C.Bayindirlik ve Iskan Bakanligi, S. 14

familiäre Beziehungen gestärkt auf. Die Beziehungen zu den Mitmenschen, Solidarität, gesellschaftliche Werte und die soziale Haltung stehen im Vordergrund, wobei diese bei den Familien und der Verwandtschaft ebenso eine große Rolle zugeschrieben wird.¹¹⁵

3.3.2 (Groß-)Stadt bei Simmel

Der Essay „Die Großstädte und das Geistesleben“ von Georg Simmel beschäftigt sich mit der Metropole, den Folgen der Urbanisierung und die Wirkung auf den Menschen.

Der Text wurde im Jahr 1903 verfasst und Simmel beschreibt in erste Linie die Stadt Berlin, die in seiner Sicht zu der Zeit mit den Problemen einer Großstadt konfrontiert war. Gerade durch die Beschreibung des Großstadt-Phänomens, in der auf engsten Raum eine große Anzahl von Menschen miteinanderleben, hat dieser Aufsatz bis heute nicht an seiner Aktualität eingebüßt.¹¹⁶ Simmel stellt dabei mehrere Thesen auf, wobei das Hauptaugenmerk auf den Menschen der Moderne gelegt ist, in seinem Bestreben nach Individualität und Konfrontation mit der Anonymität einer Großstadt.

„Die tiefsten Probleme des modernen Lebens quellen aus dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren – die letzterreichte Umgestaltung des Kampfes mit der Natur, den der primitive Mensch um seine *leibliche* Existenz zu führen hat.“¹¹⁷

Die Großstadt bietet nach Simmel zum Einen die Möglichkeit der Selbstbestimmung und Unabhängigkeit, sowie die freie Entfaltung des Individuums. Zum Anderen stellt sie auch eine große Herausforderung dar, in der Anonymität des Großstadtlebens seine Individualität zu bewahren und

¹¹⁵ Vgl. T.C.Bayindirlik ve Iskan Bakanligi, S. 14

¹¹⁶ Vgl. Schöller-Schwedes, S. 652

¹¹⁷ Runkel, S. 27

darzulegen. Sie birgt aber ebenso die Gefahr des Verlustes der sozialen Bindungen und der Isolation in sich.

Der fortwährende Wandel der Großstadt ist gekennzeichnet durch die Abwanderung der Landbevölkerung in die Stadt, die architektonische sowie geographische Veränderungen mit sich brachte.¹¹⁸ Dazu zählen der Wachstum der Städte, sowie der steigende Verkehr. Das schnelle Tempo führt zu einer Reizüberflutung, wobei der Mensch mit den übermittelten Informationen nicht umgehen kann. Er eignet sich Verhaltensmuster an, die es möglich machen die ständig wechselnden Bilder und Reize der Umgebung zu verarbeiten. Durch die ständigen Sinneseindrücke und dem Fremden, dem sie ausgesetzt sind, werden die Nerven so lange angespannt, "bis sie schließlich überhaupt keine Reaktion mehr hergeben."¹¹⁹

Der Großstädter ist gezwungen einen Abwehrmechanismus zu finden, der dem Individuum seine persönliche Freiheit gewährleistet. Eine distanzierte Haltung, gegenüber der Reizüberflutung und der ständigen Konfrontation mit Mitmenschen sei insofern eine Notwendigkeit. Simmel definiert diese Eigenschaft als „Blasiertheit“¹²⁰. Ohne diese „Blasiertheit“ würde die Auseinandersetzung mit fremden Menschen ihn zu einer ständigen inneren Reaktion zwingen und in eine unmögliche seelische Lage bringen.

„Um sich vor den nicht zu bewältigenden persönlichen Schicksale seiner Mitmenschen zu schützen, muss der Stadtmensch soziale Beziehungen auf funktional notwendige Kontakte reduzieren“.¹²¹

Diese Aversion gegen das Fremde führt dazu, dass die Einstellung nicht nur gegenüber Mitmenschen, sondern auch gegenüber Dingen und Werten aufgezeigt wird. Sie wird solange fortgesetzt, bis es zu einer Abstumpfung kommt.¹²²

Der „Blasiertheit“, der körperlichen Unbeweglichkeit, steht die betrachtete Beweglichkeit entgegen. Die Großstadt, ist ständig in Bewegung und der Mensch

¹¹⁸ Vgl. Fritsch, S. 85

¹¹⁹ Lichtblau, S. 106

¹²⁰ Fritsch, S. 88

¹²¹ Schöller-Schwedes, S. 652

¹²² Vgl. Fritsch, S. 88

ist permanent wechselnden Bildern ausgesetzt.¹²³ Dabei entfaltet sich eine neue Bedeutung des Blickes.¹²⁴

Die Enge und die körperliche Nähe in dem Großstadtgewühl stehen im Kontrast zu der seelischen Distanz der Menschen. Sie handeln nach dem Prinzip der Logik und der reinen Vernunft, was wiederum die Beziehungen zu den Nächsten verändert und das Individuum in dem Chaos verlassen zurücklässt.

Die Schwierigkeit der persönlichen Entfaltung des Individuums ist auch in der Großstadt gegeben. Dies erfordert eine neue Form der Kommunikation, in der es in den kurzen und seltenen Momenten der Begegnungen zählt die Gelegenheit zu nutzen um aufzufallen.

„(...)es ist offenbar nur der Revers dieser Freiheit, wenn man sich unter Umständen nirgends so einsam und verlassen fühlt, als eben in dem großstädtischen Gewühl; denn hier wie sonst ist es keineswegs notwendig, dass die Freiheit des Menschen sich in seinem Gefühlsleben als Wohlbefinden spiegele.“¹²⁵

Es ist nach Simmel das Chaos der Großstadt, in der die körperliche Nähe in einem Gegensatz zu der geistigen Distanz steht. Dabei reagiert der Großstädter auf die Gegebenheiten nicht mehr mit dem „Gemüt“, sondern mit dem Verstand. Somit sind seine Reaktionen nicht mehr intuitiv, sondern werden nach logischen Prinzipien abgewogen. Des Weiteren stellt Simmel eine Verbindung zwischen dieser verstandensorientierten Haltung und der Geldwirtschaft her:

„Geldwirtschaft aber und Verstandesherrschaft stehen im tiefsten Zusammenhange. Ihnen ist gemeinsam die reine Sachlichkeit in der Behandlung von Menschen und Dingen, in der sich eine formale Gerechtigkeit oft mit rücksichtsloser Härte paart.“¹²⁶

¹²³ Vgl. Fritsch, S. 211

¹²⁴ Vgl. Fritsch, S. 90

¹²⁵ Runkel, S. 34

¹²⁶ Mieg, S. 44

Wenn der Mensch nach seiner Eigenart reagieren würde, würden sich diese Beziehungen auf Individualität stützen. Der verstandsorientierte Großstädter geht aber mit seinen Mitmenschen, ähnlich wie mit Zahlen um. Die Welt wird auf Logik und reine Vernunft reduziert.¹²⁷ Der Verlust von persönlichen Kontakten wird durch unpersönliche Kommunikationsformen ersetzt. Diese Haltung spiegelt sich auch im Wirtschaftssektor wider.¹²⁸

Dabei werden die persönlichen Beziehungen zwischen Produzenten und Abnehmern in den Großstädten anonymisiert, was wiederum zu einer Entpersonalisierung auf beiden Seiten führt und in einer „unbarmherzigen Sachlichkeit“ mündet. Der Markt passt sich ständig den Bedürfnissen an, und erfordert eine genauestens geplante Organisation und Pünktlichkeit der Menschen, die immer mehr vom Leistungsdruck geplatzt werden.¹²⁹ Die Wirtschaft und die Großstadt stehen im Zusammenhang und färben mit ihrer reinen Sachlichkeit ebenso auf das soziale Verhalten der Menschen ab.

3.3.3 Istanbul und die Moderne

Mit der Einführung des Fernsehens im Jahr 1968 und dem Verkauf der Fernsehgeräte an private Haushalte brach in das Leben der türkischen Bevölkerung ein neuer Lebenswandel ein. Während in den Anfangsphasen das Fernsehen, ähnlich dem Kino, in größeren Gruppen konsumiert wurde, verlagerte sich in den 1980er Jahren das Fernsehverhalten, mit dem aufkommenden Wohlstand, immer mehr in die eigenen vier Wände der Bevölkerung.

Im Jahr 1990 besaßen bereits 90% der Haushalte in Istanbul einen Farbfernseher. Die Bevölkerung kam mit der Welt der Werbeindustrie in Berührung und hatte die Gelegenheit Hollywood Produktionen der 1950er Jahre und Serien aus dem Welt-Bestseller-Markt zu sehen. Diese Entwicklung stellte der Mittelklasse Istanbul kaum Neues zur Verfügung, da sie bereits durch den Wirtschaftsboom der 1980er unter Özal mit einer Fülle von Konsumgütern überladen wurden.¹³⁰

¹²⁷ Vgl. Buchenhorst, S. 76

¹²⁸ Vgl. Buchenhorst, S. 75

¹²⁹ Vgl. Rinke, S. 30ff.

¹³⁰ Vgl. Öncü, S. 61

„What captured the imagination of Istanbul's middle classes and became the focus of their desires was the homogeneity of life-style cleansed of urban clutter – of poverty, of immigrant, of elbowing crowds, dirt and traffic – a world of safe and antiseptic social spaces where the 'ideal home' signifies clean air, clean water, healthy lives; a homogeneous setting and a cultural milieu where adults and children lead active lives (...).“¹³¹

Was abgesehen von der Größe der Wohnung oder dem nahen Umfeld viel mehr zählte, war der Ausblick. Ziel ist es in einer Wohnung mit Blick auf den Bosphorus zu wohnen, die für den sozialen Aufstieg stand und wofür die Mittelschicht Istanbuls bereit war für den „Ausblick zu zahlen“. Der Bosphorus, als einzig übriggebliebene Spur von Natur in der zubetonierten Großstadt Istanbul, spiegelt in der Gesellschaft die symbolische Hierarchie wider.¹³²

4 Die Trilogie von Nuri Bilge Ceylan

Nuri Bilge Ceylan dreht im Zeitraum von 1997 bis 2002 drei Filme. Der Zusammenhang zwischen diesen drei Filmen lässt sich anhand von formalen und inhaltlichen Merkmalen als eine Trilogie bezeichnen. Der erste Teil dieser Trilogie *Kasaba* spielt in einem Dorf, der zweite Teil *Mayis Sıkıntısı* wechselt den Ort zur Kleinstadt und der Abschlussfilm *Uzak* endet in der Großstadt Istanbul.

In der Trilogie wird die Verbindung und gleichzeitig Diskrepanz zwischen dem Osten und Westen, der Stadt und dem Land, sowie das Verhältnis von Moderne und Tradition in der Türkei behandelt. Die Filme finden zwar an verschiedenen Orten des Landes statt, kreisen aber um ähnliche Themen: Land, Heimat, Migration, Stadt, sowie der Einfluss der Moderne auf die Menschen.

¹³¹ Öncü, S. 61

¹³² Vgl. Öncü, S. 65

4.1 Kasaba (1997)

Der Film zeigt das ruhige Leben in einem kleinen Dorf (trk.: kasaba) und die Beziehungen innerhalb der Familie, in der drei Generationen unter einem Dach leben.

Kasaba lässt sich in drei Abschnitte gliedern. Der Alltag wird aus der Perspektive der Geschwister Havva und Ali gezeigt. Anfangs wird eine Schulklasse im verschneiten Winter gezeigt und es kommt zu einer Situation, in der das Mädchen Havva vor ihren Klassenfreunden durch den Lehrer bloßgestellt wird und sie aus Scham still vor sich hin weint.

Im zweiten Teil ist es schon Frühling und die Kinder sind auf ihrem Weg nach Hause von der Schule. Die Kinder verbringen ihre Zeit in der Natur und treffen im Wald auf eine Schildkröte und einen Esel.

Im letzten Teil sitzen alle Familienangehörigen am Lagerfeuer und die Kinder lauschen im Halbschlaf den Erwachsenen bei ihren Unterhaltungen.

Im dritten Teil wird deutlich, in was für unterschiedlichen Situationen sich die drei männlichen Hauptfiguren befinden: Saffet fühlt sich in dem kleinen Dorf eingeeengt und ist von einem tiefen Pessimismus geprägt. Er bemerkt erst mit dem Verlassen des Dorfes, dass er dennoch eine tiefe Verbundenheit gegenüber diesem Ort empfindet. Auch Saffets Onkel, der als Einziger im Ausland studiert hat und der Großvater, der im Krieg seine Heimat verlassen musste, sind beide wieder zurückgekehrt und leben im Dorf.

Der Film beginnt mit einer Szene in der Kinder auf der Straße spielen. Sie lachen über den verrückten Ahmet, der im Schnee hingefallen ist. Der Blick von Ahmet, der anfangs noch mit den Kindern lacht, versteinert nach und nach, bis das Lachen ganz verblasst. Man sieht Saffet, der das Geschehen von weitem mit traurigen Blicken verfolgt.

Eine Klasse mit Kindern befindet sich im Schulhof und sagt das „Andimiz“¹³³, auf, um im Anschluss in die Klasse zu gehen. Im Klassenzimmer fliegt eine Feder umher, mit der sie spielen, als der Lehrer das Zimmer betritt. Der Lehrer kontrolliert, ob alle Kinder anwesend sind. Als der Geruch im Zimmer immer

¹³³ Ein Eid, der an Schulen jeden Morgen nach der Nationalhymne aufgesagt wird.

unerträglich wird, verlangt der Lehrer von allen Kindern ihre Taschen zu leeren. Der Lehrer geht alle Pausenbrote einzeln durch und riecht an ihnen. Als er merkt, dass es sich um das Pausenbrot von Asiye handelt, verlangt der Lehrer von ihr das Brot wegzwerfen und fragt sie, wie ihre Mutter das Brot überhaupt einpacken konnte. Asiye schämt sich und weint still vor sich hin.

Ismail, der zu spät dran ist, betritt das Zimmer. Er ist von oben bis unten nass und stellt einen Stuhl neben den Ofen und setzt sich. Er hängt seine nassen Socken auf den Ofen. Während all der Geschehnisse, sehen wir die Reaktionen und Gesichter der Kinder und des Lehrers. Die Zeit vergeht hier nur sehr langsam.

Das Wasser tropft von den Socken auf den heißen Ofen, ab und an gehen Menschen auf der Straße vorbei, manche Kinder schlafen, eine Katze steht am Fensterbrett und die Feder fällt auf den Schoß des Lehrers.

Die Jahreszeit hat sich geändert und es ist Frühling. Man sieht Saffet, der sichtlich von der Eintönigkeit im Dorf gelangweilt ist, wie er im Freizeitpark seine Zeit verbringt. Havva und ihr jüngerer Bruder Ali gehen nach der Schule zu dem Maisfeld, in der ihre Familie sie erwartet. In diesem Teil sieht man, was die Kinder auf Ihrem Weg dahin erleben.. Die beiden Geschwister gehen an einem Friedhof vorbei und essen von einem Baum Pflaumen. Sie beobachten auch einen Esel und eine Schildkröte, die Ali kurz bevor sie weiterziehen umdreht und somit dem Tod verdammt. Diese Schildkröte wird Ali später auch in seinem Alptraum verfolgen.

Als sie das Maisfeld erreicht haben, erwartet sie bereits die gesamte Familie: Die Eltern, ihre Großeltern, sowie ihr Cousin Saffet. Die Familie, welche sich um das Lagerfeuer gesetzt hat, isst Mais und unterhält sich. Der Großvater erzählt von der Kriegszeit, in der die Engländer ihn nach Indien schickten. Weiterhin beschwert er sich über das teure Leben. Er glaubt an das Schicksal und daran, dass man es nicht ändern kann. Sein Sohn, der Vater von Havva und Ali, hat im Ausland studiert, ist aber in das Dorf zurückgekehrt. Er spricht gerne über historische Themen und glaubt an die Wissenschaft. Für Saffet ist es unverständlich, dass sein Onkel zurückgekehrt ist, da Saffets einziger Wunsch es ist und schon immer war, vor der Monotonie des Dorfes zu fliehen. Das Leben im Dorf ist für ihn leer und sinnlos. Da er nach seinem Wehrdienst keine regelmäßige Arbeitsstelle gefunden hat, wird er von seiner Familie dazu gedrängt

einen Job zu finden. Sein Großvater ist der Meinung, dass es an der Zeit für eine Familie und einen Job ist. Saffet wird durch sein Verhalten mit seinem verstorbenen Vater verglichen, was Saffet wütend macht. Die Großmutter scheint immer noch am Tod ihres Sohnes zu leiden.

Gerade bei den Gesprächen am Lagerfeuer werden die unterschiedlichen Einstellungen der Männer deutlich: Der Großvater repräsentiert den Glauben, der Vater der Kinder die Vernunft und Saffet eine nihilistisch anmutende Einstellung.¹³⁴

Die Nacht bricht ein und die Kinder werden müde. Ali träumt von der Schildkröte, die er auf den Rücken gedreht zurückgelassen hat. Saffet erzählt von dem Tag und seinen Gefühlen, als er das Dorf hinter sich ließ um zum Wehrdienst zu gehen. Mithilfe eines Flashbacks wird den Zuschauern der Weg, den Saffet zurücklegt hatte, gezeigt.

Der vierte und letzte Teil des Filmes findet in der Wohnung statt. Im Gespräch mit ihrem Sohn erfährt man, dass die Großmutter Angst davor hat, keine Wohnung zu haben, falls ihr Mann sterben sollte.

Asiye schläft ein. Sie befindet sich auf dem Maisfeld und sieht ihren Großvater auf dem Boden liegend. Saffet ist auch dort und hat sein Hemd ausgezogen. Das Mädchen bückt sich und streckt sich nach dem Wasser.

4.2 Mayis Sikintisi (2000)

Muzaffer ist Filmregisseur und kommt in sein Heimatdorf Yenice in Canakkale, um einen Film über das Leben in Yenice zu drehen. Die Hoffnungen und Wünsche der Einwohner des Dorfes bilden hier die Basis der Filmgeschichte. Der Vater, der die Bäume in seinem Garten vor dem Abriss bewahren will und die zuständigen Grundbuchbeamten aus der Stadt erwartet, das Kind, das tagelang ein Ei mit sich trägt, um eine Uhr mit Musikfunktion zu bekommen, sowie der Jugendliche, der seinen Ausweg in der Stadt sieht- all jene sind Bestandteile des Lebens im

¹³⁴ Vgl. Ceylan in http://www.nbcfilm.com/mayis/press_positifinterview.php

Dorf. Als Muzaffer für seinen Film ins Dorf kommt, werden seine Mutter, sein Vater und sein engstes Umfeld zu seinen Schauspielern.

Zu Beginn des Filmes schaut Saffet besorgt aus dem Fenster. Er geht hinaus und spricht mit dem Postboten. Die Universitätsprüfungsergebnisse sind bekanntgegeben worden und man merkt am besorgten Gesichtsausdruck, dass es sich um schlechte Neuigkeiten handelt. Er schaut sich um.

Der Abspann beginnt, währenddessen hört man die Geräusche des Dorfes aus dem Off weiter.

