

Institut für Kommunikationswissenschaft und Journalistik
Universität Freiburg, Schweiz

Seminararbeit

KURDISCHES FILMSCHAFFEN

Geschichte – Struktur – Yilmaz Güney

eingereicht April 2001
bei Matthias Loretan
Dozent Ethik der Medien
Katholischer Mediendienst
8027 Zürich
matthias.loretan@kath.ch

Claudia Paiano
Lerchenweg 29

3012 Bern
claudia.paiano@unifr.ch

<u>1.</u>	<u>EINLEITUNG</u>	<u>2</u>
1.1	DIE SYSTEMATISCHE UNTERDRÜCKUNG EINES VOLKES	2
1.2	WENIG LITERATUR	3
<u>2.</u>	<u>GESCHICHTE DES TÜRKISCHEN FILMS UND DIE ROLLE DER KURDISCHEN FILMSCHAFFENDEN</u>	<u>4</u>
2.1	DIE ERSTEN FILME UND DIE ÄRA MUSHIN ERTUGRUL (1900-1940)	4
2.2	VIERZIEGER- UND FÜNFZIGERJAHRE	5
2.3	SECHZIGER UND SIEBZIEGERJAHRE	6
2.4	DIE ZEIT NACH GÜNEY – ANFANG ACHTZIGERJAHRE BIS HEUTE	7
2.5	WIEDERAUFNAHME DES KURDEN-THEMAS ENDE DER NEUNZIGERJAHRE	9
<u>3.</u>	<u>DAS KURDISCHE FILMSCHAFFEN IM EXIL</u>	<u>11</u>
3.1	NIZAMMETIN ARIÇ	12
3.2	KURDISCHE FILMWOCHEN	14
3.3	YILMAZ GÜNEYS ARBEIT IM EXIL	15
<u>4.</u>	<u>YILMAZ GÜNEY</u>	<u>17</u>
4.1	BIOGRAPHIE	17
4.2	SEIN WERK	22
4.3	YOL – DER WEG	24
4.4	THEMEN	25
4.5	POLITISCHE BEDEUTUNG SEINES SCHAFFENS	26
<u>5.</u>	<u>FAZIT</u>	<u>28</u>
<u>6.</u>	<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>30</u>
6.1	LITERATURVERZEICHNIS	30
6.2	FILMVERZEICHNIS	32

1. EINLEITUNG

1.1 Die systematische Unterdrückung eines Volkes

Das kurdische Volk hat keinen eigenen Nationalstaat. Die insgesamt 25 Millionen Kurden und Kurdinnen leben in der Türkei, Iran, Irak, Syrien und Armenien sowie im Exil verstreut auf der ganzen Welt. Obwohl ihnen bereits 1920 im Friedensvertrag von Sèvres ein eigener Staat zugesichert wurde, ist bis heute nichts dergleichen geschehen – im Gegenteil. Dadurch, dass sie immer wieder auf ihre Forderung bestanden haben (mit Worten und Waffen), ist ihre Geschichte in diesem Jahrhundert von Armut, Unterdrückung, blutigen Kämpfen und Vertreibung geprägt.¹ Gerade in der Türkei, wo über die Hälfte des kurdischen Volkes lebt, wird ihre Identität in allen Bereichen des öffentlichen Lebens totgeschwiegen und es ist der kurdischen Bevölkerung nicht erlaubt, ihre Sprache zu sprechen oder rituelle Feste zu feiern – geschweige denn sich selbst in Filmen darzustellen. Diese Unterdrückung ist Programm, denn wenn ein Volk seine soziale und nationale Identität nicht leben und weder mündlich noch schriftlich festhalten kann, dann wird das kulturelle Gedächtnis und mit ihm die Identität des Volkes irgendwann verschwinden.² Noch ist es nicht soweit, aber die jüngeren Generationen sind sich bewusst, dass ihnen bereits ein Teil ihrer Geschichte und Kultur fehlt.

Der Film ist noch ein junges Medium, gehört aber wie Schrift, Ton und Bild zu den Speichermedien, die neben der mündlichen Überlieferung zum Erhalt des kulturellen Gedächtnisses beitragen. Seit der Erfindung des Films war es dem kurdischen Volk jedoch nicht möglich, seine Geschichte oder das alltägliche Leben ungehindert darzustellen. In Kurdistan selbst gibt es aufgrund der politischen und wirtschaftlichen Situation keine kurdische Filmindustrie. Zwar hat es in der Vergangenheit kurdische Filmemacher gegeben, die sich am Aufbau der jeweiligen nationalen Filmindustrie der Staaten mit kurdischer Bevölkerung beteiligt haben, doch ihre Werke befassen sich nicht mit der kurdischen Identität. Eine Ausnahme ist Yilmaz Güney. Er hat wesentlich zur Entwicklung des türkischen Kinos beigetragen. Er ist aber auch der einzige Kurde, dem es als Filmemacher, Drehbuchautor und Schauspieler aus Türkisch–Kurdistan gelang, das Leben der Kurden in seinem Schaffen zu thematisieren.³ Obwohl sein Schaffen sehr stark mit seiner Geschichte und seinen kurdischen Wurzeln zusammenhängt, wissen die wenigsten dass er Kurde war.

Die vorliegende Arbeit ist thematisch in drei Blöcke geteilt: Wie oben erläutert, ist das kurdische Filmschaffen eng mit dem türkischen verbunden. Deshalb werde ich die

¹ Jordan, Bernd; Lenz, Alexander (Hrsg.): Weltpolitik im 20. Jahrhundert. Lexikon der Ereignisse und Begriffe. Reinbek bei Hamburg 1996.

² Assmann, Aleida; Assmann, Jan: Das Gestrern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried; Weischenberg, Siegfried (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen 1994, S.114 – 140.

³ Dolet, Awat: Einführung. In: NAVEND – Kurdisches Informations- und Dokumentationszentrum (Hrsg.): Programm Kurdische Filmwoche. Bonn 1994, S. 7 – 8.

kurdischen Exponenten und Themen zuerst im Zusammenhang mit der Geschichte des türkischen Films betrachten. In einem zweiten Teil versuche ich die Situation der im Exil arbeitenden KurdInnen aufzuzeigen. Da seit den Achtzigerjahren viele KurdInnen aus ihren Gebieten vertrieben wurden oder geflüchtet sind, beschränkt sich ihre Arbeit nicht mehr ausschliesslich auf ihre ursprüngliche Heimat. Erst im Exil können sie frei über ihre Geschichte und ihre Wurzeln sprechen – oder Filme drehen. Diese Entwicklung ist noch relativ neu, aber junge kurdische RegisseurInnen wie zum Beispiel Nizammetin Arıç haben es geschafft, im Exil Filme zu machen, die auch an internationalen Filmfestivals mit Interesse aufgenommen werden. Im dritten Teil befasse ich mich ausführlich mit Yilmaz Güney: In der ganzen Geschichte des kurdischen aber auch türkischen Filmschaffens hat kaum jemand das Geschehen so geprägt wie er. Güney war Kurde, sein Name gilt jedoch noch heute als Synonym für türkisches Filmschaffen und er floh nach jahrelanger politisch begründeter Haft ins Exil. Aus diesen Gründen versuche ich sein Leben im Zusammenhang mit seinem Schaffen aufzuzeigen.

1.2 *Wenig Literatur*

Da es kurdisches Filmschaffen nur in Ansätzen gibt, existiert auch so gut wie keine entsprechende Literatur. Es gibt zwar einige wenige Abhandlungen über den türkischen Film, diese gehen aber nicht explizit auf die Filmschaffenden der kurdischen Minderheit oder Filme zu dieser Thematik ein. Yilmaz Güney werden zwar selbstverständlich mehrere Kapitel oder sogar eine eigene Biographie gewidmet, aber er wird immer als türkischer Schauspieler und Regisseurs betrachtet. Dass er ursprünglich aus einem kurdischen Dorf stammte, wird höchstens in einem Nebensatz erwähnt, oder er wird einfach als Südostanatolier bezeichnet. Dasselbe gilt für den Inhalt der Filme: In der Regel wird von "bäuerlichem Leben" oder "Geschichten aus einem Dorf in Ostanatolien" gesprochen. Dies macht es mir als Nicht-Kurdin und Nicht-Türkin äusserst schwierig, zu erkennen, was die beabsichtigte Botschaft der oft nur symbolhaft dargestellten Handlungen sein soll.