Muzaffer ist bei seinen Eltern im Dorf zu Besuch, bei dem er eine Handkamera mit sich trägt. Sein Vater fragt ihn, ob er seine Filme damit dreht. Muzaffer verneint und erklärt ihm, dass er die Handkamera für Probeaufnahmen benutzt. Seine Mutter kommt mit seinem jungen Cousin Ali. Die Mutter gibt ihm auf den Weg zur Schule ein Ei mit, welches er in seiner Jackentasche verstaut. In der Nacht kann Muzaffer nicht schlafen und versucht die Gespräche der Eltern im Nebenzimmer abzuhören und heimlich aufzunehmen. Man erfährt, dass sein Vater durch ein Ackergrundstück in Konflikt mit dem Staat ist. Muzaffer, der ständig die Menschen und sein Umfeld aufnimmt, will einen Film drehen. Er geht mit seinem Vater zum Feld, wo er sein Drehbuch liest. Sein Vater ist mit dem Feld beschäftigt: Er mäht das Gras, gießt die Pflanzen und arbeitet auf dem Feld. Da es einen Streitfall darüber gibt, ob das Grundstück zum Waldgebiet dazuzählt oder nicht, ist der Großvater besorgt. So wartet er Tag für Tag auf die Grundbuchbeamten. In der nächsten Szene wird Saffet in einer Fabrik arbeitend dargestellt. Es beschäftigt ihn, dass er den Universitätsaufnahmetest nicht bestanden hat, da es sein größter Traum war nach Istanbul zu ziehen. Muzaffer überzeugt ihn, ihm beim Dreh mitzuhelfen. Dabei filmt Muzaffer Saffet und auch eine Schulklasse. Er unterhält sich mit Ali, der von der Schule heimgeht, während sie gemeinsam spazieren gehen. Muzaffer zeigt Ali eine Schildkröte und filmt die beiden. In der Tasche von Ali befindet sich ein rohes Ei, wonach er immer wieder greift und mit den Händen kontrolliert, ob es unbeschädigt ist. Wenn er es schaffen sollte, das Ei vierzig Tage lang unbeschädigt mit sich zu tragen, wird seine Mutter seinen Vater überzeugen, ihm eine Armbanduhr mit Musikfunktion zu kaufen. Sein Vater glaubt nicht daran, dass Ali es schaffen wird, weshalb er sich so versucht sich seinem Vater gegenüber zu behaupten. Muzaffer

gibt ihm den Rat, das Ei zu kochen und so mit sich zu tragen, aber Ali will nicht schwindeln. Die Mutter von Muzaffer erklärt ihm, dass die Uhr nicht der einzige Grund ist, sondern dass sie damit Ali Verantwortung beibringen will. Saffet und Muzaffer besuchen den alten Pire, dem sie das Drehbuch erklären und ihn um eine Probeaufnahme bitten. Saffet liest in dem Drehbuch und Onkel Pire wiederholt die Sätze aus dem Drehbuch, ist aber erfolglos. Muzaffer beschließt seine Eltern bei dem Film mitspielen zu lassen, die Mutter weigert sich jedoch. Um die Eltern zu überzeugen, zeigt Muzaffer ihnen frühere Aufnahmen von den beiden. Es sind schwarz-weiße Aufnahmen, ohne Dialoge, die mit klassischer Musik untermalt sind. Die Eltern lassen sich überzeugen und Muzaffer macht sich auf den Weg nach Istanbul um das nötige Equipment zu beschaffen und die letzten Vorbereitungen zu treffen. Während seiner Abwesenheit wird die Geschichte der anderen Charaktere weitererzählt. Ali geht in das Geschäft, um die Uhr zu bewundern, die er sich sehnlichst wünscht. Saffet ist vom Dorf gelangweilt und seine Eltern enttäuscht, dass er gekündigt hat. Der Vater von Muzaffer ist im ganzen Dorf auf der Suche nach den Beamten, die angeblich gekommen sein sollen. Auf dem Weg nach Hause wird Ali von einer Dorfbewohnerin angehalten und gebeten einen Korb voll Tomaten zur Nachbarin zu bringen, was er wider Willen macht. Als eine Tomate zu Boden fällt und er sich nach ihr bückt, zerbricht sein wohlbehütetes Ei in seiner Tasche. Zunächst ist er traurig, beschließt aber dann ein Ei aus dem Stall zu stehlen und steckt es ohne es sich anmerken zu lassen ein. Muzaffer kehrt mit seinem Assistenten Sadik zurück und sie suchen gemeinsam nach Drehorten. Sie beschließen alle zusammen nach Canakkale zu fahren. Sie beginnen dort den Film zu drehen, wobei die Szene am Lagerfeuer an den Film *Kasaba* angelehnt ist. Beim Dreh sieht Ali, dass Sadik ein Feuerzeug mit Musikfunktion hat. Er bittet Muzaffers Mutter, da die 40 Tage um sind, statt der Uhr um ein Feuerzeug mit Musikfunktion. Noch als der Dreh weitergeht, bemerkt der Vater, dass die Beamten die Bäume gekennzeichnet haben.

Saffet ist sichtlich gelangweilt und in seiner eigenen Gedankenwelt versunken.

Ali hat, auch wenn nicht ganz mit rechten Dingen, vierzig Tage lang das Ei unversehrt mit sich getragen. Trotzdem hat er die versprochene Uhr von seinem Vater immer noch nicht bekommen.

Muzaffer will einzig und allein seinen Film drehen und fertigstellen. Nach dem Dreh räumt der Vater von Muzaffer das Feld und findet das Ei von Ali, welches er einsteckt. Er setzt sich unter den Schatten eines Baumes und isst einen Apfel bis seine Augen zusammenfallen. Die Musik setzt ein und die Kamera zeigt den Sonnenaufgang.

Es folgt der Abspann mit dem Vermerk: "Im Andenken an A. Cehov."

4.3 Uzak (2002)

In *Uzak* wird die Geschichte des Fotografen Mahmut erzählt, der unerwartet Besuch aus seinem ehemaligen Dorf bekommt. Der junge Yusuf kommt in der Hoffnung auf Arbeit nach Istanbul zu seinen Verwandten und nistet sich bei ihnen wider Willen regelrecht ein. Trotz seiner Scheidung ist er immer noch in seine Frau verliebt. Er verdient mit seiner Arbeit gut und hat sich einen intellektuellen Freundeskreis aufgebaut. Er hat ein eintöniges und einsames Leben, wobei Yusuf diese Monotonie bricht und ihn in seiner Abgeschlossenheit stört. Yusuf ist ein naiver Idealist, der sich durch Arbeit auf einem Schiff schnelles Geld und Wohlstand wie bei Mahmut erhofft. Er verbringt seine Tage mit dem Beobachten und Verfolgen von fremden Frauen oder herumirrend auf den Straßen Istanbul.

Der Film beginnt damit, dass Yusuf durch das schneebedeckte Dorf läuft. Von Weitem ist ein kleiner Bus zu sehen. Der Bus hält vor Yusuf an.

Es ertönen die Geräusche des sich entfernenden Busses. Anschließend sieht man Mahmut, der sich in einem dunklen Schlafzimmer befindet. Im Hintergrund zieht sich eine Frau aus und legt sich auf das Bett. Kurze Zeit später ist die Frau erneut zu sehen, wie sie am selben Abend noch das Haus verlässt. Als Mahmut etwas in der Küche sucht, läutet das Telefon, das an den Anrufbeantworter übergeht. Es ist seine Mutter, die ihn seit Tagen vergeblich versucht zu erreichen. Als sie auflegt, geht Mahmut zum Hörer und wählt eine Nummer, überlegt es sich dann aber anders und legt auf. Nach einem mageren Frühstück geht er in sein Studio über, welches ein Zimmer seiner Wohnung ist. Dort fotografiert er Keramikfliesen und bringt diese Fotonegative zu einem Mann. Währenddessen ist Yusuf in der Straße von Mahmut angelangt. Er läutet an

seiner Tür. Der Hausmeister fragt ihn, wen Yusuf sucht. Da er wichtigeres zu tun hat, lässt er ihn stehen und geht. Ein junges Mädchen steht mitten auf der Straße und wartet auf jemanden. Yusuf setzt seine Sonnenbrille auf und versucht dem Mädchen zu imponieren. Er lehnt sich an einen Wagen und gerade als das Mädchen mit ihrer Mutter vorbeigeht, fängt der Alarm des Wagens an zu läuten. Mahmut kommt spät in der Nacht nach Hause. Yusuf ist im Eingangsbereich des Gebäudes eingeschlafen. Zu Beginn bemerkt ihn Mahmut nicht und geht hoch. Dann erkennt er ihn wieder und geht zurück. Sie gehen gemeinsam in die Wohnung. Yusuf und sein Vater wurden durch die Krise aus der Fabrik mit weiteren 1000 Arbeitern entlassen. Yusuf will auf einem Schiff arbeiten und ist deshalb nach Istanbul gekommen. Der Gedanke die Welt zu bereisen und ein hohes Gehalt zu bekommen, gefällt ihm. Es wird ungefähr eine Woche dauern, bis er eine fixe Zu-, oder Absage erhält.

Mahmut zeigt Yusuf das Gästezimmer, in dem sich nicht einmal ein Gästebett befindet, sondern nur eine dicke Decke, die Yusuf als Gästematratze dienen wird. Er macht Yusuf noch einmal darauf aufmerksam, dass in der Wohnung nur in der Küche geraucht wird und Yusuf die kleine Toilette benutzen soll. Als er in das Wohnzimmer geht, bemerkt er die stinkenden Schuhe seines Gastes, die er mit einem Spray einsprüht und im Schrank verstaut.

Am Morgen spaziert Yusuf durch Istanbul und schaut Paaren zu, die im Schnee mit Schneebällen werfen und beobachtet die Frauen. Er erfährt, dass er nach Karaköy gehen muss, um dort Arbeit zu finden. Als er nach Hause kommt, findet er Mahmut im Wohnzimmer vor, wo er mit seinen Freunden am Telefon ein Treffen ausmacht. Yusuf erzählt ihm seinen Tag und wie seine Suche verlaufen ist. Die Gespräche mit Mahmuts Freunden langweilen Yusuf, bei dem intellektuelle Gespräche geführt und unerfüllte Träume angesprochen werden. Auf dem Weg nach Hause treffen sie auf den Hausmeister und das junge Mädchen, dem Yusuf bei seiner Ankunft in Istanbul imponieren wollte. Der Hausmeister geht in das Untergeschoss, um ein Paket für Mahmut zu holen, doch Yusuf schickt Mahmut nach Hause und meint, dass er auf das Paket warten kann. Er und das Mädchen warten alleine im Flur. In dieser Szene wird verdeutlicht, dass Yusuf Gefühle für sie hat. Dennoch unternimmt er nichts.

Am Abend schauen sich die beiden Männer *Stalker* von Tarkovskij an. Dabei wird Yusuf müde und will schlafen gehen. Kurz nachdem Yusuf den Raum verlässt und

die Wohnzimmertür hinter sich schließt, schaut Mahmut einen pornographischen Film an. Zur gleichen Zeit telefoniert Yusuf heimlich am Festnetztelefon mit seiner Mutter. Sie hat starke Zahnschmerzen und es wird erkenntlich, dass es seiner Familie finanziell nicht sehr gut geht. Yusuf kehrt ins Wohnzimmer zurück, wobei Mahmut schnell auf einen türkischen Film aus der Yesilcam Ära umschaltet. Yusuf bleibt stehen und schaut mit, was Mahmut sichtlich stört. Er schaltet erneut um, was Yusuf nicht davon abhält weiter im Wohnzimmer zu stehen und mitzuschauen. Schließlich dreht er den Fernseher ganz ab und meint, dass es schon spät geworden ist.

Yusuf geht nach Karaköy, um dort die verschiedenen Agenturen und ein Teehaus, in dem sich Arbeitslose Schiffsleute aufhalten, aufzusuchen. Dabei kommt Yusuf mit einem der Gäste ins Gespräch. Er versucht Yusuf davon zu überzeugen, dass sein Plan das reinste Abenteuer sei und man damit kein großes Geld verdienen könne.

Die Situation in der Wohnung scheint Mahmut immer mehr zu überfordern und zu nerven. Obwohl er schon zuvor heimlich das Telefon benutzt hat, fragt Yusuf ihn ob er telefonieren darf. Als er die Erlaubnis bekommt, zieht er die Tür hinter sich zu und ruft seine Familie an. Dabei wird er immer lauter und Mahmut wird neugierig und lauscht an der Tür. Als Yusuf erfährt, dass der Zahnarzt seiner Mutter keine Ratenzahlung akzeptiert, rastet er aus und schimpft am Telefon. Als er auflegt, flüchtet Mahmut schnell in die Küche, um nicht erwischt zu werden. Dabei steigt er in die eigens hergestellte Mausefalle im Kücheneingang und sein Fuß ist mit Klebstoff verschmiert.

Mahmut trifft sich mit seiner Ex-Frau Nazan, die in Kürze nach Kanada ausreisen wird. Davor braucht sie noch die Zustimmung und Unterschrift von ihm, um die gemeinsame alte Wohnung zu verkaufen. Man erfährt, dass Nazan aufgrund einer Abtreibung nie wieder Kinder bekommen kann. Sie beschuldigt ihn in keiner Weise, dennoch versucht sich Mahmut zu rechtfertigen, da die Abtreibung kurz vor ihrer Scheidung stattgefunden hat. Jedoch wird deutlich, dass er sich dafür verantwortlich fühlt.

Mahmut und Yusuf fahren für Fotoaufnahmen außerhalb von Istanbul, bei der Yusuf ihm bei den Aufnahmen assistiert. Sie übernachten dort gemeinsam in einem Hotel. Als die Zigaretten von Mahmut leer sind, bietet Yusuf ihm seine Zigaretten der Marke *Samsun* an. Es sind starke und billige Zigaretten, die meist

von der Arbeiterschicht geraucht werden. Er lehnt entrüstet ab. Während der Autorückfahrt nach Istanbul bleibt Mahmut in einem Dorf stehen und schaut aus dem Fenster. Er meint, dass die Aussicht ein sehr schönes Foto ergeben würde. Obwohl Yusuf ihn in seinem Vorhaben unterstützt und helfen will, ist Mahmut zu faul und fährt weiter. Bei seiner Ankunft erfährt er von seiner Schwester über den Anrufbeantworter, dass seine Mutter erkrankt ist und im Krankenhaus liegt. Die Schwester beklagt sich darüber, dass auch er sich etwas um sie kümmern soll. Man sieht Mahmut wie er in der Nacht bei seiner Mutter im Krankenhaus bleibt.

Yusuf verfolgt die Nachbarin bis zu einem Park, wo sie einige Zeit alleine dasteht. Er versteckt sich hinter einem Gebüsch und beobachtet sie. Gerade als er seinen Mut zusammenfasst und zu ihr gehen will, kommt ihre Verabredung und er flüchtet sich in sein vorheriges Versteck. Mahmuts Mutter wird aus dem Krankenhaus entlassen, währenddessen Yusuf sich in Mahmuts Wohnung breitmacht und dabei gegen alle Verbote verstößt. Yusuf sitzt auf seiner Couch, raucht und ist umgeben von leeren Bierdosen. Er schaut sich dort zeitgleich mit Mahmut eine Fashion Show im Fernsehen an. Mahmut ruft ihn aus der Wohnung seiner Schwester an und bittet ihn für einige Stunden aus der Wohnung zu gehen, da er zu Hause Besuch haben wird. Yusuf versucht in Panik aufzuräumen und verlässt die Wohnung. Kurze Zeit später kommt Mahmut in seine Wohnung und bemerkt den Zigarettenrauch. Er flucht vor sich hin und räumt die Wohnung auf. Die namenlose Frau zu Beginn des Filmes, entpuppt sich als der erwartete Besuch. Die selbe Frau ist auch im weiteren Verlauf des Filmes zu sehen. Dabei kommt sie zufällig mit ihrem Partner in die selbe Bar wie Mahmut, der sich ebenfalls dort aufhält und alleine etwas trinkt. Beide ignorieren sich und Mahmut verlässt den Laden ohne sie zu grüßen.

Yusuf spaziert bis spät in die Nacht in den Straßen Istanbul und beobachtet fremde Frauen. In der U-Bahn versucht er seine Beine, an die einer jungen, ihm unbekannten Frau zu reiben, die neben ihm sitzt. Sie bemerkt es und steht stillschweigend auf.

Kurz nachdem der Besuch von Mahmut die Wohnung verlässt, kommt Yusuf zurück. Mahmut ist wütend und beschimpft Yusuf, der ihn nicht sonderlich ernst nimmt. Yusuf spielt mit einem Spielzeug, welches er seinem Neffen gekauft hat.

Der Streit der Männer endet mit gegenseitigen Beschuldigungen, bis Mahmut genervt in sein Zimmer geht.

Später fragt Mahmut seinen Gast in einem beschuldigenden Ton ob er seine Taschenuhr gesehen hat. Yusuf ist irritiert und weiß nicht wie er mit der Situation umgehen soll. Er versucht Mahmut bei der Suche zu helfen. Wenig später findet Mahmut die Taschenuhr in einem der Kartons wieder, lässt es sich aber nicht anmerken. Nazan ruft an, um sich von Mahmut zu verabschieden. Er will auch etwas sagen, schafft es aber dann doch nicht und legt auf. Yusuf bemerkt nichts von dem Fund und auch nach dem Telefonat wiederholt er immer wieder, dass er die Uhr nicht gesehen hat. Als er später in sein Zimmer geht, bemerkt er, dass Mahmut seine Tasche durchwühlt hat.

In der Nacht wachen beide durch die Laute einer Maus auf, die sich in der Falle verfangen hat und piepst. Sie sind sich einig darin, dass die Maus aus der Wohnung gebracht werden muss. Da Yusuf nicht bis zum nächsten Morgen auf den Hausmeister warten will, bleibt die Aufgabe an ihm hängen. Er packt die Maus samt dem Klebeband in eine Plasticktüte und bindet sie zu. Als er die Tüte zum Müll herunterbringt, bemerkt er Katzen, die ihn bereits umringt haben. Yusuf schaut sich kurz um und schlägt die Tüte einige Male fest gegen eine Mauer, bis er sicher ist, dass die Maus gestorben ist. Er wirft den Beutel mit der Maus in den Müllberg. Mahmut beobachtet still das Geschehen aus dem Fenster.

Am frühen Morgen geht Mahmut aus dem Haus und am Strand spazieren. Später fährt er zum Flughafen und beobachtet heimlich Nazan und ihren neuen Lebensgefährten. Sie sieht dabei ihn fast, doch er versteckt sich. Zuhause angekommen sieht er die Wohnungsschlüssel von Yusuf auf dem Schuhschrank und wirft einen Blick in das Zimmer von Yusuf. Seine Sachen sind verschwunden, bis auf eine Zigaretten Packung *Samsun*.

Mahmut sitzt am Ufer auf einer Bank und schaut auf den Bosporus. Er zündet sich eine der Zigaretten der Marke *Samsun* an.

5 Filmanalyse

5.1 Theoretische Positionen

Um den Typus der im Film gezeigten Bildsprache besser verstehen zu können, ist es an dieser Stelle zweckmäßig, sich die Bildtheorien von Andrej A. Tarkovskij Walter Benjamin und Gilles Deleuze anzuschauen.