Nebst einigen Artikeln in Sammelbänden zum türkischen Filmschaffen wurden in der westeuropäischen Presse seit den Siebzigerjahren zahlreiche Artikel über Filme von kurdischen Regisseuren in der Türkei und im Exil geschrieben. Sie behandeln jedoch immer nur einen Teilaspekt. Daher sind diese Dokumente zwar sehr aufschlussreich, aber bestimmt nicht umfassend genug, um die Geschichte des kurdischen Filmschaffens in der Türkei und im Exil bis heute hinreichend nachzeichnen zu können. Nebst der Tatsache, dass es nur wenig Material gibt, ist es schwierig an dieses heranzukommen. Vieles wurde nicht systematisch dokumentiert oder ist wie zum Beispiel die Güney-Biographie vergriffen. Glücklicherweise hat mir die Dokumentation der Filmzeitschrift *Zoom* sämtliche seit Ende der Siebzigerjahre gesammelten Zeitungsartikel der internationalen Presse zum türkischen und kurdischen Kino sowie die vergriffene Güney-Biographie zur Verfügung gestellt.

2. GESCHICHTE DES TÜRKISCHEN FILMS UND DIE ROLLE DER KURDISCHEN FILMSCHAFFENDEN

2.1 *Die ersten Filme und die Ära Mushin Ertugrul (1900-1940)*

1897 fand in Istanbul die erste öffentliche Filmvorführung statt. Zehn Jahre später wurden bereits die ersten Kinosäle in den grossen Städten der Türkei eröffnet, welche hauptsächlich von ausländischen Kinobetreibern geführt wurden. Der erste türkische Film war der 1911 gedrehte Dokumentarfilm *Resat à Monastir – Der Besuch des Sultan Mehmet*. Als erster Spielfilm gilt hingegen *Ayestefanos Taki Rus Abidesinin Yikilisi – Die Zerstörung des russischen Monuments von St. Stephan* von Fuat Uzkinay. Dieser wurde 1914, kurz vor dem Ersten Weltkrieg gedreht. 1916 ordnete der türkische Kriegsminister Enver Pasa an, nach deutschem Vorbild ein Filmproduktionszentrum im Dienste der Armee zu schaffen. Dabei stand nicht das neue Medium Film als solches im Vordergrund, denn Pasa wollte den Film in erster Linie als Propagandamittel nutzen. Erst ab 1919 – mehr als zwanzig Jahre nach der Erfindung der Filmkunst – begannen sich Leute mit künstlerischer Motivation für den Film zu interessieren. Ihre Filme waren sowohl technisch wie inhaltlich sehr einfach gemacht, denn die Regisseure hatten keine bis wenig Ahnung von den ästhetischen Möglichkeiten die dieses Medium bereits damals bot. 1922 gründeten die Gebrüder Kemal und Sakir Seden die Produktionsfirma Kemal Film. Sie drehten Anfang der Zwanzigerjahre einige Filme, doch die Firma ging ein und das türkische Filmschaffen drohte wieder zu stagnieren. Wenig später waren es politische Ereignisse, die der noch jungen Branche Aufwind verliehen: Mit der durch Mustafa Kemal Atatürk am 29. Oktober 1923 ausgerufenen Republik erhielten die Filmemacher neue Möglichkeiten, denn erst jetzt war es den türkischen und muslimischen Frauen erlaubt, als Darstellerinnen in einem Film aufzutreten.⁴