5.1.1 Andrej A. Tarkovskij und „Die versiegelte Zeit“

Andrej A. Tarkovskij setzt den Beginn eines Films in dem Punkt an, in dem ein Filmemacher ein Bild des Films vor Augen hat. Dieser Filmemacher kann erst dann als Regisseur bezeichnet werden, wenn er ein klares Konzept im Sinn hat und den Film auch so in die Realität umsetzen kann. Um wiederum den Regisseur einen Künstler nennen zu können, muss dieser in seinen Filmen eine individuelle Handschrift aufweisen, eine einzigartige Bilderstruktur. Erst das Aufzeigen „eigene[r] Gedankensystem[e] zur realen Welt“¹³⁵, die Darstellung der eigenen Perspektive, macht die Kinematographie zur Filmkunst. Film beinhaltet somit nach Tarkovskij ein Potential, das durch maximale Leistung ausgeschöpft werden muss, um einen künstlerischen, bzw. normativen Anspruch erheben zu können. Im Folgenden soll anhand des Textes von Tarkovskij „Die versiegelte Zeit“ eine wichtige Grundlage für die weitere Filmanalyse in dieser Arbeit schaffen.

„Die versiegelte Zeit“ von Tarkovskij ist in Form eines künstlerischen Essays verfasst, der die Frage bearbeitet, wie die dem Film innewohnende Zeit vom Regisseur eines Films aber auch vom Betrachter zu begreifen ist. Das dabei die dem Film innewohnende Zeit stark auf den Betrachter bezogen reflektiert wird heißt zunächst, dass der Zugang des Betrachters zum Film überhaupt sich erst über die Wahrnehmung der Bilder im Film öffnet und darüber hinaus, dass der Betrachter dann davon angestoßen auch über sein individuelles Leben reflektieren kann. Was Tarkovskij an dem Zeitbegriff in der Kunst interessiert, ist nicht nur die ästhetische Umsetzung in der Kunst, sondern vielmehr die "inneren, moralischen Qualitäten, die der Zeit immanent sind".¹³⁶ Zeit bei Tarkovskij ist der Berührungspunkt von Film und Betrachter. Aus diesem Grund betont Tarkovskij

¹³⁵ Tarkovskij, S. 90

¹³⁶ Tarkovskij, S. 86

immer wieder, den über den Bereich des Ästhetischen hinausgehende ethische, „moralische“ Potential von Film.

Mich interessiert hier weiter die Frage, in welchem Sinn Tarkovskij die Erinnerung als allgemeine Fähigkeit der Rezeptivität voraussetzt. Diese Fähigkeit des Betrachters wird im Bezug auf die Erinnerung stimuliert und zwar interessanterweise auf Grund der Tatsache, dass sie im Menschen ein Gefühl der „Unzulänglichkeit“ weckt. Bei Tarkovskij heißt es: „Die Erinnerung macht uns [als Menschen, als moralische Wesen] verletzbar und leidensfähig.“¹³⁷ Tarkovskij stellt die These auf, dass es bei Film im normativen Sinn niemals darum gehe, den Betrachter zu unterhalten oder abzulenken - nie darum, die Zeit totzuschlagen und die Gedanken zu unterdrücken. Die Antwort auf die Frage, warum Menschen ins Kino gehen, ist für Tarkovskij: „wegen der verlorenen, verpaßten oder noch nicht erreichten Zeit“¹³⁸ - also, um die Zeit aufzusuchen, sei diese gegenwärtig (verloren), vergangen (verpasst) oder zukünftig (noch nicht erreicht) und um die Gedanken hervorzurufen. Es geht nach Tarkovskij im Film immer um die Sehnsucht des Betrachters, wiederzuerkennen und das Bedürfnis, etwas zu verstehen. Wie hängen nun die hier von Tarkovskij aufgestoßenen Bereiche mit seiner Theorie des Film als versiegelte Zeit zusammen?

Die filmische „Wahrheit“, eine innere Filmlogik, entwickelt sich für Tarkovskij im Prozess des Festhaltens und Modellierens von Zeit. Was heißt das? Tarkovskij schreibt, dass das Kino, als „neues ästhetisches Prinzip“¹³⁹ dem Mensch es ermöglichte, „die Zeit unmittelbar festzuhalten und sich diese zugleich so oft wieder reproduzieren zu können, also zu ihr zurückzukehren, wie es ihm in den Sinn kommt“¹⁴⁰. Das Kino birgt die Möglichkeit, Zeit im Film zu fixieren und diese so wiederzugeben, wie sie „in ihrer realen und unauflöslchen Verknüpfung mit der Materie der uns [...] umgebenden Wirklichkeit“¹⁴¹ zusammenhängt.

Die bloße technische Eigenschaft von Film, Welt aufzuzeichnen reicht aber nicht alleine, um ein anspruchsvolles Werk mit einer inneren Logik, einer eigenen „Wahrheit“ zu schaffen, das dem Betrachter von Bedeutung für dessen eigenes Leben ist. Wie oben schon angedeutet muss nun die Vision, die persönliche

¹³⁷ Tarkovskij, S. 85

¹³⁸ Tarkovskij, S. 94

¹³⁹ Tarkovskij, S. 92

¹⁴⁰ Tarkovskij, S. 92

¹⁴¹ Tarkovskij, S. 93

formende Handschrift des Regisseurs hinzukommen: Ähnlich der Tätigkeit eines Bildhauers, der seiner Skulptur durch Herausmeißeln des überflüssigen Materials eine Form gibt, lässt sich nach Tarkovskij auch die Autorenfilmkunst verstehen. Ein Autorenfilmmacher modelliert die Zeit, in dem er aus einer großen Ansammlung von Möglichkeiten, Überflüssiges eliminiert und die Essenz seines Vorhabens hervorbringt. Dabei ist es wichtig, dass Film frei ist „in seiner Auswahl und Korrelierung von Fakten, die einem Zeitblock beliebiger Größe und Länge entstammen“¹⁴². Der Film kann dabei „beliebig viel vom Leben aus[...]klammern“¹⁴³. Aber das filmische Bild darf dabei „nicht im Widerspruch zu seiner natürlichen Zeit zergliedert und aufgespalten, nicht dem Fluß der Zeit entzogen werden.“¹⁴⁴

Dies ist in zweierlei Hinsicht zu verstehen: So muss beispielsweise einerseits die Entwicklung von Gleichzeitigkeit und Rückblenden in logischen Denkmustern erfolgen, was nur durch richtig eingesetzte Montage funktionieren kann.¹⁴⁵ Die filmische Logik entsteht also einerseits von den Beziehungen der Bilder zueinander. Komplementär und entgegengesetzt zugleich ist jedoch für Tarkovskij das Kriterium des Rhythmus, der „den Zeitfluß innerhalb einer Einstellung wiedergibt.“¹⁴⁶ Das Kriterium des Rhythmus steht für Tarkovskij über dem Kriterium der Montage. Mühelos könne er sich einen Film ohne Montage vorstellen, keinesfalls jedoch einen Film in dessen Einstellung nicht der Zeitfluss spürbar werde.¹⁴⁷ Ohne deshalb die Bedeutung der Montage für den Film in Abrede zu stellen, weist Tarkovskij darauf hin, dass das Filmbild während der Dreharbeiten entstehe und „*innerhalb* einer Einstellung“¹⁴⁸ existiere. Das einzelne filmische Bild ist immer schon auf einen Ablauf im gesamten Film hin konzipiert worden und ist „seinem Wesen nach Beobachtung von Lebensfakten, die in der Zeit angesiedelt sind, die entsprechend den Formen des Lebens selbst und dessen Zeitgesetzen organisiert werden.“¹⁴⁹

Das „Wahrheitskriterium“, welche die filmische Logik bestimmt, kann für Tarkovskij nur in einer Operation mit der Zeit entwickelt werden. Dabei muss

¹⁴² Tarkovskij, S. 97

¹⁴³ Tarkovskij, S. 97

¹⁴⁴ Tarkovskij, S. 101

¹⁴⁵ Vgl. Tarkovskij, S. 103

¹⁴⁶ Tarkovskij, S. 166

¹⁴⁷ Vgl. Tarkovskij, S. 166

¹⁴⁸ Tarkovskij, S. 167

¹⁴⁹ Tarkovskij, S. 101

auch eine fiktive Szene, wie beispielsweise ein Traum, nach der dem Film innewohnenden Logik funktionieren.¹⁵⁰

„Wie spürt man aber die Zeit in einer Einstellung? Das Gespür stellt sich ein, wenn hinter dem sichtbaren Ereignis eine bestimmte bedeutsame Wahrheit fühlbar wird. Dann, wenn man klar und deutlich erkennt, daß sich das, was man in dieser Einstellung sieht, nicht in dem hier visuell Dargestellten erschöpft, sondern lediglich etwas sich jenseits dieser Einstellung unendlich Ausbreitendes andeutet, wenn es auf das *Leben* hinweist. [...] Der Film ist mehr, als er in Wirklichkeit ist (sofern es sich dabei natürlich um einen wirklichen Film im eigentlichen Sinne handelt).“¹⁵¹

„Wahrheit“ im Sinne einer Gegenüberstellung von wahr/falsch ist ein Zustand in der Sprache. Im Bezug auf Film mag es scheinbar naheliegen, dieses Kriterium in Verbindung zu bringen mit einer erzählten Handlung im Bezug auf eine reale oder fiktive Realität der Welt. Was aber sagt Tarkovskij dazu?

Tarkovskij bringt Film und Literatur als Medien einer Erzählung in Zusammenhang miteinander und analysiert diesen Zusammenhang auf Gemeinsamkeiten und Differenzen hin. Gemeinsamkeiten liegen für ihn in der „[...]Freiheit, mit der hier die Künstler mit dem von der Wirklichkeit dargebotenen Material umgehen.“¹⁵² In dieser Definition liegt dann aber zugleich schon die wesentliche Differenz, denn die Literatur bedient sich der Sprache als Mittel, während „der Film keine Sprache besitzt.“¹⁵³ Der Film „ist unmittelbar, er führt uns sich selbst vor Augen.“¹⁵⁴ Sprache wird im Film aber natürlich sehr wohl eingesetzt. Tarkovskij beschreibt eine Überschneidung und eine Abweichung der Aufgaben des Drehbuchautors und des Regisseurs was die psychologische Komponente der Filmhandlung betrifft. Beide, Drehbuchautor und Regisseur, sollen in die Psyche der Charaktere vordringen, um diese dem Zuschauer in Szenen und Dialogen gelungen zu vermitteln. Interessanterweise fordert

¹⁵⁰ Tarkovskij, S. 106ff.

¹⁵¹ Tarkovskij, S. 205

¹⁵² Tarkovskij, S. 90

¹⁵³ Tarkovskij, S. 91

¹⁵⁴ Tarkovskij, S. 91

Tarkovskij vom Regisseur jedoch zusätzlich zum allgemeinen Wissen des Psychologen von der menschliche Psyche das Wissen des Psychiaters, das sehr viel konkreter auf den jeweiligen Einzelfall bezogen ist.¹⁵⁵ In der konkreten Umsetzung eines bestimmten Dialogs im filmischen Bild sind sehr subtile und spezifische Bedingungen vom Regisseur zu beachten, die das Drehbuch gar nicht beinhalten kann, selbst wenn Drehbuchautor und Regisseur ein und dieselbe Person sind. Eine gänzliche Übereinstimmung der beiden Ebenen ist äußerst selten, aber auch gar nicht entscheidend für die Qualität des daraus hervorgehenden Films: auch auf den „Ruinen“ des ursprünglichen Konzepts kann „eine neue Konzeption, ein neuer Organismus“¹⁵⁶ entstehen. Bei Tarkovskij heißt es unter anderem:

„Das wechselseitige Funktionsverhältnis von Mise-en-scène und gesprochenem Wort bringt in all seiner Richtungsvielfalt ein völlig konkretes Bild Hervor.“¹⁵⁷

Es ist die Frage, was genau „konkret“ hier heißt. Die Präzision, die hier mitbedeutet ist, ist nicht im Sinne von „eindeutig“ oder „klar“ misszuverstehen. Es scheint mir hier vielmehr um die sinnliche Anschaulichkeit des spezifischen Einzelfalls zu gehen. Sprache, die gesprochenen Wörter, und das Bild im Film in Übereinstimmung miteinander stimmen so wiederum für Tarkovskij nur selten mit der Wahrheit überein. Es besteht vielmehr eine Diskrepanz zwischen dem „Wort und Gestus, Wort und Sachinhalt, Wort und Gedanken“¹⁵⁸:

„Gewöhnlich realisieren sich Wort, innerer Seelenzustand und physisches Agieren des Menschen auf unterschiedlichen Ebenen. Sie kooperieren, wiederholen zuweilen einander, widersprechen sich sehr viel häufiger, geraten mitunter in heftige Konflikte und entlarven einander.“¹⁵⁹

¹⁵⁵ Tarkovskij, S. 112ff.

¹⁵⁶ Tarkovskij, S. 114

¹⁵⁷ Tarkovskij, S. 113

¹⁵⁸ Tarkovskij, S. 113

¹⁵⁹ Tarkovskij, S. 113

Die der Film-internen Logik entsprechenden „Wahrheit“ im filmischen Bild bestünde demnach weniger in einer Bestätigung als vielmehr in einer stets tiefergehenden Entlarvung. An dieser Stelle ist innezuhalten, denn es ist erweiterte Reflexion nötig. Bilder scheinen bei Tarkovskij im Verhältnis zum geschriebenen Text des Drehbuchs nicht nur als ein die Stimmung fördernder Hintergrund, eine illustrative Umsetzung der Sprache zu sein. Man könnte mit einigem Recht die Rolle des filmischen Bilds bei Tarkovskij als ein Intensivieren verstehen. Aber dieses Intensivieren besteht nicht in einer Übereinstimmung von Sprache und Bild, sondern vielmehr in einer Abweichung, welche die Reflexion des Betrachters erst herausfordert.

Inwiefern hat die bei Tarkovskij entwickelte filmische Eigenlogik, die filmische „Wahrheit“, eine Berechtigung? Was genau kann die Wahrheitsfunktion der filmischen Bilder sein? Um diese Fragen weiter zu erhellen, will ich mich nun Walter Benjamin zuwenden, dessen Gedanken zum „Dialektischen Bild“ hier weiterzuführen versprechen.

5.1.2 Das dialektische Bild bei Walter Benjamin

Walter Benjamin bedient sich im Passagenwerk eines Prinzips der „literarischen Montage“¹⁶⁰. Das Werk besteht aus einer großen Ansammlung von kurzen Textfragmenten zu unterschiedlichen Themen. Die Struktur des Textes zeichnet sich durch das Aufbrechen eines einheitlich geschlossenen Gedankenflusses aus. Zahlreiche Gedanken stoßen mitunter diskontinuierlich aneinander, angelehnt an das filmische Prinzip der Montage. Die Abschnitte N 1a, 8 und N 2,6¹⁶¹ können zusammengenommen so verstanden werden, dass Benjamin mit seiner Vorgehensweise im Passagenwerk beabsichtigte, eine sprachliche Form zu entwickeln, die der Frage nach einer Verbindung von „marxistische(r) Methode“¹⁶² der dialektischen Geschichtsanalyse und „gesteigerte(r) Anschaulichkeit“¹⁶³ auch literarisch-formal gerecht werden zu vermochte. Die marxistische Hoffnung auf die Überwindung der Klassengegensätze und der

¹⁶⁰ Benjamin, S. 574

¹⁶¹ Benjamin, S. 574ff.

¹⁶² Benjamin, S. 575

¹⁶³ Benjamin, S. 575

Errichtung einer gerechten Gesellschaft - ein Ereignis, das sich dem marxistischen Modell des dialektischen Fortschritts der Geschichte nach quasi automatisch ergeben muss - soll erhalten werden, aber nicht blind; um die theoretischen und realen Möglichkeiten dazu auszuloten, ist „mit dem historischen Vulgärnaturalismus zu brechen“¹⁶⁴. Die Vorstellung von einem unabhängigen, objektiven und linearen Fortschritt der Geschichte hin zum Guten ist zu hinterfragen, wenn die Hoffnung auf das Gute eigentlich fortbestehen soll: „Die Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen“¹⁶⁵, sagt Benjamin. Um das verstehen zu können, muss anschaulich nachvollzogen werden können, wie es erst durch ein der Collage bzw. Montage ähnliches Zusammenfügen der einzelnen Glieder der Geschichte und Kultur zu so etwas wie einem objektiven Ganzen der Geschichte kommt. Dabei soll es umgekehrt laut Benjamin auch möglich werden, „in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken“¹⁶⁶.

In diesem Zusammenhang der Gemachtheit und prinzipiellen Möglichkeit zur Revision der Geschichte ist Benjamins Begriff des *dialektischen Bildes* zu verstehen, der nun näher betrachtet werden soll. Bei Benjamin heißt es: „Bild ist die Dialektik im Stillstand“.¹⁶⁷ Im Begriff des dialektischen Bildes, stehen Vergangenheit und Gegenwart in einer speziellen dialektischen Beziehung zueinander. Benjamin unterscheidet im Abschnitt N 2a, 3 die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit als eine „rein zeitliche, kontinuierliche“¹⁶⁸ von der Beziehung des Gewesenen zum Jetzt als dialektischer Beziehung. Diese letztere Beziehung ist „nicht Verlauf, sondern Bild, sprunghaft“¹⁶⁹. Weiter heißt es an dieser Stelle bei Benjamin:

„Nur dialektische Bilder sind echte (d.h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.“¹⁷⁰

Wie stehen diese Thesen zueinander? Zunächst einmal gilt es, den Unterschied

¹⁶⁴ Benjamin, S. 575

¹⁶⁵ Benjamin, S. 575

¹⁶⁶ Benjamin, S. 575

¹⁶⁷ Benjamin, S. 577

¹⁶⁸ Benjamin, S. 577

¹⁶⁹ Benjamin, S. 577

¹⁷⁰ Benjamin, S. 577

von „Vergangenheit-Gegenwart“ und „Gewesenes-Jetzt“ zu verstehen. Benjamin beschreibt hier zunächst eine Vorstellung von linear fortschreitender Zeit, die in eine Richtung verläuft - nämlich von „Vergangenheit“ zu „Gegenwart“, hin zu „Zukunft“ (wobei „Gegenwart“ und „Zukunft“ in der selben Beziehung zueinander stehen, wie „Vergangenheit“ zu „Gegenwart“). Etwas läuft ab, das Zeit genannt wird. Diese Zeit hat mit einem menschlichen Subjekt nichts zu tun. Das Subjekt hat keine Bedeutung für den Verlauf der Zeit, aber genauso wenig kann dieser Verlauf von Zeit irgendeine Bedeutung für ein Subjekt haben. Anders verhält es sich bei dem „Gewesenen“ zum „Jetzt“. Erst hier ist eigentlich von Zeit im geschichtlichen Sinn zu sprechen, da erst jetzt eine Bedeutung ins Spiel kommt. Bedeutung von etwas Gewesenem wird immer von einem Subjekt, das sich an einem Ort im Jetzt befindet, geschaffen und zugeteilt. Hier bedingen sich Gewesenes und Jetzt als einander widersprechend und doch voneinander abhängig, sowie durcheinander konstituiert dialektisch gegenseitig. Des Weiteren kann diese Beziehung nicht mehr durch einen linearen Verlauf eindeutig beschrieben werden. Wie hier Bedeutung zugeteilt wird, ist sprunghaft und funktioniert nach einer anderen Logik, die als bildliche charakterisiert werden kann. Die Linien der Bedeutung vervielfältigen sich potentiell ins Unendliche und ergeben gebündelt ein Bild. Das auf Grund der eben beschriebenen geschichtlichen Dialektik prinzipiell nicht ausschöpfbare Paradigma von Bedeutungen kennzeichnet erst eigentlich ein Bild als „echtes Bild“, im Gegensatz zum archaischen Bild, welches hier als ikonisch in engerem Rahmen bestimmt verstanden werden muss. Trotzdem - der Ort an dem dialektische Bilder anzutreffen sind, ist laut Benjamin die Sprache.