Zu Beginn der Republik kehrte Muhsin Ertugrul nach einem mehrjährigen Aufenthalt aus Deutschland zurück. Da das Filmschaffen dort weiter fortgeschritten war, hatte er bereits Filme produziert und machte sich nun daran, zusammen mit Leuten vom Theater Filme zu drehen. Mit dem heutigen Verständnis von Film hatten diese Werke jedoch wenig gemeinsam, denn die meisten stellten im Prinzip gefilmtes Theater dar.⁵ 1925 fuhr Ertugrul für zwei Jahre in die Sowjetunion, um dort sein Wissen zu vertiefen. Wieder zurück in der Türkei gründete er mit den Brüdern Ipekci die Ipek Film, die bis Anfang der Vierziger Jahre die einzige einigermassen aktive Filmgesellschaft blieb.⁶ Der Name Muhsin Ertugrul galt daher auch als Synonym für das noch junge türkische Filmschaffen schlechthin. Zwischen 1928 und 1938 gab es nur einen einzigen Film, der nicht seine Unterschrift trug. Doch auch in dieser Zeit waren die Produzenten nie eigenständig, denn

⁴ Belge, Murat: *Tableau synoptique: cinéma, culture, société*. In: Basutçu, Mehmet (Hrsg.): *Le cinéma turc*. Paris 1996, S. 27 – 59.

⁵ Akan, Shivan: *Popolarità e problemi des cinema turco*. In: Martini, Emanuela (Hrsg.): *Yilmaz Güney*. Rom o. J., S. 25 – 30.

⁶ Belge, 1996, S. 27 – 59.

das Medium Film wurde weiterhin zu Propagandazwecken eingesetzt. 1932 verabschiedete die Regierung sogar ein Gesetz, das die Zensur erlaubte. Das Gesetz sah vor, dass alle geplanten Filme samt Drehbüchern einer Kommission unterbreitet werden mussten.⁷ Leider konnte ich nicht herausfinden, in welchem Umfang und nach welchen Kriterien (moralische, politische?) die Filme zensuriert wurden.

2.2 Vierziger- und Fünfzigerjahre

Nach dem Tode Atatürks im Jahre 1938 folgte eine politisch instabile Phase und die Regierung kämpfte um Wählerstimmen. Es gelang einigen Produzenten die Regierung zu überzeugen, ein Dekret zum Schutze des türkischen Filmschaffens zu erlassen. Faktisch bedeutete dies 25% günstigere Billette für türkische Filme, was sofort zu einem enormen Anstieg der Produktionen führte. Da die Ermässigung für Filme jeglicher Qualität galt, wurden neben jungen ambitionierten Filmern auch Teppichhändler und Verkäufer zu Filmproduzenten.

Die Türkei produzierte aber auch noch aus einem anderen Grund mehr eigene Filme: Während des Zweiten Weltkrieges gelangten keine europäischen Filme mehr in die Türkei und so sahen sich die Kinobetreiber gezwungen, Filme aus Kairo zu importieren. Diese waren vor allem billig gemachte Melodramen mit ägyptischen Gesängen und ein bisschen Sex and Crime. Trotz schlechter Qualität hatten die Filme einen riesigen Erfolg – so dass nun auch die wenigen türkischen Filmgesellschaften reihenweise Filme nach ägyptischem Muster zu drehen begannen. Diese waren so erfolgreich, dass in der Zeit zwischen 1947 und 1952 die Zahl der produzierten Filme von 12 auf 61 in die Höhe schnellte! Jedoch längst nicht alle standen dieser Entwicklung positiv gegenüber, so zum Beispiel der Filmkritiker Shivan Akan: Die Filme zwischen 1922 und 1939, (vor allem von Mushin Ertugrul geprägt) seien zwar langweilig und zu stark theaterorientiert gewesen, aber immerhin nicht schädlich. Die Produktionen der Vierziger Jahre seien aber nicht nur langweilig, sondern vor allem von zweifelhaftem wenn nicht sogar destruktivem Gehalt.