„Es ist nämlich Sprache in jedem Falle nicht allein Mitteilung des Mitteilbaren, sondern zugleich Symbol des Nicht-Mitteilbaren.“¹⁷¹

„Nicht-Mitteilbares“ kann erst verstanden werden, wenn die Aufmerksamkeit auf das „Mitteilbare“ gelenkt wird, welches erneut auf das „Nicht-Mitteilbare“ hinweist.¹⁷² Man sollte hier „Mitteilbares“ und „Nicht-Mitteilbares“ nicht als

¹⁷¹ Telsnig, S. 153

¹⁷² Gabrielli, S. 158

„Sagbares“ und „Unsagbares“ interpretieren, bei der es etwas gibt, was die Sprache gar nicht greifen kann und was nur das Bild auf ganz unbegreiflich pseudo-mystizistische Weise ausdrücken kann. Hier ist vielmehr in Anschlag zu bringen, dass die Sprache selbst auf unterschiedlichen Ebenen funktioniert. Sprachwissenschaftlich analysiert werden kann hier die Teilung von Wort und Bedeutung, die aber auch in den Paaren Signifikant-Signifikat, Sprache-Sinn, Konkretheit-Abstraktheit, buchstäblich-metaphorisch ausgedrückt werden kann. Die Reihe Bedeutung/Signifikat/Sinn/Abstraktheit/Metapher kann nur in der verdinglichten Gestalt einer konkreten, buchstäblichen Sprache erschlossen werden. Aber gerade um das zu vermittelnde Signifikat, den Gegenstand des Sinns, konkret fassen zu können ist die Sprache in all ihrer Buchstäblichkeit immer zugleich auf einen metaphorischen Teil angewiesen. Wenn zwei Personen von „Baum“ sprechen, denken beide an verschiedene Bilder. Hier tritt die menschliche Vorstellungskraft mit dazu, die sich ein Bild macht.

Das dialektische Bild ist nie unabhängig vom betrachtenden Subjekt. Es ist eigentlich ein Zwischending, von (vorgestelltem oder realem) materiellen Bild und mentalem Bild, ein möglicher Vorschlag die Geschichte zu lesen, ein mögliches Bild der Geschichte, und in diesem Bild bestehen andere mögliche Lesarten simultan mit.

„Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild, ist das Gewesene festzuhalten.“¹⁷³

Sowie:

„In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner.“¹⁷⁴

Die Vergangenheit ist ein neutrales bedeutungsloses Rohmaterial, das vergessen werden wird und verschwinden wird, wenn es nicht noch einmal neu erfasst und definiert wird. Wie sich das Gewesene zugetragen haben soll, erschließt sich nach Benjamin dabei blitzhaft im Bild, wo Vergangenheit und Gegenwart ineinander fließen und sich gegenseitig bestimmen. Durch die dialektische Kollision von Jetzt

¹⁷³ Benjamin 1991, S. 591-592

¹⁷⁴ Benjamin, S. 570

und Gewesenem wird die Vergangenheit wieder lebendig. Sie spielt wieder eine Rolle, wird durch das Bild ständig vergegenwärtigt. Für Robespierre wurde die französische Revolution nur vor dem Hintergrund der römischen Republik verständlich, doch was das antike Rom eigentlich bedeutete, legten erst die Revolutionäre von ihrem Standpunkt im 18. Jahrhundert fest.¹⁷⁵ Man kann im Bezug auf die revolutionäre „Blitzhaftigkeit“ der Erkenntnis und des Bilds sagen, dass das dialektische Bild eine plötzliche, alle Bedeutungsparameter simultan betreffende (Neu-)Definition der Situation impliziert, die dann einem „langnachrollenden Donner“ gleich der Reihe nach entschlüsselt und gelesen werden muss.

Inwiefern ist es also möglich, dass Bilder eine geschichtliche Wahrheit transportieren? Schließlich ist der Einwand, dass es sich im Bild um eine inszenierte, nicht reale, imaginäre „Wahrheit“ handelt, schnell an der Hand.

Der Vorstellung des linearen Ablaufs einer geschichtlichen Kausalkette steht mit dem dialektischen Bild eine im Moment der Wahrnehmung aufgelöste Perspektive entgegen, die eine Erweiterung des Sinns mit sich bringt.¹⁷⁶ Benjamin bezeichnet das dialektische Bild als „Urphänomen der Geschichte“.¹⁷⁷ Aus dem darin vorhandenen Reservoir an möglichem Sinn geht erst eine lineare Deutungsmöglichkeit hervor. Er weist dabei darauf hin, dass sich die Perspektive des Betrachters, wie auch die Komponenten der Geschichte fortwährend wandeln und es somit keine universelle und letztgültige Version für die Konstruktion der Geschichte gibt.¹⁷⁸

Ein Bild aber liefert auf einen Blick eine Gesamtschau, eine „übersichtliche Darstellung“¹⁷⁹ im Sinne der Übersicht, nicht im Sinne einer leicht nachvollziehbaren Ordnung: mehrere Perspektiven, Gründe, mögliche, sowie widersprüchliche Gründe, die zusammen logisch nur schwer konsistent darzustellen sind. Das dialektische Bild vermittelt Geschichte nicht nur durch kausale Narration, sondern durch detailreiche Darstellung von Verhältnissen, die erst zu klären sind. Das dialektische Bild muss deshalb ebenso und noch mehr

¹⁷⁵ Vgl. Benjamin, S. 701

¹⁷⁶ Vgl. Zirden, S. 83

¹⁷⁷ Gabrielli, S. 628

¹⁷⁸ Zirden, S. 83

¹⁷⁹ Gabrielli, S. 637

gelesen werden als ein Geschichtsbuch.

5.1.3 Gilles Deleuze: Zeit im Film - hin zum Zeit-Bild

Im folgenden Kapitel soll anhand einer Analyse von ausgewählten Passagen aus Gilles Deleuzes Werk „Das Zeit-Bild“ präziser herausgearbeitet werden, inwiefern Zeit im Film unterschiedlich präsentiert, rezipiert und verstanden werden kann und inwiefern der Film dabei spezifische Darstellungs- und Reflexionsmöglichkeiten bereitstellt, die darüber hinausgehen, was eine linear-kausale Logik der Darstellung von Geschichte diesbezüglich zu leisten vermag. Während wir bei Benjamin eine Gegenüberstellung von buchstäblichem und bildlichem Sinn in der Sprache und darin die Hoffnung auf einen Moment der Erschütterung eines linear-kausal festgelegten Sinns finden, handelt es sich bei Deleuze um eine Differenzierung zwischen unterschiedlichen Bildtypen, die sich jeweils darin unterscheiden, wie in ihnen Zeit und Bewegung zusammenspielen. Deleuze unterscheidet als Oberkategorien der im Film vorkommenden Bildtypen „Bewegungs-Bilder“ von „Zeit-Bildern“. Vor dem Hintergrund dieser Oberkategorien werde ich nun nach einer kurzen Vorbetrachtung zum allgemeinen Verhältnis von Bewegungs- und Zeit-Bild bei Deleuze im Weiteren die Beziehung von aktuellen und virtuellen Bildern im Erinnerungs-Bild, im Traum-Bild und im Kristallbild näher untersuchen. Somit soll das Zeit-Bild, das bei Deleuze die Möglichkeit zur emanzipatorisch-reflexiven Vermittlung von Zeit in Abweichung zu gängigen Denkbahnen und Schemata umfasst, genauer konturiert werden.

Ganz allgemein lässt sich mit Deleuze sagen, dass im Film Zeit entweder als chronologische Zeit indirekt über eine in der Zeit ablaufende Bewegung dargestellt werden kann, was in den Bewegungs-Bildern passiert; Zeit im Film kann aber auch in Zeit-Bildern als achronologische reine Zeit direkt vermittelt werden. Indirekt kann die Zeit über die Vermittlung der Montage rezipiert werden, ausgehend von einer Abfolge des sich dem Betrachter anbietenden Bewegungs-Bildes. Das Bewegungs-Bild ist bei Deleuze dadurch bestimmt, dass es Teil eines „sensomotorischen“ Zusammenhangs ist. Prototypisch verkörpert sich das Bewegungsbild in Aktions- und Wahrnehmungsbild. Die Personen

reagieren auf Situationen oder wirken durch ihr Handeln auf die Situation ein. Als Teil einer konsistent erfassbaren, chronologisch nachvollziehbaren und im Raum ablaufenden Bewegung steht das Bewegungs-Bild unter einem Bild-Ordnungsprinzip, das Deleuze „organisch“ nennt.¹⁸⁰ Der in der Abfolge von Bewegungsbildern beschriebene Handlungsablauf ist hier gewissermaßen unabhängig oder vorgängig zu der Beschreibung. Er wird in Bildern umgesetzt, geht nicht aus Bildern hervor. Es wird somit - unabhängig davon, ob die durch Bewegungsbilder beschriebene Welt fiktiv ist oder nicht - eine als „präexistent angenommene Wirklichkeit“¹⁸¹ vorausgesetzt. Reales und Imaginäres können durchaus nebeneinander bestehen, jedoch nur als einander entgegengesetzt. Das Reale ist an seiner Kontinuität, seinen „gesetzmäßige{n}, kausale{n} und logische{n} Verbindungen“¹⁸² erkennbar. Das Irreale, Imaginäre greift hier nur als Bruch ein, der als solcher verständlich wird. Die Verkettung der Bilder in der Montage verläuft über eine Verkettung des Aktuellen. Zeit wird daher für den Betrachter indirekt erfahrbare über eine ständige Gegenwart des Bewegungsbildes. Zwar ist schon der Ordnung der Bewegungsbilder nach Deleuze ein diese Ordnung eigentlich überschreitendes Potential inhärent: Die Art wie Film über die Montage Bewegung zeigt, ist immer schon „anormal[...], abweichend[...]“¹⁸³. Der Betrachter im Kino ist nicht das Zentrum seiner Wahrnehmung, woraus sich eigentlich schon eine Unabhängigkeit der Zeit von der Bewegung folgern lässt. Zeit wird in diesem Sinn eigentlich schon direkt anhand der „Disproportionen der Maßstäbe, der Verstreuung der Zentren und der falschen Anschlüsse der Bilder“¹⁸⁴ präsentiert. Demnach wäre auch hier jeder Moment der Gegenwart immer schon als Koexistenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verstehen.¹⁸⁵ Die abweichende Bewegung im Film wurde jedoch nach Deleuze, filmhistorisch betrachtet, eine lange Zeit über „gerichtet“¹⁸⁶, so dass sich in den Bewegungsintervallen auftuende potentielle Räume nicht zum Ort einer expliziten Abweichung vom sensomotorischen Schema wurden.

¹⁸⁰ Deleuze, Vgl. S. 168

¹⁸¹ Deleuze, S. 168

¹⁸² Deleuze, S. 169

¹⁸³ Deleuze, S. 55

¹⁸⁴ Deleuze, S. 56

¹⁸⁵ Deleuze, Vgl. S. 57

¹⁸⁶ Deleuze, S. 59

Explizit im Filmbild dargestellt wird die andere Form der Zeit, die reine Zeit, im Zeit-Bild. Reine Zeit unterscheidet sich bei Deleuze, der sich hier an Bergson anlehnt, von chronologischer Zeit. Die achronologische reine Zeit ist bei Deleuze unpersönliches Bewusstsein, annähernd gleichbedeutend mit Welt. Was bei Deleuze mit direkter Präsentation der reinen Zeit im Zeit-Bild gemeint sein kann, muss im oben genannten Zusammenhang der Koexistenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gesehen werden. Im Bezug auf Film verstehe ich das zunächst einmal so, dass hier den inneren Zusammenhang der erzählten Geschichte betreffende Gründe und Beziehungen der Figuren und Handlungsmotive zueinander mitschwingen, welche zu verstehen erst das Zeit-Bild auf eine besondere Weise ermöglicht, wenn darin aktuelles und virtuelles Bild zusammenkommen. Wichtig ist dabei noch zu erwähnen, dass das, was ich hier „inneren Zusammenhang“ nenne, sich gerade auch durch zu der im Skript festgelegten Handlung widersprüchliche Abweichungen auszeichnet. Der Raum der möglichen Abweichungen ist hier durch das virtuelle Bild gegeben, das zum aktuellen Bild dazutritt. Auch das Zeit-Bild setzt als Bestandteil des Films selbstverständlich die filmische Technik der Montage weiter voraus, aber:

„statt sich auf die Bewegungs-Bilder zu beziehen, in denen sie ein indirektes Bild der Zeit freilegt, bezieht sie sich auf das Zeit-Bild und legt in ihm die zeitlichen Beziehungen frei, von denen nunmehr die abweichende Bewegung abhängt.“¹⁸⁷

Hier möchte ich betonen, dass es Deleuze nicht darum geht, im Begriff des Zeit-Bilds einen abstrakten Begriff herzustellen. Deleuze scheint mir vielmehr anzudeuten, dass ein anderes Prinzip zeitlicher Ordnung existieren kann als das eines linearen geschichtlichen Ablaufes. Im Folgenden möchte ich die Lockerung der sensomotorischen Zusammenhänge im Film hin zum Zeit-Bild nachvollziehen, indem ich kurz näher betrachte, was bei Deleuze unter drei Bildtypen zu verstehen ist, die sich zunehmend dem reinen Zeit-Bild annähern: das Erinnerungsbild, das Traumbild und schließlich das Kristallbild, welches reines Zeit-Bild ist.

Für meine Analyse ist es relevant, die Differenz zwischen reiner Aktualität des

¹⁸⁷ Deleuze, S. 61

Bewegungs-Bildes und den Graden der Aktualisierung des Virtuellen im Zeit-Bild herauszustellen. Während „aktuell“ dabei gleichbedeutend mit „gegenwärtig“ und „vergegenwärtigt“ ist - also eine zeitliche Fixierung beinhaltet - heißt „virtuell“ zunächst vor allem, dass hier überhaupt keinerlei zeitliche Fixierung beinhaltet ist. Rein virtuelle Bilder zu zeigen ist gar nicht vorstellbar und wäre dem Begriff nach ein Widerspruch in sich. Virtuelle Bilder sind überhaupt erst fassbar, wenn sie aktualisiert werden. Aktuell und virtuell sind dabei keine sich ausschließende Gegensätze, sie wirken zusammen - allerdings in unterschiedlichen Graden: es gibt aktualisierte virtuelle Bilder, und es gibt virtuelle Bilder, von denen man eher sagen müsste, dass sie gerade dabei sind, sich zu aktualisieren.

Was ist der Sinn dieser feinen Unterscheidung? Dies wird verständlich an den Erörterungen Deleuzes zum Erinnerungsbild. Deleuze bezeichnet das (gelungene) Erinnerungsbild als aktualisiertes virtuelles Bild.¹⁸⁸ Aber am Ende seiner Untersuchung zum Erinnerungsbild weist er mit Bergson darauf hin, dass das Erinnern uns mehr sagt - also mit wahrhaft virtuellen Elementen erst dann in Beziehung tritt - wenn es scheitert, nicht wenn es gelingt.¹⁸⁹ Deleuzes Logik beruht hier strukturell auf einer Unterscheidung Bergsons von *automatischem*, bzw. *habituellem* Wiedererkennen einerseits und *attentivem* Wiedererkennen andererseits. Das erste ist schematisch, das Hervorrufen und Applizieren von auswendig Gelerntem, das andere kann in Anlehnung an Alain Robbe-Grillet zugleich als „Ersetzung, Schaffung und Tilgung des Gegenstands durch seine Beschreibung“ charakterisiert werden.¹⁹⁰ Einmal geht es um eine möglichst pragmatische und praktische Umsetzung und ein andermal um eine eigentliche Aktivierung eines Prozesses des Wiedererkennens.¹⁹¹ Erinnerungsbilder im

¹⁸⁸ Deleuze, S. 77

¹⁸⁹ Deleuze, Vgl. S. 78

¹⁹⁰ Deleuze, Vgl. S. 65ff. und S. 168

¹⁹¹ Nicht alle Bilder funktionieren gleich. Was ist darunter zu verstehen? Zwei in Anlehnung an Bergson einander kontrastierten Formen der Wahrnehmung werden dabei von Deleuze als zwei Arten von „Wiedererkennen“ unterschieden. Auf der einen Seite steht das habituelle oder automatische Wiedererkennen. Bestimmte Merkmale des Betrachtungsgegenstands werden registriert, weil sie nötig sind, um Wahrnehmungen nach schematischen Abläufen hin zu organisieren. Dies, damit möglichst effektiv eine Handlung daraus erfolgen kann, die wiederum wahrgenommen wird, um daraus in der Handlung, bzw. Bewegung weiter einen Nutzen ziehen zu können (vgl. Deleuze: S. 64). Es ist hier das Wiedererkennen im sensomotorischen Zusammenhang beschrieben, eine effiziente Abfolge, wobei die Wahrnehmung sich vom ursprünglichen Betrachtungsgegenstand gewissermaßen immer weiter entfernt - eine „horizontale“

strengen Sinn des attentiven Wiedererkennens sind fast gleichzusetzen mit dem Erinnern selbst. Es ist der Versuch das virtuelle Bild zu greifen, was erinnert werden soll, und welches die Notwendigkeit des Erinnerns hervorruft. Aber das virtuelle Bild selbst ist eigentlich gar nicht zu fassen, vollkommene Virtualität, reine Vergangenheit, niemals zu verdinglichen.¹⁹² Erinnern in diesem strengen Sinne kann eigentlich nur scheitern.

Das Traumbild unterscheidet sich vom Erinnerungsbild, insofern hier keine unmittelbare Aktualisierung mehr stattfindet. Die Aktualisierung eines Bildes übernimmt zugleich die Rolle des Virtuellen im Verhältnis zu dem Bild, das wiederum auf es folgt. Eine Serie von Anamorphosen veranschaulicht ein Prinzip des Werdens, eine potentiell bis ins Unendliche fortsetzbare Transformation.¹⁹³

Im Bezug auf die technische Herstellung der surrealen Wirkung von Traumbildern im Film lassen sich grundsätzlich zwei Ansätze unterscheiden: auf der einen Seite ein immenser Ansatz mit Einsatz allerlei Mittel wie „Überblendungen, Doppelbelichtungen, Abblendungen, verschiedenartige[n] Kamerabewegungen,

Bewegung assoziativer Verknüpfungen, die auf einer Ebene, „*ein und derselben Einstellung*“ (Deleuze S. 64) verläuft. Strukturell völlig anders gestaltet sich dagegen die andere Art, wiederzuerkennen: das attentive Wiedererkennen. Es steckt im Übergang vom einen zum anderen Wiedererkennen ein Sprung, was die Qualität der daraus zu gewinnenden Beschreibung des ursprünglichen Betrachtungsgegenstands betrifft. Eine fortsetzbare Kette der Wahrnehmungen wie im Fall des habituellen Wiedererkennens ist hier nicht möglich. Immer wieder ist man gezwungen, von Neuem anzusetzen, sich wieder auf den Gegenstand der Betrachtung zu beziehen, um aus ihm „*einige charakteristische Merkmale*“ zu gewinnen“ (Deleuze S. 64). Der Gegenstand durchläuft „*verschiedene Einstellungen*“ (ebd.). Man könnte im Unterschied zum habituellen Wiedererkennen nun davon sprechen, dass sich verschiedene aus der Wahrnehmung gewonnene Beschreibungen vertikal übereinander anordnen, von der jede Beschreibung den Gegenstand „*zugleich ersetzt, erschafft und tilgt*“ (Deleuze, S. 168). Es handelt sich hierbei um den Typus des Erinnerungsbilds, das sich „*zu der Materie ,hinzufügt*“ (Deleuze, S.69). Die konventionelle Umsetzung des Erinnerungsbilds im Film ist die Rückblende. Wenn diese nicht selbst nur schematisch eingesetzt wird, erkennt Deleuze in ihr die Möglichkeit, die Verzweigungsstellen divergierender möglicher Entwicklungen der Vergangenheit aufzuspüren, welche sich vom Standpunkt der Gegenwart aus betrachtet immer erst „*im nachhinein einem attentiven Gedächtnis enthüllen können*“ (Deleuze, S. 72). Nur daraus ist eine Antwort auf die Frage zu erhoffen, wie sich die Gegenwart zu derjenigen entwickeln konnte, die sie ist: „*Wie konnte es so weit mit uns kommen? [...] die Frage aller Fragen.*“ (Deleuze, S. 73)

¹⁹² Deleuze, Vgl. S. 77. An diesem Punkt unterscheidet sich Deleuze von Tarkovskij, für den es möglich ist, Zeit zu versiegeln und wieder zugänglich zu machen, auch wenn er dann doch von einem Gefühl der Unzulänglichkeit spricht, welches erst den eigentlichen ethischen Charakter der im Filmbild versiegelten Zeit ausmacht. Für Deleuze sind alle Erinnerungsbilder im eigentlichen Sinne letztendlich nur Repräsentationen, die sich nicht substantiell von anderen vorgestellten Bildern unterscheiden.

¹⁹³ Deleuze, Vgl. S. 80ff.

Spezialeffekte[n], Labormanipulationen [heute wären sicher am Computer manipulierte Bilder zu nennen], bis hin zum Gegenstandslosen und zur Abstraktion¹⁹⁴; auf der anderen Seite ein minimalistischer Ansatz, der „mit Schnitt-Montage oder direkten Schnitten operiert und sich dabei eine fortlaufende Loslösung vornimmt, die den Betrachter zwischen konkret bleibenden Gegenständen träumen „läßt“¹⁹⁵.

Die Grenze von Realem und Imaginärem wird, darin den Erinnerungsbildern gleich, aufgelöst - allerdings unter der Bedingung, dass das Traumbild einem Träumer zugeordnet und das Bewusstsein, dass dort einer träumt, dem Zuschauer zugeordnet werden kann, so dass Reales und Imaginäres trotz allem nicht ununterscheidbar sind.¹⁹⁶ Diese Unterscheidung kann tendenziell weiter aufgehoben werden in dem, was Deleuze im Anschluss an Michel Devillers in der Folge als „implizitem Traum“ diskutiert. Hier tritt eine optische und akustische Situation weder mit einer motorischen Fortsetzung noch mit expliziten Traum- oder Erinnerungsbildern in Beziehung, sondern setzt sich in eine „Bewegung der Welt“¹⁹⁷ fort. Vollkommen flüssige, subjektlose Bilder springen von einem zum nächsten, gleiten ineinander über. Es ist möglich, direkt in „kosmischen Bewegungen [...], welche die Figuren mitreißen“¹⁹⁸, von einem Bild zum nächsten, von einer Welt zu einer anderen überzugehen.¹⁹⁹ Deleuze analysiert in diesem Zusammenhang den Tanz, das Musical und den Slapstick im Film nicht als sensomotorisch konsistente sondern als rein optische und akustische Situationen, die von einer „das Lebende hinwegtragende[n] und aufsaugende[n] Bewegung der Welt“²⁰⁰ erfasst werden. Es scheint mir, dass es sich hier noch nicht um ein Zeit-Bild handelt, wohl aber um ein vollkommen subjektloses Bewegungsbild. Die vollkommene Aussetzung des Betrachters gegenüber reiner, subjektloser Bewegung führt zu einer Öffnung des sensomotorischen Zusammenhangs, der von innen in sich zusammenbricht.

Gegenüber dem reinen Bewegungs-Bild sind sowohl Erinnerungsbild als auch

¹⁹⁴ Deleuze, S. 82

¹⁹⁵ Deleuze, S. 82

¹⁹⁶ Deleuze, Vgl. S. 83

¹⁹⁷ Deleuze, S. 83

¹⁹⁸ Deleuze, S. 85

¹⁹⁹ Deleuze, Vgl. S. 83ff.

²⁰⁰ Deleuze, S. 92

Traumbild eher stark auf die Rezeptivität des Betrachters bezogen. Das gleichberechtigte Verhältnis von Film und Betrachter wird jedoch erst im Zeit-Bild klarer. Auf dem Weg über das Erinnerungsbild und das Traumbild gelangt Deleuze schließlich zum Kristallbild, dem reinen Zeit-Bild. Es versteht sich als ein solches, das andere Bilder gewissermaßen impliziert, d.h. der hoch empfängliche, rezeptive Betrachter findet im Film etwas ganz anderes und zugleich genau das, was dort ist. Das Zeit-Bild ist so nicht als Reduktion, sondern immer als unabschließbarer Prozess zu verstehen. Das aktuelle Bild, welches von der Fortsetzung im sensomotorischen Schema losgelöst ist, bezeichnet Deleuze als „Optozeichen“.²⁰¹ Im Kristallbild tritt das aktuelle Bild nun direkt zusammen mit „seinem eigenen“²⁰² virtuellen Bild in einem „zweiseitige[n] Bild“²⁰³ als Ununterscheidbarkeit von „Wahrnehmung und Erinnerung, Reale[m] und Imaginäre[m], Physische[m] und Mentale[m]“²⁰⁴ zusammen. Die Möglichkeit Subjektives und Objektives zu trennen wird im Kristallbild aufgelöst. Einerseits wird das Reale durch die visuelle Beschreibung allein überhaupt hervorgebracht, andererseits wird der reale Gegenstand durch die visuelle Beschreibung ersetzt, die den beschriebenen Gegenstand vollkommen durchdringt und zersetzt.²⁰⁵ Dies ist deshalb möglich, weil im Kristallbild ein Zusammenkommen von Film und Betrachter vorausgesetzt ist. Deleuze beschreibt hier ein Zusammenkommen von allen möglichen Bildern, eine Verbindung von rein Subjektivem zu den filmischen Bildern, allerdings streng ausgehend vom konkreten Filmbild vor Augen. Das bedeutet alles anders als eine Übereinstimmung von meiner Wunschwelt mit der Welt des Filmszenarios, dem Plot; eine derartige Übereinstimmung müsste eher als automatisches Wiedererkennen im Sinne Bergsons bestimmt werden. Stattdessen geschieht etwas anderes: im Film vorhandene Momente, sprechen mich an und es stellt sich die Frage: wieso versuche ich immer diese Momente auf mich bezogen zu denken? Es gibt keine äußere Verbindung und so sehr ich darüber rätsele - ich kann keine entdecken. Warum beschäftigt mich das trotzdem? Während Erinnerungsbilder, wie erörtert wurde, aktualisierte virtuelle Bilder sind, handelt es sich bei den reinen Zeit-Bildern um virtuelle Bilder, die

²⁰¹ Deleuze, Vgl. S. 96

²⁰² Deleuze, S. 96

²⁰³ Deleuze, S. 95

²⁰⁴ Deleuze, S. 96

²⁰⁵ Deleuze, Vgl. S. 25

immer erst dabei sind, sich zu aktualisieren. Deleuze beschreibt diesbezüglich eine „doppelte[...] Bewegung von Befreiung und Verhaftung“²⁰⁶. Er spricht von einer Entwicklung eines Eigenlebens des Bilds, das ins Aktuelle übergeht und dabei zugleich immer wieder zurückgenommen wird, um neu und anders wieder hervorzugehen.²⁰⁷ Die gegenseitige Hervorbringung und Annullierung im Bild liegt dabei gewissermaßen im Begriff der Zeit aufgehoben:

„Die Subjektivität ist niemals die unsrige, denn sie ist die Zeit, das heißt die Seele oder der Geist, das Virtuelle. Das Aktuelle ist immer objektiv, doch das Virtuelle ist das Subjektive: es war zunächst der Affekt, den wir in der Zeit erleben: später die Zeit selbst, reine Virtualität, die sich in Affizierendes und Affiziertes aufteilt, ‚Selbstaffektion durch sich selbst‘ als Bestimmung der Zeit.“²⁰⁸

In diesem Zusammenhang verstehe ich auch Deleuzes Charakterisierung des Kristallbilds. Das Kristallbild ist nicht etwa als ein spezifisches Bild zu verstehen, etwa auf der gleichen Ebene von Erinnerungsbild oder Traumbild, sondern als Bildkonstellation, die durch die Kollision von Bildern entsteht, ein Bildaustausch, d.h.: „Der Kristall ist Ausdruck.“²⁰⁹

Dieser Ausdruck vollzieht sich im Durchlauf dreier Figuren: Zur bereits erörterten Beziehung der Figur des Aktuellen und des Virtuellen hinzutretend ermöglichen die beiden Figuren des *Reinen und Undurchsichtigen* sowie des *Keims und der Umwelt* ein weitergehendes Verständnis des Kristallbilds²¹⁰: Im Moment der Aktualisierung enthüllt sich in voller und reiner Sichtbarkeit eine augenblicklich sich wieder ins Undurchsichtige zurückziehende Bestimmung des Kristallbilds von dem, was es zeigt. Dabei kann gerade auch die scheinbar klare Bestimmung selbst, im Verhältnis zum scheinbar Undurchsichtigen, ihrerseits in die Position des Undurchsichtigen kippen.²¹¹ Die Figur von Keim und Umwelt wiederum verstehe ich, von Deleuze im Hinblick auf das „Werden des Werks“²¹² genannt,

²⁰⁶ Deleuze, S. 96

²⁰⁷ Deleuze, Vgl. S. 95ff.

²⁰⁸ Deleuze, S. 113

²⁰⁹ Deleuze, S. 103

²¹⁰ Deleuze, Vgl. S. 95-105

²¹¹ Deleuze, Vgl. S. 98ff.

²¹² Deleuze, S. 105

auch stark im Bezug auf die erzählerische Ebene des jeweiligen Films: Wohin wird eine Entwicklung gehen? Und umgekehrt: Wie wird eine veränderbare „Umwelt“ - die im Film erzählte Welt - im Bezug stehen können zu der treibenden Kraft eines im aktuellen Bild enthaltenen „Keims“?

Für meine sich nun im Folgenden anschließende Analyse von Nuri Bilge Ceylans Film *Uzak* ist Deleuzes Analyse des Kristallbilds somit von entscheidender Wichtigkeit. Es reicht nach Deleuze nicht aus, die Bedeutung eines Films über eine Analyse der mittels Bewegungs-Bildern erzählten Handlung erschlossen werden. Nach Deleuze ist ein (guter) Film erst zugänglich, wenn die Analyse des Films den Standpunkt des Betrachters stark mit einbezieht. Filmanalyse muss auf die Betrachterposition eingehen. Das könnte man schwach dahingehend so verstehen, dass jede Film-Analyse Film-Sehen impliziert. Ich meine aber hier eine andere Möglichkeit: eine stark von der Erfahrung ausgehende Beschreibung wird zum Gehalt der Analyse und nimmt eigentlich ihre Stelle ein. An diesem Punkt berühren sich die Ausführungen von Tarkovskij und Deleuze: Wenn sich im Film die Montage tendenziell ins Innere der Szene verlagert und zur „Montrage“ wird²¹³, kann die Analyse von Einstellungen und Szenen an die Stelle der Analyse von Sequenzen treten.²¹⁴²¹⁵

5.2 *Uzak*

Während im ersten Teil der Trilogie in *Kasaba* Kommunikation ein zentrales Thema darstellt, sprechen in *Mayis Sikintisi* die Charaktere aneinander vorbei und haben keinerlei Verständnis füreinander. Im Abschlussfilm der Trilogie *Uzak* mündet die Kommunikationslosigkeit in Intoleranz und Abneigung der Figuren unter- und gegeneinander. Die Kollision von Moderne und Tradition ist in diesem Film besonders auffällig, weshalb auch im Folgenden auf den Film *Uzak* detaillierter eingegangen wird.

Auch in dem Film *Uzak* arbeitet Nuri Bilge Ceylan erneut mit melodramatischen Elementen, die den Prozess der Modernisierung und das damit auch verbundene

²¹³ Deleuze, Vgl. S. 61ff.

²¹⁴ Deleuze, Vgl. S. 114ff.

²¹⁵ Tarkovskij, Vgl. S. 166ff.

Leid widerspiegeln. Das türkische Melodrama ändert sich gleichzeitig mit der Entwicklung der Gesellschaft. Dabei werden in einem erzählenden Modus zum einen die bekannten Eigenschaften des türkischen Melodram-Kinos beibehalten und zum anderen neue Erzählstrukturen eingeführt. Die Moderne wird mit ihren einhergehenden Wünschen, Ängsten und Bedenken erzählt.²⁴¹ So finden die Konflikte in *Uzak*, anders als in den Melodramen der Yesilcam-Ära, nicht mehr hauptsächlich zwischen den Charakteren statt, sondern vielmehr in den seelischen Abgründen der Figuren selbst.²⁴²

Die Trilogie insgesamt zeigt die Diskrepanz zwischen Natur und der Großstadt auf, wobei sich *Uzak* auf die Großstadt konzentriert. Hierbei dient die Stadt Istanbul als Kulisse. Sie steht in einem Zusammenhang mit den Themenfeldern der Moderne und der Großstadt und befindet sich in einer ständigen Wechselwirkung mit der Provinz. Ceylan vermeidet dabei eine Ästhetisierung der Stadt, indem er ungewohnte Bilder der Stadt Istanbul aufzeigt.

Der Blick der Kamera wird zumeist auf vernachlässigte Orte gerichtet und durch die Geräuschkulisse Istanbuls ergänzt. Der typische Lärm der Großstadt Istanbul wie die der Menschenmassen und das Geheule der Autos ist dabei jedoch wie abgedreht. Stattdessen sind der wehende Wind, das Gebell von Straßenhunden, das Windspiel auf dem auf dem Balkon von Mahmut oder das Meeresrauschen am Bosphorus umso deutlicher wahrzunehmen. Durch den sparsamen Einsatz von Musik, gewinnt die Geräuschebene der Tonspur einen höheren Stellenwert.

Die Handlung spielt im Winter und die Stadt ist bedeckt mit weißem Schnee. Es werden nur wenige touristische Sehenswürdigkeiten der Stadt Istanbul gezeigt. Stattdessen sind die Bilder der Stadt in einem grauen Ton gehalten. Die hässlichen Fassaden der Massenbauten und die dominierenden kalten Farben vermitteln Kälte und Distanz der Stadt gegenüber den Figuren. In der Trost-, und Farblosigkeit der Stadt erinnert nur der Bosphorus an die Natur und lässt so etwas wie eine sanfte Hoffnung aufkommen.

²⁴¹ Vgl. Akbulut, S. 165

²⁴² Vgl. Akbulut, S. 115-116

Obwohl Ceylans Kamera eine typische Ästhetisierung der städtischen Szenerie vermeidet, wird der Alltag auf eine andere Weise ästhetisiert reproduziert. In den Einstellungen entsteht im Bild eine Verflachung und somit im Raum eine zweidimensionale Ebene. Ähnlich einem Gemälde, sind die Figuren genauestens im Bild positioniert und jede Einstellung erweckt das Gefühl eingefrorener Tableaus.²⁴³ Die verlorenen einsamen Figuren in diesen Tableaus weisen auf eine existentielle Haltlosigkeit der Charaktere hin.

Die langen Einstellungen, in denen an der Oberfläche sehr wenig geschieht, erzeugen ein anderes Gefühl von Zeit. Die Zeit und die damit verbundene subjektive Empfindung von Zeiterfahrung können mit Erinnerungen verglichen werden, welche „einerseits geradlinig, umfassend und präzise, aber auch so sprunghaft, assoziativ und von Leerstellen und subjektiven Verzerrungen durchzogen“ sind.²⁴⁴ Dieser Zeiterfahrung entsprechend habe ich im Folgenden Filmszenen ausgewählt, die unter vier Themenfelder zusammengefasst genauer analysiert werden sollen. Diese Themenfelder sind: „Das Alltägliche – entfremdete Vertrautheit“, „Spiegelbilder – asymmetrische Selbstbilder“, „Sexualität – Angst“ sowie „Schuld, Gewissen und Ohnmächtigkeit“.

5.2.1 Das Alltägliche – entfremdete Vertrautheit

Die Darstellung der Orte, an denen sich die Figuren aufhalten, und was sie dort machen verraten bereits einiges über deren Charakter und Lebensweise. Mahmut hält sich meistens in geschlossenen Räumen auf wie etwa in seinem lieblos eingerichtete Studio, das sich in den eigenen vier Wänden befindet, so dass er von zu Hause aus arbeiten kann und seine Wohnung nicht verlassen muss. Seine Freizeit verbringt er vor seinem Fernseher oder bei Freunden. Wenn Mahmut seinen „Käfig“ verlässt, dann fährt er ohne Begleitung mit seinem Kleinwagen der Marke Smart zu seinem Stammlokal.

Yusuf bewegt sich die meiste Zeit außerhalb der Wohnung, wobei er zu Fuß oder mit den öffentlichen Verkehrsmitteln unterwegs ist. Die Kamera fokussiert ihn

²⁴³ Vgl. Ott, Michaela, in: Csaky [Hrsg.]: Kommunikation-Gedächtnis-Raum, S. 66

²⁴⁴ Keutzer, S. 204

dann zumeist in einem "Medium shot". Er wird durch diese Kadrierung, in der chaotischen und überfüllten Stadt Istanbul einsam und abgeschottet dargestellt. Während der Gespräche mit Mahmut ist auffällig, dass Yusuf durch die Türrahmung eingeeengt wirkt.

Der Morgen beginnt für Mahmut mit einem kargen Frühstück, mit Olivenöl, Salzlakenkäse, schwarzen Oliven und Brot.²⁴⁵ Dabei stellt er die Sachen ähnlich einer Routine auf den Tisch. Er macht sich nicht einmal die Mühe, Besteck, wie Teller oder Gabel, dazuzustellen. Mahmut wirft einige Filmrollen auf den Küchentisch und schaut diese stillschweigend beim frühstücken an.

Kurz darauf – Mahmut ist noch immer in seinen Pyjamas – ist er im eigenen Studio beim Arbeiten zu sehen. Er fotografiert monoton eine Steinplatte nach der anderen ab, ohne etwas am Licht oder den Einstellungen der Kamera zu ändern.

Es kommen immer wieder Momente vor, in denen Mahmut mit ungewohnten Situationen konfrontiert wird, die ihn zwingen, aus seiner Routine herauszukommen und zu handeln.

Mahmut ist kniend auf dem Boden zu sehen, wie er langsam eine Küchentür öffnet. Man erahnt, dass er auf der Suche nach einem ungewollten Gast in der Küche ist – wie sich später herausstellen wird, ist es eine Maus.