Obwohl das türkische Filmschaffen starken Aufwind erhalten hatte, wurde es nach wie vor von der Zensur gebremst. Nichtsdestotrotz gab es ab den Fünfzigerjahren einige wenige junge Regisseure, die sich wagten, soziale Themen wie die Lage der Bauern oder die Ausnützung der Arbeitskräfte in der Industrie kritisch zu verfilmen.⁸ Heute nennt man sie die "Generation der wahren Kineasten". Zu ihnen gehören Exponenten wie Metin Erkanan, Lütfi Ö. Akad, Halit Refig oder Atif Yilmaz.⁹ Die sozial engagierten Filme blieben allerdings weiterhin die Ausnahme, die Zahl der gesamthaft produzierten Filme stieg aber schnell weiter an. Trotz diesem Aufschwung verpassten die Produzenten die Chance, die türkische Filmindustrie auf eine solide Basis zu stellen. Die Produktionsfirmen verdienten gut, aber anstatt das Geld in modernere technische Geräte zu investieren, gaben sie es für Prestigeobjekte wie schnelle Autos oder teure Häuser aus – eine Unsitte, die auch die

⁷ Belge, 1996, S. 27 – 59.

⁸ Shivan, o. J., S. 25 – 30.

⁹ Monceau, Nicolas: Tout le cinéma turc investit le Centre Georges-Pompidou avec plus de cent films en six mois de projections. In: Le monde, 18. April 1996, S. 26.

nächste Generation von Filmemachern daran hinderte, mit wenigstens zufriedenstellendem Material zu arbeiten.

2.3 Sechziger und Siebzigerjahre

Nach dem Staatsstreich von 1960 erhielt nicht nur das Volk sondern auch der Film mehr Rechte, woraufhin sich viele junge Türken als Regisseure versuchten – dies obwohl auch sie in Studios aus der Stummfilmzeit arbeiten mussten. Die Qualität beeinträchtigte zusätzlich, dass viele Regisseure pro Jahr 10 bis 15 Filme drehten, Schauspieler gar deren 20. Doch trotz schlechter Qualität, politischer, sozialer und ökonomischer Probleme waren rund 1'000 Kinosäle über das ganze Land verstreut, die auch meistens gut besucht waren. So wurden Mitte der Sechzigerjahre in der Türkei bereits jedes Jahr gut 200 Spielfilme gedreht und weitere 250 aus dem Ausland importiert. Obwohl sich das Medium Film grosser Beliebtheit erfreute, gab es in der Türkei jedoch keine Filmschule. Wer Regisseur werden wollte, tat es einfach. Bestenfalls schaute man den Erfahrenen über die Schulter und versuchte auf diese Weise etwas zu lernen.¹⁰

Ungeachtet dieser Film-Inflation wurden in dieser Zeit auch "wichtige" Filme gedreht. Unter den jungen Regisseuren, die ein hochstehendes Kino anstrebten, war vor allem die kulturelle Integration ein beliebtes Thema. Es entstanden Geschichten über Bauern, die in die Stadt zogen, über deren Integrationsschwierigkeiten, sowie über Klassengegensätze. Es war auch zu dieser Zeit, als erstmals von einem nationalen türkischen Filmschaffen, dem sogenannten "Volkskino" gesprochen wurde. Zu dessen wichtigsten Exponenten gehörten Regisseure wie Metin Erksan, Halit Refig, Nazim Hikmet, Lütü Ö. Akad (mit Yilmaz Güney in der Hauptrolle) oder Atif Yilmaz. Obwohl alle Filme dieser Regisseure auf irgendeine Art das Leben in bäuerlichen Lebensgemeinschaften beschrieben und der junge Kurde Yilmaz Güney in der Türkei immer populärer wurde, wird konsequent vom türkischen Filmschaffen gesprochen.

Auch Anfang der Siebziger Jahre schritt die Inflation billiger Filme weiter voran; 1972 wurden bereits 298 Filme produziert, und das kommerzielle Kino hatte Hochkonjunktur. Diese Filme konnten jedoch in der Türkei kaum Aufmerksamkeit erregen. Dies änderte sich 1970 schlagartig. Mit *Umut – Die Hoffnung* gelang dem früheren Schauspieler Yilmaz Güney der entscheidende künstlerische Durchbruch als Regisseur. Zudem machte er das Türkische Kino in Europa bekannt, und internationale Kritiker und Filmfestivals interessierten sich plötzlich für ihn, wie nie zuvor für einen anderen "türkischen" Filmemacher. Noch heute gilt *Umut* als der entscheidende Beitrag zur Erneuerung des türkischen Films. Giovanni Scognamillo schrieb damals über Güney: "(...) Güney da con *Umut* la prova di un talento originale, con un occhio attento al realismo. Politico nei contenuti, diretto e brillante nello stile, Güney rappresenta nel cinema turco un 'caso' che ancora non può essere definitivamente inquadrato."¹¹ Obwohl Yilmaz Güney nach 1972 die meiste Zeit im Gefängnis verbrachte, prägte er das Filmschaffen dieser Zeit entscheidend.