Der Blick der Kamera ist auf Mahmut gerichtet, die Maus ist nicht zu sehen. Einen ähnlichen Aufwand betreibt er auch was das Licht in der Wohnung betrifft. Wenn Yusuf Räume in der Wohnung wechselt, vergisst er die meiste Zeit das Licht abzdrehen. Mahmut hingegen dreht dieses genervt und fast schon neurotisch ab, ohne Yusuf darauf aufmerksam zu machen.

Auch mit den Schuhen seines Gastes verhält es sich vergleichbar. Immer wieder ist Mahmut zu sehen, wie er angewidert und genervt zugleich, die Schuhe von Yusuf mit einem Duftspray besprüht und in dem Schuhschrank verstaut.

Mahmut hat Yusuf von Anfang an die einzuhaltenden Regeln der Wohnung mitgeteilt, insofern handelt es sich hierbei vielmehr um eine Haltung gegenüber Yusuf selber. Mahmut kann die Anwesenheit Yusufs, ja sogar den Anblick von

²⁴⁵ Ceylan, Uzak, TC: 0:07:48-0:09:18

Yusufs Schuhen in seiner Wohnung nicht erdulden und macht das diesem auf eine subtile Art deutlich. Diese Situation wiederholt sich solange, bis Yusuf selber seine Schuhe wegräumt.

Die einsamen Fußmärsche von Yusuf durch die verschneite Stadt zeigen dem Zuschauer zum einen Yusufs Blick auf die Stadt, zum anderen sein Umherirren in einer ihm fremden Stadt, auf der vergeblichen Suche nach Arbeit. Bei diesen täglichen Touren wird die zunehmende Hoffnungslosigkeit Yusufs sichtbar was das Finden von Arbeit betrifft und somit auch die Distanz zwischen ihm und der Stadt.

Erst im nachhinein wird ersichtlich, wie aussagekräftig diese unauffälligen Szenen eigentlich sind. Die Routine, die in Mahmuts Leben einen festen Bestandteil hat, wird durch den unerwünschten Besuch von Yusuf ebenso gestört wie durch die Maus. Mahmut weiss nicht mit ihr anders umzugehen als der Maus eine Falle zu stellen und Yusuf möglichst zu ignorieren. Die beiden Männer leben schweigend nebeneinander, statt miteinander in der Wohnung.

Die Figuren sprechen kaum miteinander. In *Uzak* erhält Sprache daher eine andere Dimension als im Film üblich. Ceylan selbst hat diesbezüglich erklärt:

"I don't believe in words. In general, people lie, they don't tell the truth. The truth lies in what's hidden, in what's not told. Reality lies in the unspoken part of our lives."²⁴⁶

Die Wahrheit verbirgt sich somit nach Ceylan nicht in der Sprache, sondern im Verborgenen und Unbewussten, Dimensionen, die durch Gestik und Mimik der Charaktere zum Vorschein kommen. Das Ausgesprochene entspricht somit nicht zwangsläufig der Wahrheit.

Die fehlende Kommunikation und die Sprachlosigkeit zwischen den Protagonisten spiegeln deren Gefühlswelt wider, die von Einsamkeit und Entfremdung geprägt ist. Die Sprachlosigkeit der Figur Mahmuts ist somit in sich eine Kommunikationsform dem Zuschauer gegenüber. Mahmuts Schweigen, sagt viel mehr über seine eigentlichen Gefühlswelt aus, als seine ausgesprochenen Worte.

²⁴⁶ http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/nuri_bilge_ceylan/

Bei einem Treffen mit Freunden, kommt es zu einem Dialog zwischen Mahmut und seinem Freund Arif. Bei Wein, Bier und Zigaretten beschuldigt Arif seinen langjährigen Freund Mahmut, seinen Traum, Filme wie Tarkovskij zu drehen, schon lange vergraben zu haben. Mahmut verteidigt sich indem er behauptet: „(...)die Fotografie ist schon lange tot“²⁴⁷. Unerwartet und scheinbar unpassend zum Thema fragt er seinen Freund Arif was für ihn wichtiger sei, die Frauen oder die Fotografie. Arif hingegen bringt die Situation von Mahmut auf den Punkt, indem er ihn mit seiner Vergangenheit konfrontiert.

„Nichts ist vorbei. Nur du bist am Ende. Die Menschen leben und sterben für sich. Du hast dich zu früh für tot erklärt. Du hast nicht das Recht deine Ideale zu begraben oder zu kommerzialisieren.“²⁴⁸

Sein Traum, im Stil von Tarkovskij Filme zu drehen, hat für Mahmut schon vor Jahren an Relevanz verloren und die Fotografie besitzt für ihn keinen künstlerischen Anspruch mehr, sondern nur noch einen kommerziellen Charakter. Die Photographie ist zur Massenware und Mahmut ein Teil dieses kapitalistischen Regimes geworden. Der Pseudo-Intellektuelle Mahmut hat mit seinem Engagement in der Werbefotografie vor Jahren eine Entscheidung getroffen. Er fotografiert das von ihm Verlangte und das in einer leidenschaftslosen Routine. Auch wenn er eine schöne Aussicht sieht, die es wert wäre fotografiert zu werden, erfindet er Ausreden und spricht sich im selben Moment diesen Gedanken aus.

Das Gespräch mit Arif, was eher ein Monolog Arifs ist, scheint Mahmut zu stören und gerade weil er so direkt mit der Wahrheit konfrontiert wird, versucht er, von sich und dem Thema abzulenken und wirft seine provozierende Frage auf.

Am selben Abend des Gespräches schaut er sich gemeinsam mit Yusuf den Film *Stalker* von Tarkovskij an. Während der Handwagen-Szene, in der die drei Männer in "die Zone" fahren und in der es minutenlang nur die Fahrt zu sehen gibt und das monotone Klicken der Gleise zu hören ist, gibt Yusuf nach einiger Zeit auf und geht in sein Zimmer. Kurz nachdem Yusuf aus dem Zimmer geht, schaltet Mahmut den Film aus und wechselt das Videoband. Es läuft ein

²⁴⁷ Ceylan, Uzak, TC: 0:25:03-0:25:04

²⁴⁸ Ceylan, Uzak, TC: 0:25:02-0:25:18

pornographischer Film.²⁴⁹

Diese Szene spiegelt Mahmuts Einstellung zu seinem Leben und der Kunst wieder und zeigt, dass vieles seines intellektuellen Daseins, mehr Schein als Sein ist. Die Diskrepanz zwischen dem, wie Mahmut sich gibt und wie er im Alltag agiert, ist immens, aber erst in diesen alltäglichen Situationen erkennbar. Auch wenn er versucht, an jenem Abend zu seinen Träumen und Idealen zurückzukehren und einen Tarkovskij-Film anschaut, ist es für ihn zu spät. Die Begeisterung und die Leidenschaft der früheren Jahre für den Film ist schon längst erloschen und Mahmut ist nur kurze Zeit nach Yusuf am Ende seiner Geduld, aber sicher schon lange davor ebenfalls gelangweilt und greift zu seinen Gewohnheiten zurück.

In *Uzak* wird die Langeweile zum Dauerzustand und geht einher mit einer tiefen, durchdringenden Melancholie. Die Routine und gewohnten Tagesabläufe in Mahmuts Leben spiegeln sich in seinem Konsumverhalten wieder. Täglich verbringt er seine Freizeit vor dem Fernseher und beschwert sich gelangweilt, dass „alle nur Mist“²⁵⁰ bringen. Diese Langeweile könnte der Ansporn für eine Änderung in seinem Leben sein, jedoch scheint Mahmut nichts an seiner Situation ändern zu wollen. Dieses vergebliche Warten und die Passivität der Figur Mahmuts erinnert an das Theaterstück *Warten auf Godot* (1952) von Samuel Beckett.

„Die, die im Zustand des Wartens verharrten, im Wartestand einer Zuversicht ohne Aussicht. Ohne „Aussicht auf etwas.“²⁵¹

Existentielle Langeweile als Phänomen der Zeit und Umgang mit der Zeit wird hier als Thema aufgegriffen. Die Figuren in *Uzak* sind ähnlich der Jahreszeit, kalt und distanziert und in ihrem Denken und Handeln wie erstarrt – passiv zum Leben.

Das Fernsehen wird zum Hauptbestandteil vom Alltag Mahmuts. So läuft der Fernseher nicht nur im Wohn- und Schlafzimmerbereich von Mahmut, sondern auch im Arbeitszimmer fast durchgehend. Während man sich vom Fernsehen

²⁴⁹ Ceylan, *Uzak*, TC: 0:28:04-0:31:05

²⁵⁰ Ceylan, *Uzak*, TC:0:38:05-0:38:12

²⁵¹ Mayer, S. 110

zumeist Ablenkung und Unterhaltung erwartet, scheint es bei Mahmut keinerlei Emotionen zu erregen. Stattdessen besteht Mahmuts leerer, emotionsloser Blick fort, auch während der Fernseher angeschaltet ist, so als würde er nur auf den Fernseher starren und weniger das Gesehene auch wirklich wahrnehmen. Das permanent laufende Fernsehgerät, welches aus Langeweile eingeschaltet wird, verursacht bei Mahmut zum anderen geradezu wieder Langeweile.

Diese gedrückte Langeweile, die Mahmut empfindet, wird durch die sich ständig wiederholenden Situationen vor dem Fernseher aufgezeigt und auch auf den Zuschauer übertragen.

5.2.2 Spiegelbilder – asymmetrische Selbstbilder

Bereits die ersten beiden Einstellungen des Filmes, in denen die beiden Protagonisten eingeführt werden, geben Auskunft über die Charaktere und machen ihre Geschichten, ihre Gemeinsamkeiten und ihre Unterschiede deutlich.

Yusuf verlässt in den Morgenstunden sein schneebedecktes Heimatdorf. In der Morgenstille des Dorfes sind nur das Bellen eines Hundes, die Schritte von Yusuf, Vogelgezwitscher, sowie der näherkommende Kleinbus zu hören.

Er ist in einem "extreme long shot" zu sehen, wobei er immer mehr in Richtung Kamera geht. Die Kamera bleibt auf das Dorf gerichtet und wird langsam in Richtung der Straße geschwenkt. Dabei "verschwindet" Yusuf für einen Augenblick aus dem Blickwinkel der Kamera und tritt dann wieder in das Bild hinein und man sieht ihn wie er auf einen Kleinbus wartet.

Die erste Sequenz, in welcher der Zuschauer Mahmut kennenlernt, ist in Mahmuts Wohnung mit seiner Geliebten. Die Kamera ist auf die Beiden gerichtet: Mahmut im Vordergrund deutlich erkennbar, die Silhouette einer Frau im Hintergrund verschwommen, auf einem Bett sitzend – distanziert.

Die Kameraführung ist unauffällig und beobachtet das Geschehen durch eine Standkamera, die auf Zooms, Kamerafahrten und Flashbacks fast vollständig verzichtet. Nur selten wird der "Point of View" der Figuren angenommen, was eine Identifizierung mit den Figuren vermeidet.

Mahmut vergisst angeblich, trotz telefonischer Ankündigung, dass sein Gast Yusuf aus dem Dorf ankommen wird und kommt erst spät nach Hause. Er nimmt seinen Verwandten anfangs für eine Woche bei sich auf. Es verbindet die beiden Männer ihre Familienbeziehung, die sich aber trotz des Zusammenlebens nicht in eine freundschaftliche Situation entwickelt. Mahmut bietet Yusuf eine Unterkunft an, unterstützt ihn jedoch in keiner Weise auf seiner Arbeitssuche.

Während ihres Zusammenlebens gibt Mahmut Yusuf immer wieder zu verstehen, wer im Haus das Sagen hat und dass er, auch als sein Verwandter dort nur zu Gast ist. Die Regeln der Wohnung werden schon am ersten Abend klargestellt: Es wird nur in der Küche geraucht und Yusuf soll die Toilette im Flur benutzen. Die Dauer seines Aufenthaltes ist für eine Woche geplant, doch Yusuf zögert den Tag seiner Abreise immer weiter hinaus. Er wird zum Dauergast und auch wenn keine genaue Zeitspanne angegeben ist, erkennt man an den Jahreszeiten, da der Schnee schmilzt und der Winter vergeht, den Fluss der Zeit, der sonst geradezu stillgestellt scheint.

Mahmut, der wie Yusuf auch, selbst einst ohne Geld und Perspektive nach Istanbul kam, hat es geschafft, aber er würde „aus Stolz“ nicht um eine Arbeit für Yusuf fragen. Yusuf beschuldigt ihn, ihm nicht zu helfen. Wäre er an Mahmuts Stelle, hätte er schon lange in der Arbeit nachgefragt. „Ihr seid alle so drauf. Die Stadt hat euch verändert.“²⁵² Yusuf versucht das eigene Versagen auf Mahmut umzuwälzen, der jedoch erbarmungslos mit seinen Worten Yusuf angreift. Mahmut wirft seinem Gast vor, blindäugig von Land in die Stadt zu kommen und dabei „alles auf einmal haben.“²⁵³ zu wollen.

Das Schweigen der letzten Monate scheint gebrochen zu sein und die beiden Männer packen mit der Wahrheit aus. Sie werfen mit Vorurteilen und Verallgemeinerungen um sich, in welchen das „ihr“ für die Städter bzw. die Provinzler steht. Bis zu dem Zeitpunkt wurden durch die fehlende Kommunikation der Figuren untereinander sehr viele Emotionen innerlich verarbeitet und nicht nach außen hin gezeigt. Der Konflikt wurde bis dahin innerlich ausgetragen, womit die Distanz der Figuren zueinander wuchs. Je mehr

²⁵² Ceylan, Uzak, TC: 1:18:17-1:18:19

²⁵³ Ceylan, Uzak, TC: 1:18:41-1:18:55

sich die Figuren von ihren Träumen und Idealen distanzieren, desto größer wird die Schweigsamkeit. Die Situation eskaliert plötzlich und wochenlanges, stilles Nebeneinander-her-Leben und Schweigen kippen bei beiden von Frust in Wut um.

Es lässt sich erkennen, dass beide - obwohl sie den selben Ursprung haben - vorurteilsbehaftet sind und sie keinerlei Verständnis füreinander aufbringen können oder wollen.

Die Vergangenheit Mahmuts holt ihn ein und man merkt, was ihn eigentlich schmerzt. Als er nach Istanbul kam, hatte er niemanden der ihm hätte helfen konnte und musste sich alles selber erarbeiten. Der Hauptgrund seines Ärgers ist somit nicht Yusuf, sondern vielmehr die Unzufriedenheit mit sich selbst und seinem eigenen Leben.

Mahmut, der bereits im Stadtleben integriert ist, musste jedoch all seine Ideale aufgeben und seine Wünsche beiseitelegen, um im Großstadtleben überleben zu können. Yusuf hingegen ist im Großstadtgewühl verloren und muss sich den Schwierigkeiten und geänderten Umständen erst noch anpassen oder scheitern. Während seiner Anpassung an die Großstadt hat sich Mahmut nicht nur integriert sondern auch assimiliert. Mahmut versucht sich von seinem alten Ego, dem Bild eines „Provinzlers“ (*tasrali*) zu distanzieren, seine Herkunft und sein wahres Ich zu leugnen und den Schein des Städters zu bewahren. Er hinterlässt aber immer wieder Spuren, die ihn entlarven. Dabei sind seine Sprache und Wortwahl das Auffälligste. Die Kraftausdrücke die er benutzt sind nicht anders als die von Yusuf, seine Worte einfach und umgangssprachlich. In der Lebensart von Mahmut ist das kapitalistische Prinzip wiederzufinden. Auch seine zwischenmenschlichen Beziehungen basieren auf dem Kosten-Nutzen Prinzip und in dem Fall ist Yusuf für ihn in keiner Weise eine Bereicherung, sondern vielmehr eine Last - mental, wie auch finanziell. Die Wirtschaftskrise und die Massenarbeitslosigkeit scheinen ihn nicht zu berühren und so gesehen auch nicht die Sorgen von Yusuf.

Die beiden Figuren stehen so gesehen auch stellvertretend für den Osten und Westen des Landes. Mahmut vertritt durch seine Lebensart den Westen, das Europäische, das Fortschrittliche und die Moderne. Demgegenüber steht der junge Yusuf, der in naiver Hoffnung auf bessere Lebensumstände aus der Provinz

in die Großstadt Istanbul gezogen ist. Für Mahmut stellt der junge Yusuf durch seine fehlende Allgemeinbildung, seine Sprache und Kleidung, den Osten mit seinen Traditionen und in seiner Rückständigkeit dar. Die Kollision der zwei Figuren ist somit nicht unbedingt eine persönliche Abneigung, sondern auch kulturell bedingt: Yusuf stellt für Mahmut jene Antiquiertheit dar, von der Mahmut - in seinen Augen - durch sein Bestreben im Großstadtleben losgekommen ist. Er sieht sich nicht zu seinem Ursprung gehörig, sondern schreibt sich selber, durch seine Lebensart, einer Kategorie des „intellektuellen Großstädtlers“ zu.

Auch wenn Mahmut sich selber als intellektuellen Großstädter inszeniert und gleichgültig gegenüber allem um ihn herum erscheint, ist er doch eine komplexe und vielschichtige Figur, die nicht nur den Prototyp eines Großstädtlers aufzeigen soll. Ebenso wäre es allzu verkürzt in Yusuf nur das alter Ego von Mahmut und somit den Prototyp eines Provinzlers zu erkennen. Beide, Mahmut ebenso wie Yusuf, verkörpern sicherlich diese einander konträren Prototypen. Aber beide weichen auch ab von diesen Prototypen. Sie sind in sich schon ambivalente Figuren. Eine Gleichung der beiden Charaktere nach der Art, dass sich Mahmut und Yusuf wie A und -A symmetrisch gegenüberstünden, ist verfehlt. Sowohl Mahmut als auch Yusuf haben ein inneres Verhältnis zu den Prototypen, das sie verkörpern; Mahmut sicherlich in gesteigertem Grad im Vergleich zu Yusuf aber der gesteigerte Grad bedeutet noch nicht, dass Mahmut sich deshalb auch nur im Ansatz klarer über dieses Verhältnis zu sich selbst wäre. Die inneren Spaltungen Mahmuts sind vielmehr zahlreicher und noch unübersichtlicher als die Yusufs.

„Wenn die virtuellen Bilder sich derart vermehren, wird die ganze Aktualität der Person von ihnen absorbiert, während die Person nur noch eine Virtualität unter anderen ist.“²⁵⁴

Gleich einer endlosen Verdopplung zwischen zwei Spiegeln entfalten sich in den Figuren stets neue Spaltungen ihrer eigenen Identität, die von außen geformt wird, aber auch ihrerseits auf dieses Außen zurückgreift.

²⁵⁴ Deleuze, S. 97

5.2.3 Sexualität – Angst

In *Uzak* ist das Verhältnis der männlichen Hauptcharaktere zu Frauen ein wichtiger Bestandteil von deren Leben. Die Beziehung mit und zu Frauen, zeigt einerseits Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Männern auf, unterstreicht aber andererseits auch die Unterschiede zwischen ihnen.

Mahmuts erste Szene im Film ist charakteristisch für seine gesamte Lebenseinstellung. Eine Frau entblößt sich vor ihm, aber er nimmt dieses Angebot fast widerwillig, mechanisch und antriebslos an.