¹⁰ Shivan, o. J., S. 25 – 30.

¹¹ Scognamillo, Giovanni: Il cinema turco degli anni '60 e '70. In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom o. J. S. 31 – 36.

Einerseits lag das bestimmt an seinem ungebrochenen Willen, sein Werk weiterzuführen, andererseits aber auch am Zeitgeist, denn die Leute waren für seine Themen sensibilisiert. Trotz diesem Erfolg bekamen die Filmemacher in der zweiten Hälfte der Siebzigerjahre die Begrenzungen ihrer künstlerischen Arbeit vermehrt zu spüren. Einerseits durch die Zensur, die neben den Erotikfilmen auch viele Filme mit politischem Inhalt verbot, andererseits durch die ständig steigenden Produktionskosten. Zudem gab es für die Filmschaffenden weder Gesetze zur Filmförderung (dafür zur Zensur) noch irgendeine Art von Sozialversicherung. Diese Missstände waren denn auch für viele Regisseure der älteren Garde wie zum Beispiel Metin Erksan oder Halit Refig Grund genug, zum Fernsehen zu wechseln, und auch für viele Junge verlor der Film seinen Reiz. Die Filmindustrie stürzte in eine Krise, und 1977 wurden nur noch 124 Filme – weniger als halb soviel wie noch vor ein paar Jahren – produziert. Scognamillo beschrieb die Situation Ende der Siebzigerjahre als eine Phase der Stagnation ohne eine konkrete Film-Politik vor Augen. Das Hauptinteresse der Filmindustrie sei es gewesen, auf dem internationalen Markt Fuss zu fassen und Filme in Koproduktion herzustellen. Die unabhängigen Filmemacher versuchten denn auch, Filme zu realisieren, die die Türkei realistisch darstellten. Diese Strategie brachte den gewünschten Erfolg, und man schenkte im Ausland auch anderen Regisseuren als Yilmaz Güney immer mehr Beachtung. So wurden zum Beispiel Filme wie *Düsman – Der Feind* (1979) von Zeki Ökten (nach einem Drehbuch von Yilmaz Güney), *Demiryolü – Die Eisenbahn* (1980) von Yavuz Özkan, *Bereketli Topraklar Uzerinde – Auf fruchtbarem Boden* (1980) von Erden Kiral oder *Yusuf ile Kenan – Yusuf und Kenan* (1979) von Ömer Kavur von der internationalen Presse mit Lob aufgenommen.¹²

2.4 Die Zeit nach Güney – Anfang Achtzigerjahre bis heute

Mit dem Militärputsch vom 12. September 1980 veränderte sich nicht nur die politische Lage sondern auch die Stimmung in der Bevölkerung entscheidend, denn nach der politisch äusserst aktiven Zeit Ende der Siebzigerjahre verschwand das Engagement der Bevölkerung unter dem Druck des Militärs fast gänzlich. "(...) élimine presque entièrement tout effort, toute interrogation et toute préoccupation politiques du calendrier social du pays. L' activité cinématographique subit alors le sérieux contrecoup de ce climat général; le développement des films idéologiques ou tout simplement à contenu social, est durement freiné."¹³ 1979 verzeichnete die Filmindustrie mit 195 produzierten Streifen (davon 131 Erotik- und Pornographische Filme!) einen kurzen Aufwärtstrend, jedoch bereits zwei Jahre später waren es gerade noch 70. Dieser markante Einbruch sei vor allem an der Inflation und den hohen Produktionskosten gelegen. Es gab auch immer weniger Kinosäle und diejenigen, die noch existierten, gehörten fast alle zu grossen Filmketten, welche kaum unabhängige Autorenfilme unterstützten. Zudem war unter dem neuen Militärregime die Zensur äusserst streng, und wenn sich engagierte Regisseure trotzdem wagten, sozialkritische Filme zu drehen, fanden sie häufig keinen Verleih. Die einzige Hoffnung blieb weiterhin, sich an internationalen Filmfestivals einen Namen zu

¹² Scognamillo, o. J., S. 31 – 36.