In der Beziehung zu seiner Geliebten verhält sich Mahmut ebenso wie zu all seinen Mitmenschen emotionslos und distanziert. Der Zuschauer erfährt bis zum Schluss nicht den Namen der Frau und man hört das Paar kein einziges Mal miteinander sprechen. Ihre Treffen in der Nacht schließen darauf, dass es sich weniger um romantische Liebe, sondern um reine Körperlichkeit handelt. Es hat den Anschein als würde er, ähnlich seiner täglichen Arbeit, einer Pflicht nachgehen und nicht einem Vergnügen. In der Bar-Szene, in der Mahmuts Geliebte mit ihrem Ehemann auf Mahmut trifft, scheint es ihr unangenehm zu sein, jedoch Mahmut kaum zu berühren. Von der Eifersucht, die er bei seiner Exfrau Nazan zeigt, ist im Fall seiner Geliebten keine Spur zu sehen. Mahmut verlässt die Bar, ohne sich nach ihr umzudrehen.

Durch die körperliche Nähe zu der namenlosen Frau, versucht Mahmut seine nicht erwiderte Liebe gegenüber Nazan zu kompensieren, was aber nicht gelingt. Die Nacht, in der er Yusuf wegen der Affäre wegschickt, endet damit, dass sie im Bad still vor sich hin weint und dann ihre Sachen packt und geht. Es wird nicht explizit gesagt weshalb, aber man erahnt, dass ihre Beziehung in einer Krise ist, wenn nicht sogar zu Ende gegangen ist.

Gefragt nach den Geschichten der weiblichen Figuren in seinen Filmen, antwortete Ceylan wie folgt:

“I would say that the women’s stories are there—if you can guess and fill in the gaps. (...) They aren’t unfillable gaps. I understand these women. I can explain even the smallest expression or gesture.

I have the answers in my mind.(...).“²⁵⁵

Die Frauen in seinen Filmen sind für Ceylan keine geheimen, unverständlichen Figuren. Ihre Geschichten sind verständlich und einfach zusammenzufügen. Kritik eines männlich dominierten Blicks in seinen Filmen, beantwortete Ceylan damit, dass verständlicherweise der Blick auf das Schicksal der Frauen in seinen Filmen nun mal ein männlicher sei, nämlich sein eigener.²⁵⁶

Zusammengefasst kann man sagen, dass die Frauen in *Uzak* keine entscheidende Bedeutung haben und das eigentliche Hauptaugenmerk auf die männlichen Figuren gelegt ist. Der Blick durch die Kamera auf die weiblichen Figuren, ist ein männlicher und oberflächlicher Blick, der die Frauen, sehr viel weniger ambivalent und komplex als die männlichen Protagonisten, in Kategorien wie die Figur der Mutter und der Geliebten einordnet oder aber als sexuelle Objekte der Begierde betrachtet.

Die Hintergründe oder Beweggründe der Frauen sind zweitrangig, dennoch spielt ihre Präsenz im Film eine wichtige Rolle für das Verständnis der zwischenmenschlichen Beziehungen der Charaktere. Gerade die Szenen zwischen Mahmut und seiner Exfrau Nazan sind dafür charakteristisch, da sie über Mahmuts Gefühlswelt in hohem Maße Aufschluss geben.

Nazan ist mittlerweile in einer glücklichen Beziehung und eine Wiedervereinigung mit Mahmut ist in naher Zukunft für sie nicht absehbar, wenn nicht sogar unmöglich. Sie wird mit Orhan, ihrem neuen Mann, nach Kanada auswandern und eine neue Familie mit ihm gründen. Nazan hat emotional, aber auch ökonomisch, spätestens mit dem Verkauf der gemeinsamen Immobilie mit Mahmut abgeschlossen.

Mahmut hingegen hat mit seiner Vergangenheit nicht abgeschlossen, weshalb es in seinem Leben nicht weitergehen kann. Die innere Zerrissenheit ist an seiner Körpersprache zu erkennen, an der man deutlich sieht, dass er Nazan immer noch liebt, aber seine Gefühle ihr nicht gestehen kann. Es plagen ihn auch Schuldgefühle wegen der Abtreibung und er versucht sich aus der Schuld

²⁵⁵ White, S. 70

²⁵⁶ Dönmez, S. 95

herauszureden, indem er diese einfach abweist. Mahmut unterdrückt seine Gefühle, scheint sich einerseits mit seiner Situation abgefunden zu haben, andererseits aber stauen sich seine eigentlichen Gefühle innerlich auf. Es ist nie so *einfach*. In seinem inneren Zwiespalt, überwiegt letztendlich die Angst vor dem Versagen und er verbleibt passiv.

Yusuf beobachtet und verfolgt fremde Frauen quer durch die Stadt, die er am Ende nicht anspricht. Es ist ihm nicht einmal möglich, körperliche Nähe zu "erkaufen". Denn anders als Mahmut, der einen Job, ein Auto und eine Wohnung hat, kann Yusuf finanziell nichts bieten.

Er beobachtet eine Frau, die er in einem Musikgeschäft sieht und verfolgt sie dann bis nach Beyoglu, dem Künstlerviertel Istanbuls. Dort sieht man sie in einer Filmzeitschrift blättern und wie sie dann in ein Kino geht. Yusuf folgt ihr zögernd, geht aber dann doch nicht hinein. Das Hindernis ist nicht die Zeit, sondern das Geld.

Bereits bei seiner Ankunft wirft Yusuf ein Auge auf die junge Nachbarin. Schon beim ersten Aufeinandertreffen macht er sich unwissend vor ihr lächerlich. Er versucht, obwohl die Sonne gar nicht scheint, eine Sonnenbrille aufzusetzen um lässig zu wirken. Dabei lehnt er sich an einen teuren Wagen an, als wäre es sein eigener. Als die Alarmanlage läutet und der eigentliche Besitzer ihn von seinem Fenster aus beschimpft, wird seine Lüge aufgedeckt.

An einem anderen Tag trifft er im Hauseingang auf die Nachbarin, als beide dort auf den Hausmeister warten. Während dieser Wartezeit schaut Yusuf immer wieder zu der Nachbarin, spricht sie aber nicht an. An einem anderen Tag sieht er aus dem Fenster, wie sie aus dem Haus geht. Er verfolgt sie bis zu einem Park und nach einigem Zögern geht er zu ihr. Als unerwartet ihre männliche Verabredung kommt, kehrt er auf halbem Weg um und versteckt sich hinter dem Gebüsch. Nach der erfolglosen Arbeitssuche in Istanbul erfährt er hier seine nächste Niederlage. Es ist das erste Mal, dass er seinen Mut zusammenfasst und aktiv wird, doch er ist zu spät dran.

Die U-Bahn-Szene, in der er seine Beine unauffällig an die einer fremden Frau reibt, ist seine einzige Möglichkeit körperlicher Nähe zu erhalten.

Yusuf ist in Istanbul alleine, ohne seine Familie, seine Freunde und ohne finanzielle Möglichkeiten. Er wagt hier einen letzten, kläglichen Versuch, körperliche Nähe zu finden, der jedoch scheitert. Es kommt nicht einmal zu einem Dialog, denn die Frau entfernt sich schweigend. Die angebliche Nähe, die er im Alltag mit Mahmut in der gemeinsamen Wohnung führt, ist in Wirklichkeit eine aufgedrängte Situation. Yusuf hat die Gastfreundschaft von Mahmut dreist ausgenutzt und seinen Aufenthalt in die Länge gezogen. Während Mahmut seinen Gast anfangs noch fragt, wie es ihm mit der Arbeitssuche ergeht, fällt auch das mit der Zeit weg. Besonders markant ist die Szene im Film, in der sie gleichzeitig auf einer Couch liegend, aber an verschiedenen Orten, die selbe Sendung in einem Mod kanal anschauen. Durch diese Parallelen wird auch erneut deutlich gemacht, dass die beiden Hauptfiguren mehr gemeinsam haben, als Mahmut recht ist.

Anders verhält es sich bei dem Pornofilm, den sich Mahmut in seiner eigenen Wohnung heimlich anschaut. Zum einen ist das Thema der Sexualität im türkischen Kulturkreis bis heute ein Tabuthema, zum anderen ist Mahmut mächtig vom ängstlichen Bestreben getrieben, den Schein des intellektuellen Mittelständlers zu bewahren, der Tarkovskij-Filme anschaut und Musik von Bach hört, um sich mit aller Ohnmacht von seiner Herkunft, der Arbeiterklasse, zu distanzieren.

5.2.4 Schuld, Gewissen und Ohnmächtigkeit

Bei einem letzten gemeinsamen Treffen erfährt Mahmut, dass seine Exfrau Nazan gemeinsam mit ihrem neuen Partner Orhan nach Kanada auswandern wird. Es ist offensichtlich, dass es Mahmut schmerzt, dennoch bewahrt er seine Gelassenheit und lässt sich ihr gegenüber nichts anmerken. Dem Zuschauer wird aber bewusst, dass Mahmut noch Gefühle für seine Exfrau hat und ihn ebenso Schuldgefühle für das abgetriebene Kind der beiden plagen: Mahmut fährt spät an einem Abend zu Nazan (wahrscheinlich, und doch weiß man es als Betrachter) und schaut ohne aus dem Auto auszusteigen auf ein Fenster hinauf, wo die Lichter noch brennen. Er geht nicht hinauf, sondern fährt weg.

In der Telefonatsszene zwischen ihm und Nazan sperrt Mahmut sich bewusst auf der Toilette ein, damit Yusuf das Telefonat nicht mithören kann. Es fällt ihm schwer, sich auszudrücken und er kämpft mit sich selbst, bis ihm die Zeit davonrennt und sie sich ein letztes Mal von ihm verabschiedet. Nazan entschuldigt sich dafür, dass sie sich nach der Scheidung so sehr von ihm distanziert hat. Bevor Mahmut noch etwas sagen kann, legt sie auf.

Mahmut fährt am nächsten Morgen zum Flughafen, um Nazan zu sehen. Er verabschiedet sich nicht von ihr, sondern verfolgt das Paar unauffällig am Flughafen. Für einen kurzen Moment scheint es, als würde Nazan ihn gesehen haben, doch Mahmut versteckt sich hinter einer Säule.

„(...)die Diskrepanz zwischen der Tiefe der Inneren Welt und den ausgesprochenen Worten, hat mir schon immer Schmerzen bereitet.“²⁵⁷

Die Gleichgültigkeit, die Mahmut in allen Situationen bewahrt entpuppt sich als Schein. Seine eigentlichen Gefühle, die er für seine Exfrau empfindet, werden nicht ausgesprochen, aber an seinen Reaktionen bemerkt man seinen seelisch zerrütteten Zustand. Er versucht den Frust, den er eigentlich gegenüber sich selbst hegt und seinen Kummer, auf Yusuf abzuwälzen.

Mit dem Aufkreuzen von Yusuf in Mahmuts Leben wurde nicht nur seine Routine gestört, sondern auch seine trügerische seelische Ruhe. Mit Yusuf kommen die Gewissensbisse und Schuldgefühle zurück und der Blick in seine Vergangenheit bringt sein Leben aus dem Gleichgewicht. Yusuf hält ihm einen Spiegel vor die Augen, welcher ihn in seine jungen Jahre versetzt, in denen er ohne Geld, aber mit naiver Hoffnung, nach Istanbul kam.

Yusuf erinnert Mahmut an seine Vergangenheit und somit auch an seine Fehler und seine Gewissensbisse. Er repräsentiert seine verpassten Chancen und seine Ideale und Träume, die er mit der Zeit aufgegeben hat. Durch das Zusammenleben mit Yusuf ist Mahmut gezwungen, täglich mit den plagenden Gewissensbissen zu leben und wird mit seiner Vergangenheit konfrontiert. und Das Verständnis von seinem Leben als einem geschlossenen Einzelleben einerseits, gepaart, andererseits, mit der Unerträglichkeit des "Anderen", das er

²⁵⁷ http://www.nbcfilm.com/koza/press_sinefil.php

selbst war und in unklarem Ausmaß immer noch ist, deutet auf eine bestehende Zersplitterung des Wesens des Menschen hin.²⁵⁸

In der Schlusszene sitzt Mahmut alleine am Bosphorus auf einer Bank und zündet sich eine „Samsun“-Zigarette an, „Arbeiterzigaretten“ von Yusuf, die er zuvor entrüstet abgelehnt hatte. Diese melancholische Geste birgt zugleich etwas Versöhnliches in sich, einen - wenn auch nur kleinen - Hoffnungsschimmer; ehrliche Akzeptanz, ein möglicher erster Schritt, minimal emanzipatorisch, aber unschätzbare Grundlage gegenüber falschen Bildern, die einen gefangen halten. Während Mahmut still das Meer betrachtet, wird der Zuschauer auf sich selber zurückgeworfen und mit sich und der vergehenden Zeit konfrontiert. Denn der Blick des Zuschauers wird durch die Positionierung der Kamera auf Mahmut gerichtet und mit einem letzten Bild des „Nichtstuns“ konfrontiert.

²⁵⁸ Pay, S. 40-41

6 Zusammenfassung

Eingangs der vorliegenden Arbeit war es meine Intention, mich der Thematik des türkischen Films zwischen Tradition und Moderne anhand des Filmes *Uzak* von Nuri Bilge Ceylan anzunähern. Daraus entwickelte sich mit der Zeit meine allgemeine Fragestellung in dieser Arbeit: Wie verhalten sich allgemein gültige historische Tatsachen und filmische Wahrheit zueinander?

Um diese Frage zu beantworten wurde im Verlauf dieser Arbeit folgendermaßen vorgegangen: Zunächst wurde eine Übersicht über die historisch-politischen Ereignisse in der Türkei von den 1960er- bis zu den 2000er-Jahren gegeben und ebenso die türkische Filmgeschichte in ihren wichtigsten Entwicklungsstadien dargestellt. Anschließend wurde die Handlung der Filmtrilogie Ceylans, bestehend aus *Kasaba* (1997), *Mayis Sıkıntısı* (1999) und *Uzak* (2002) beschrieben. Anhand einer Untersuchung ausgewählter theoretischer Werke von Andrej Tarkovskij, Walter Benjamin und Gilles Deleuze wurde dann eine Ausgangsbasis dafür geschaffen, um der Frage nachzugehen, inwiefern die Darstellung realer Zeit und historischer Fakten mit den künstlerischen Mitteln, welche der Film bietet, eine eigene Berechtigung hat. Davon ausgehend wurde im letzten Teil der Arbeit eine eigene Analyse des Films *Uzak* unternommen.

Bei der Darstellung der wichtigsten Ereignisse in der türkischen Geschichte der letzten 50 Jahre wurde ersichtlich, welch großes Potential darin für eine Behandlung im Film besteht und außerdem wie unverzichtbar dieses Vorwissen für die angemessene Wahrnehmung von *Uzak* ist.

Seit der Ausrufung der Republik 1923 hat die Türkei einerseits eine rasante Entwicklung hin zu einer modernen Gesellschaft durchlebt, wurde andererseits jedoch durch das herrschende Regime und die wiederholten militärischen Interventionen zugleich immer wieder in dieser Entwicklung behindert.

Diese fehlende Kontinuität in der Politik, machte sich auch in der Vernachlässigung des künstlerischen Bereichs sichtbar, der über eine Kulturindustrie im schlechtesten Sinne nicht hinauskam.

Die Yesilcam-Ära, die bis zu den 90ern gleichbedeutend mit dem türkischen Kino war, hatte über Jahrzehnte hinweg ein Unterhaltungskino angestrebt, welches

dem Zuschauer Ablenkung und höchste Emotionalität versprach. Das Ziel der Filmindustrie war es, das Publikum von der Realität abzulenken und die Vergangenheit durch Verdrängung und Negation in Vergessenheit zu bringen.

Statt eines wahrhaften Blicks auf die Realität wurden oberflächliche Stereotypen in einer Phantasiewelt gezeigt, in der Kategorisierungen wie „Gut“ und „Böse“ dominierten und dabei die Individualität der realen Menschen komplett ausgeblendet wurde.

Dagegen steht Ceylans Trilogie und sein Film *Uzak*. Der Blick der Kamera wird auf „reale“ Ereignisse gerichtet, in denen die Schicksale von Antihelden im Mittelpunkt stehen. Die Figuren zeichnen sich durch ihre Vielschichtigkeit und ihre inneren Widersprüche aus. Die genaue Beobachtung der Realität durch Ceylan bedeutet im Vergleich zu den Realitätsfluchten und Beruhigungsmitteln der Yesilcam-Ära ein sehr anderes Aufgreifen der Geschichte. Diese wird nicht unterdrückt sondern aufgerollt, was *Uzak* zu einem höchst politischen Film macht, der eine genaue Betrachtung verdient.

Bezogen auf meine Fragestellung, inwiefern filmische Darstellung von Geschichte von der linearen Abfolge historischer Tatsachen abweichen kann, war es als Vorbereitung meiner eigenen Filmanalyse nötig, mich mit drei theoretischen Positionen auseinanderzusetzen. Allen drei Positionen gemeinsam war eine Beschäftigung mit dem Begriff der Zeit im Kontext des Bildes allgemein und spezieller vor allem im Kontext des filmischen Bildes. Tarkovskijs Begriff der „versiegelten Zeit“, den er gegenüber der Technik der Montage ins Spiel bringt, war ein erster Hinweis darauf, dass im Film eine zeitliche Logik der Erinnerung relevant werden kann, die im Betrachter einen tiefergehenden ethischen Prozess der Reflexion in Gang setzen kann. Dabei fiel auf, dass es einen Unterschied von Gesagtem und Gezeigtem, Sprache und Bild, geben kann, der hin zur Entlarvung tendiert. Der Zusammenhang von Sprache und Bild konnte näher bei Benjamin untersucht werden. Im dialektischen Bild bei Benjamin zeigte sich die Möglichkeit einer Sinnkonstituierung anderer Art im Vergleich zum Modell des linearen Fortschritts der Geschichte. Deleuzes Untersuchung unterschiedlicher Bildtypen im Film vom Bewegungs-Bild hin zum Zeit-Bild schließlich folgt Benjamin gewissermaßen in der Hinsicht, dass Filmwahrnehmung im normativen Sinn

eigentlich nicht mehr nur das visuelle Feld betrifft, sondern dem vorausgehend eine Erfahrung ist, die in der reinen Zeit aufgelöst wird, d.h. sie ist primär mental. Trotzdem ist sie immer an das konkrete visuelle Material vor Augen gebunden, mit der sie im endlosen Wechselspiel steht. Gerade durch die Öffnung der festgelegten filmischen Struktur und durch die Emanzipation der optischen und akustischen Zeichen von ihrer Unterordnung unter ein sensomotorisches Schema im Dienste einer linearen Handlung eröffnen sich neue Möglichkeiten in der Erschließung der Realität. In gewisser Weise spiegelt sich so im Film das Denken an sich wieder. Im Erschließen „neuer Bahnungen im Gehirn“²⁵⁹, fällt so das emanzipatorische Potential von Film auch damit zusammen, dass es keinen eindeutigen Weg oder eine endgültig „richtige“ Auflösung in der Interpretation der filmischen Bilder gibt.