¹³ Dorsay, Atilla: Regard global sur le nouveau cinéma turc: 1980 – 1995. In: Basutçu, Mehmet (Hrsg.): Le cinéma turc. Paris 1996, S. 147 – 155.

verschaffen. Einigen gelang dies mit Filmen wie *Sürü – Die Herde* von Zeki Ökten, *Yol – der Weg* von Serif Gören (beide nach einem Drehbuch von Yilmaz Güney) *Hazal* und *At – Das Pferd* von Ali Özgentürk oder *Bereketli Topraklar Üzerinde* von Erden Kiral.¹⁴

1984 starb Yilmaz Güney im Exil und mit ihm der wichtigste Exponent der politisch engagierten Filmemacher und Hoffnungsträger der kurdischen Bevölkerung. Sein Tod war wie ein Omen für die Zukunft des türkischen Filmschaffens. Der politisch und sozial engagierte Film mit dem Anspruch eines Volkskinos verlor im unpolitischen Klima langsam an Bedeutung, und die neue Generation von Filmemachern suchte nach einer grösseren Spannbreite an Themen, nach Stilen und weniger stereotyp gezeichneten DarstellerInnen.

Nur noch wenige blieben dem politischen Film treu; so zum Beispiel Serif Gören mit *Sen Türkülerini Söyle – Sing weiter*, *Dikenli Yol – Der Weg voller Fallen* von Zeki Alasya, *Ses – Die Stimme* von Zeki Ökten oder *Prences – Die Prinzessin* von Sinan Cetin (alle 1986). Ende des Jahrzehnts sind es dann Filme wie *Sis – Der Nebel* von Zülfü Livaneli, *Bütün Kapilar Kapaliydi – Alle Türen waren verschlossen* von Memduh Ün (beide 1989), *Karartma Geceleri – Die Nacht des Ausgheverbots* (1990) von Yusuf Kurçenli oder *Bekle Dedim Gölgeye – Ich habe den Schatten gebeten zu warten* (1990) des Altmeisters Atif Yilmaz. Das Verschwinden des "Volkskino" hatte aber noch einen anderen wichtigen Grund: Fernsehen und Video eroberten die Türkei endgültig, und alle, die sich nicht speziell fürs Medium Kinofilm interessierten, blieben zu Hause. So machte es auch kaum noch Sinn, Filme für ein breites Publikum zu konzipieren, denn die Masse war in dieser Form verschwunden.

Diejenigen Regisseure, die sich jedoch bis anhin dem engagierten Kino verschrieben hatten und nicht auf die Karte Fernsehen setzten, begannen Filme für eine spezifischere Gruppe von ZuschauerInnen zu drehen. So wurden zum Beispiel eine Gruppe der (männlichen) Filmemacher aktiv, allen voran Atif Yilmaz und Serif Gören, indem sie in ihren Filmen die Frauen emanzipierter als bis anhin darstellten. Sie zeigten die Frauen in Rollen weitgehend ohne Klischees und als eigenständige Personen. Ab Beginn der Neunzigerjahre wagten sich die Frauen denn auch erstmals selber hinter die Kamera, allen voran Cahide Sonku und Türkan Soray (einzig Bilge Olgaç hatte schon vor 1990 Filme gedreht).¹⁵

Einige Beobachter wie zum Beispiel Mehmet Basutçu hegten Anfang der Neunzigerjahre bereits wieder Hoffnung: "And so, hopes are being pinned on this renewal of Turkish cinema despite the real troubles arising out of a near catastrophic economic situation. But then, doesn't every crisis contain within it the seeds of renewal?"¹⁶ Doch die Krise ging weiter. 1991 musste aufgrund finanzieller Probleme sogar das Filmfestival in Ankara abgesagt werden. Der Optimismus der internationalen Presse hielt jedoch an; 1994 schrieb der NZZ-Korrespondent Rossen Milev, dass die Filmindustrien auf dem Balkan trotz schlechter Wirtschaftslage ihren Tiefpunkt überwunden hätten. Dies habe vor allem mit der internationalen Förderung zu tun. Einerseits hatte das französische Filmzentrum einen

¹⁴ Sayar, o. J., S. 37 – 38.