In meiner Analyse von *Uzak* zeigte sich, dass auch der allgemeine historische Hintergrund eine wichtige Rolle für das Verständnis des Films spielt. Dennoch sind die filmkünstlerischen Mittel in der „Umsetzung“ der Geschichte (history) im weitesten Sinne zu interpretieren: Im Zusammenhang der Wahrnehmung des Films spielt die Erfahrung des Betrachters eine zentrale Rolle. Ich habe mich daher dafür entschieden, an Szenen gekoppelt, im mehrfachen Umkreisen von Szenen, den Film zu analysieren und die Analyse eng an meine eigene Rezeption zu binden. Was hat sich dabei herausgestellt? Im Schatten der politischen Konflikte gibt es ein eigenes Leben. Gerade diese Geschichte hat einen eigenen Wert und muss erzählt werden. Diese Geschichte ist keine eindeutige und so fällt eine Opposition mehrerer Begriffspaare ins Auge: Der allgemeinen Geschichte der Geschichtsbücher setzt *Uzak* eine individuelle Geschichte entgegen. Den Prototypen und Klischees der Yesilcam-Ära stehen in den mehrdimensionalen Figuren Mahmuts und Yusufs Charaktere entgegen, die man in Anlehnung an die von Deleuze theoretisch entwickelten „Kristallbilder“ als „Spiegelbild-Figuren“ bezeichnen könnte. Die äußeren Konflikte zwischen Menschen, worüber uns Geschichtsbücher und, auf andere Weise, seichte Filme ausreichend belehren können, wandern in *Uzak* ins Innere eines Menschen. Reale und imaginäre Welt befinden sich in einem ständigen Wechsel, wobei die allgemeine Geschichte den individuellen Geschichten der Figuren gegenübersteht, die beiden Bereiche aber

²⁵⁹ Vgl. Liebsch, S. 153

auch ineinanderfließen. Tatsächlich bin ich der Meinung, dass sich *Uzak* dadurch auszeichnet, dass die menschliche Innerlichkeit stark gezeigt wird. Was könnte „Filmische Wahrheit“ bedeuten, wenn nicht das Zeigen der menschlichen Innerlichkeit?

Tarkovskij, Benjamin und Deleuze haben alle drei ein ästhetisch-politisch emanzipatorisches, unter Umständen sogar revolutionäres Potential gesehen, das in filmischen Bildern stecken kann. Was ist meinerseits nach meiner Analyse von *Uzak* bezogen auf Ceylans Film diesbezüglich festzuhalten? Die filmische Interpretation von Geschichte in *Uzak* birgt für mich insofern ein emanzipatorisches oder „revolutionäres“ Potential, als es in *Uzak* keine Helden gibt. Die Erzählung, die in Ceylans Bildern steckt, entzieht sich idealen und idealistischen Menschenbildern. Gerade die widersprüchlichen Eigenschaften und unterdrückten Emotionen der Figuren geben ein realitätsnahes Bild und zeigen ein ganzes Ausmaß an Unterdrückung allseits. Die zahlreichen Verknüpfungen, die sich erst in der Rezeptionserfahrung des Betrachters ergeben, öffnen den Weg einer eigentlichen Reflexion, Wege des (Nach-)Denkens über die Realität.

Welche Fragen bleiben offen? Einer weitergehenden Untersuchung wert scheint mir die Frage zu sein, inwiefern *Uzak* in der Rezeption des Publikums sein „revolutionäres“ Potential hat entfalten können. Hat *Uzak* tatsächlich politischen Einfluss oder Konsequenzen auf das Denken der türkischen Öffentlichkeit nehmen können oder war es allzu leicht, den Film als ästhetisches Erzeugnis in der Schublade praktischer Bedeutungslosigkeit verschwinden zu lassen? Hier wäre auch empirisch weiter nachzuforschen. *Uzak* wurde vom türkischen Publikum, trotz mehrerer Preise in Cannes, nur wenig Beachtung geschenkt und Ceylan blieb lange Zeit ein „Geheimtipp“ in intellektuellen Kreisen. Mit diesem Film aber begann eine neue Ära der türkischen Filmgeschichte, in der sich die Autorenfilmemacher intensiver mit der filmischen Darstellung von Zeit befassten und einen neuen Umgang mit der Vergangenheit des Landes suchten. Es wäre interessant, diesen Zusammenhang und die weitere Entwicklung des Autorenfilms ab den 2000ern in der Türkei näher zu betrachten.

Film als Medium bietet das emanzipatorische Potential an, welches dem Betrachter neue Perspektiven eröffnen kann. Im besten Fall gewinnt der Betrachter ein weitergehendes Verständnis seiner selbst, seiner Zeit und den zeitlichen Verhältnissen allgemein, in denen wir uns als Menschen bewegen.

Zeit - der gemeinsame Begriff in den drei von mir herangezogenen theoretischen Positionen bei Tarkovskij, Benjamin und Deleuze ist der entscheidende Knackpunkt im Film. Das Zeitgefühl, unabhängig ob der gesehene Film von hoher Qualität ist oder nicht, ist beim Betrachten eines Films anders. Es ist so einfach, während des Filmes die Zeit zu vergessen. Um sich auf den Film einzulassen ist es notwendig, in ihn einzutauchen und sich vom realen Zeitgefüge zu lösen.

Film ist mitunter gerade deshalb solch ein Faszinosum für die Menschen, weil er auf Grund seiner technischen Verfasstheit der menschlichen Wahrnehmung von Bewegung und Zeit stark entgegenkommt. Er erlaubt ein beinahe übergangloses Verschmelzen des Imaginären des Betrachters mit der filmischen Bewegung. Dabei wird sich das aktive Bewusstsein des Betrachters zunächst tendenziell eher verflüchtigen und in eine Art Schwellenzustand äußerster Rezeptivität eintreten. Kritiker, die im Film das ideale Mittel zur Manipulation und Propaganda sahen, haben dem Film auch genau diesen Punkt am meisten vorgehalten. „Weshalb gehen die Leute eigentlich ins Kino?“, fragt Tarkovskij. Geht es ihnen um ein Narkotikum oder ist es Sehnsucht, ein tiefergehendes Bedürfnis nach Weltaneignung, die Erweiterung faktischer Erfahrung, die Suche nach verlorener, verpasster oder noch nicht erreichter Zeit?²⁶⁰ Meine Antwort zum Abschluss dieser Arbeit darauf kann nur lauten: Beides ist möglich. Man kann alles vergessen aber man kann auch Neues gewinnen. So oder so - es liegt am Betrachter.

²⁶⁰ Vgl. Tarkovskij S. 71

7 Anhang

Literaturverzeichnis

Akbulut, Hasan: Yesilcam´dan Yeni Türk Sinemasına-Melodramatik Imgelem, Istanbul 2012.

Aksöz, Ali A.: Türk sineması ve milliyetçilik, T.C. Yeditepe Üniversitesi, mezuniyet tezi, Istanbul 2008.

Atis, Biril: Alienation In New Turkish Cinema, T.C. Bahcesehir Üniversitesi, Istanbul 2008.

Balke, Friedrich: Gilles Deleuze, Campus-Verl., Frankfurt, Main [u.a.]1998.

Benjamin, Walter (1892-1940): Gesammelte Schriften. Walter Benjamin. [Hrsg.] Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.

Bock, Hand Manfred; Mieck, Ilja [Hrsg.]: Berlin-Paris (1900-1933). Begegnungsorte, Wahrnehmungsmuster, Infrastrukturprobleme im Vergleich, Bern 2005.

Bolz, Norbert: 1953-[Hrsg.]: Passagen, Fink, München 1984.

Boztepe-Akbaba, Ülkü: Das türkische Kino: von den Anfängen bis zu den späten achtziger Jahren, Univ., Dipl.-Arbeit, Wien 1999.

Bratton, Jacky [Hrsg.]: Melodrama, British Film Inst., London 1994.

Buchenhorst, Ralph [Hrsg.]: Urbane Beobachtungen: Walter Benjamin und die neuen Städte, Transcript Verl., Bielefeld 2010.

Csaky, Moritz; Leitgeb, Christoph [Hrsg.]: Kommunikation-Gedächtnis-Raum, transcript Verl., Bielefeld 2009.

Deleuze, Gilles: 1925-1995: Das Zeit-Bild, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.

Dönmez-Colin, Gönül: Women in Turkish Cinema- Their Presence and Absence as Images and as Image- Makers, Third Text, 2010, Vol.24(1), p.91-105.

Engelmann, Peter: 1947 [Hrsg.]: Postmoderne und Dekonstruktion, Reclam, Stuttgart 1990.

Ernst, Gustav: Autorenfilm-Filmautoren, Wespennest, Wien 1996.

Esen, Sükran: 80'ler Türkiye'sinde Sinema, Etam Yay., Eskişehir 1996.

Fahle, Oliver: Zeitspaltungen-Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze. In: montage/av., Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Nr. 11: S. 97-112.

Friedlander, Eli: 1960-: Walter Benjamin, Beck, München 2013.

Fritsch, Daniel: Georg Simmel im Kino: Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne, Transcript Verl., Bielefeld 2009.

Gabrielli, Paolo: Sinn und Bild bei Wittgenstein und Benjamin, Lang, Bern, Wien[u.a.] 2004.

Gente, Peter [Hrsg.]: Deleuze und die Künste, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007.

Göbel, Rolf J., Benjamin heute, Iudicium, München 2001.

Görtz, Katharina: 1778-: Die Suche nach der Identität, Gardez!-Verlag, Remscheid 2007.

Günay, Cengiz: 1973-: Die Geschichte der Türkei, Böhlau, Wien [u.a.] 2012.

Hayir, Celal: Yesilcam: Traditionelle Filmproduktion und Modernisierung in der Türkei, Dissertation, Universität Wien 2011.

Hayir, Celal: Yilmaz Güney und sein sozial-realistisches Kino, Diplomarbeit, Universität Wien 2005.

Hess-Lüttich, Ernest: Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation, Frankfurt, M.; Wien [u.a.] 2011.

Inceoglu, Mahmut Cagri: Modernleşme Ve Türk Sinemasi: Tarihsel Ve Toplumbilimsel Bir İnceleme, Doktora Tezi, T. C. Marmara Üniversitesi,

Istanbul 2008.

Isaksson, Folke, 1927-2013: Politik und Film. Maier, Ravensburg 1974.

Jager, Adrian: Michael Haneke / Slavoj Zizek: Der Einbruch des Realen: eine Analyse zu Benny's Video und Caché, Univ. Dipl. Arb., Wien 2011.

Karagül, Eyüp Murat: Türk Sinemasında 70 – 80 Dönemi Kayıp Kusak Ve Erotic Sinema, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Selçuk Üniversitesi, Konya 2006.

Karakaya, Handan: Türk Sinemasında Din Adami Tipleşmesi Yüksek Lisans Tezi, T.C. Fırat Üniversitesi, Elazığ 2008.

Keutzer, Sebastian Lauritz; Mehlinger, Claudia; Moormann, Peter: Filmanalyse, Springer Fachmedien, Wiesbaden 2014.

Konstantarakos, Myrto [Hrsg.]: Spaces in European cinema, Intellect Books, Exeter [u.a.] 2000.

Kramer, Klaus: 1961-: Walter Benjamin zur Einführung, Junius, Hamburg 2004.

Kunze, Reiner: Am Sonnenhang. Tagebuch eines Jahres. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt 1993.

Kreiser, Klaus, 1945-: Geschichte der Türkei, Beck, München 2012.

Lichtblau, Klaus [Hrsg.]: Soziologische Ästhetik/ Georg Simmel, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2009.

Liebsch, Dimitri [Hrsg.]: Philosophie des Films- Grundlagentexte, Mendis Verlag, Paderborn 2005.

Mayer, Michael: Tarkowskijs Gehirn: über das Kino als Ort der Konversation, Bielefeld 2012.

Mennel, Birgit [Hrsg.]: Kunst der Kritik, Turia + Kant, Wien 2010.

Meusburger, Anne-Sophie: Melancholie im Essayfilm, Univ. Dipl. Arb., Wien 2010.

- Mieg, Harald A.: Sundsboe, Astrid O.; Bieniok, Majken [Hrsg.]: Georg Simmel und die aktuelle Stadtforschung, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Springer Fachmedien, Wiesbaden, 2011.
- Mutman, Mahmut: An Ethics of Images - The Distant, Global Media Journal-Mediterranean Edition, 2006 Spring, Vol.1(1), pp.101-12.
- Müller, Dorit [Hrsg.]: Raum, Wissen, Medien: zur raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs, Transcript-Verl., Bielefeld 2012.
- Nagl, Ludwig: 1944-[Hrsg.]: Film denken, SYNEMA-Ges. Für Film und Medien, Wien 2004.
- Öncü, Ayse [Hrsg.]: Space, Culture and Power.New Identities in Globalizing Cities. Zed Books, London [u.a.] 1997.
- Pay, Ayse: Yönetmen Sinemasi- Nuri Bilge Ceylan, Istanbul 2011.
- Powell, Helen: Stop the Clocks! Time and narrative in cinema, I. B. Tauris, London 2012.
- Pösteki, Nigar: Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sinemasi, es Yayınları, Istanbul 2005.
- Runkel, Gunter: Die Stadt, LIT Verlag, Münster 2007.
- Sagert, Dietrich: Der Spiegel als Kinematograph nach Andrej Tarkowskij, Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, 2004.
- Schöller-Schwedes, Oliver: Der Stadtsoziologe Georg Simmel – Ein Missverständnis und seine Folgen, in: Berliner Journal für Soziologie, Vol.18(4), pp.649-662 [Peer Reviewed Journal], 2008.
- Schmatloch, Marius: Andrej Tarkowskij's Filme in philosophischer Betrachtung, St.Augustin 2003.
- Schulte, Christian [Hrsg.]: Walter Benjamins Medientheorie, UVK-Verl.-Ges.,

Konstanz 2005.

Sivas, Ala: Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri, Doktora Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi, İstanbul 2007

Suner, Asuman: New Turkish cinema, Tauris, London [u.a.] 2010.

Szemerey, Elenora: Die Botschaft der grauen Wand, Ibidem Verlag, Stuttgart 2011.

Tarkovskij, Andrej A., 1932-1986: Die versiegelte Zeit. Alexander Verl., Berlin 2009.

Trotter, David: Cinema and modernism, Blackwell Publ., Oxford 2007.

Walter, Jochen: Die Türkei - 'Das Ding auf der Schwelle': (De-) Konstruktionen der Grenzen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/ GWV Fachverlage GmbH, Wiesbaden 2008.

White, Rob: Nuri Bilge Ceylan- An Introduction and Interview, R Film Quarterly, 2011, Vol.65(2), pp.64-72.

Yagiz, Nebihat: 1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter Ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı, İstanbul 2006.

Zirten, Sylvia: Theorie des Neuen: Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2005.

Online

Andrew, Geoff: Beyond the Clouds: An Interview with Nuri Bilge Ceylan. Juli 2004, URL: http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/nuri_bilge_ceylan/, Zugriffsdatum: 20.01.2015

Bagoutdinov, Andrej: Reflexionen im Weltraum. Das Spiegelmotiv und die Materialisierung des Unbewussten in Andrei Tarkovskijs Solaris (1972). In: aventinus visio Nr. 2 [30.04.2012], URL: <https://www.aventinus->

online.de/no_cache/persistent/artikel/9387/, Zugriffsdatum: 19.01.2015

Brinckmann, Christine N., montage AV vom 16.02.2007, S.71-91, URL:
http://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Christine-N-Brinckmann_Diegetisches-und-nondiegetisches-Licht.pdf, Zugriffsdatum:
 16.01.2015

Ceylan, Nuri Bilge: Offizielle Homepage. URL: <http://www.nuribilgeceylan.com/>,
 Zugriffsdatum: 21.01.2015

Ciment, Michel: Nuri Bilge Ceylan. Les variations sur un thème me plaisent.
 Positif, Nr. 482, April 2001, URL:
http://www.nbcfilm.com/mayis/press_positifinterview.php, Zugriffsdatum:
 20.01.2015

Erden, Emel: Olmayan sehre yolculuk. Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi. Vizyon
 Dergisi, Ocak 2003, URL: http://www.nbcfilm.com/uzak/press_vizyon.php,
 Zugriffsdatum: 20.01.2015

Kalyoncu, Cemal A.: Aksiyon, 02.06.2008, URL:
http://www.aksiyon.com.tr/portreler/urkek-ceylan-oscar-yolunda_523726,
 Zugriffsdatum: 21.01.2015

Kanzler, Martin,: Die türkische Filmindustrie. Marktentwicklungen 2004-2013,
 Europäische Zusammenfassung des Berichts „ The Turkish film industry“. Audiovisuellen
 Informationsstelle, Straßburg, 2014, URL:
http://www.obs.coe.int/documents/205595/552780/Turkish_Film_Industry_report2014.pdf/84523e03-ac19-411e-81be-0015b164ebf1,
 Zugriffsdatum: 06.01.2015

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben (1903). Spiegel Online.
 URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-grossstadte-und-das-geistesleben-7738/1>, Zugriffsdatum: 12.01.2015

Wood, Jason: "A Quick Chat with Nuri Bilge Ceylan". Kamera. URL:
http://www.kamera.co.uk/interviews/a_quick_chat_with_nuri_bilge_ceylan.php, Zugriffsdatum: 12.01.2015

Filmverzeichnis

Kasaba. Regie: Nuri Bilge Ceylan. Drehbuch: Nuri Bilge Ceylan. TR 1997, DVD-Video, Imaj. 82´

Mayis Sikintisi. Regie: Nuri Bilge Ceylan. Drehbuch: Nuri Bilge Ceylan. TR 1999, DVD-Video, Imaj. 130´

Uzak. Regie: Nuri Bilge Ceylan. Drehbuch: Nuri Bilge Ceylan. TR 2002; DVD-Video, Palermo. 105´

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen Menschen bedanken, die mich bei der Realisierung meiner Diplomarbeit unterstützt und zur Entstehung der Arbeit beigetragen haben. Besonderer Dank dient hier meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte für seine wertvollen Anregungen und seine motivierenden Worte. Herzlichen Dank auch an meine Lektoren und Freunde Kristian, Nino und Serpil. Sie standen während der Entstehung dieser Diplomarbeit mit viel Engagement und Mühe an meiner Seite.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Film *Uzak* von Nuri Bilge Ceylan, der durch den ästhetischen Zugang des Filmemachers, ein neues Verständnis für die Geschichte der Türkei schafft.

Ceylans Trilogie mit *Kasaba* (1997), *Mayis Sıkıntısı* (1999) und *Uzak* (2002) bewegt sich zwischen den Themenfelder der Tradition und Moderne hin und her.

Um der Frage nachgehen zu können, wie Ceylan die geschichtlichen Fakten visualisiert, werden zunächst die geschichtlichen Hintergründe, als auch politisch-gesellschaftliche Aspekte von 1960-2000, sowie die Entwicklung der türkischen Filmgeschichte von den Anfängen bis zu den 2000ern dargestellt.

Als theoretische Grundlage für die Analyse des Filmes wird „Die versiegelte Zeit“ bei Andrej A. Tarkovskij „Das dialektische Bild“ bei Walter Benjamin, sowie „Das Zeit-Bild“ bei Gilles Deleuze herangezogen.

Lebenslauf**Schulbildung**

09/1994 – 07/1998	Grundschule an der Tumblingerstraße, München
09/1998 – 07/2007	Theresien - Gymnasium, München
09/2007 – 08/2008	Luitpoldgymnasium, München

Hochschulausbildung

seit 10/ 2008	Studium an der Universität Wien für Theater-, Film-, und Medienwissenschaften , Wien
---------------	---