¹⁵ Dorsay, 1996, S. 147 – 155.

¹⁶ Basutçu, Mehmet: Portrait of a paradox turkish cinema in the '80s. In: Cinemaya, Frühling 1990, S.14 – 20.

Fonds zur Unterstützung der Filmproduktionen Osteuropas eingerichtet, andererseits können die Balkanländer vom Förderungsfond *Eurimages*¹⁷ profitieren. Diese Filmförderung ist zwar ein Lichtblick, doch so schnell erholt sich die Filmindustrie nicht. Obwohl 1995 neue Kinosäle eröffnet wurden, sind es nur noch ein Bruchteil verglichen mit den Siebzigerjahren – damals waren über die Türkei rund 3'000 Kinosäle verstreut, 1995 waren es noch 363.

Bereits während der Militärdiktatur zeichnete sich eine deutlich ästhetische Trennungslinie zwischen dem Filmschaffen im Exil und der nationalen Filmproduktion ab. Laut Milev ist die Auseinandersetzung innerhalb der Türkei zwischen Islamisten und Europäisten im Laufe der Jahre immer deutlicher geworden. Die Trennung noch zusätzlich verschärft hat 1993 die erstmalige Vorführung von *Yol – Der Weg*, dem 1982 in Cannes ausgezeichneten Film von Yilmaz Güney. In der Folge erlebten in der Türkei die islamistischen Filme einen deutlichen Aufschwung. Inzwischen sind auch intellektuelle Autorenfilme wieder vermehrt vertreten und wagen sich an die Überwindung weiterer Tabus. Damit spricht Milev Filme wie *Pfeife, wenn du zurückkommst* von Orhan Oguz oder *Zwei Frauen* von Yavuz Özkan an. Sie thematisieren eine Freundschaft zwischen Transvestiten oder das Leben von Prostituierten – Themen, die bis dahin nie filmisch umgesetzt worden waren. Diese erfreuliche Tendenz kommentierte Rossen Milev folgendermassen: "Trotz den zwischenstaatlichen und innenpolitischen Gegensätzen und Konflikten bleibt die Filmszene eine der wenigen Domänen, wo ein freier Austausch von Gedanken und Konzepten, eine kulturelle Kommunikation möglich ist."¹⁸ Leider spricht er das Thema der Kurden nicht an, was meiner Ansicht nach unerlässlich ist, will man von kultureller Kommunikation und freiem Austausch von Gedanken sprechen.

Obwohl es langsam aufwärts geht, konnte man auch Ende der Neunzigerjahre nicht von einer florierenden türkischen Filmindustrie sprechen; 1998 wurden in der Türkei 145 Filme vertrieben, davon waren lediglich 10 nationale Produktionen, wovon 5 massgeblich von *Eurimages* mitfinanziert wurden.

2.5 Wiederaufnahme des Kurden-Themas Ende der Neunzigerjahre

Erst 1997 wagte es Reis Celik in seinem Film *Isiklar Sönmesin – Es werde Licht* die Kurdenproblematik explizit zu thematisieren. Meines Wissens war er der erste Regisseur nach Yilmaz Güney, der sich an dieses heikle Thema heranwagte. Der Film erzählt die Geschichte einer Gruppe von PKK-Leuten und einer türkischen Militäreinheit, die während sie sich im Gebirge bekämpfen von einer Lawine erfasst werden. Einzige Überlebende sind die Anführerin der PKK-Gruppe und der türkische Offizier; wollen sie heil aus dieser Situation herauskommen, müssen sie sich gegenseitig helfen. Nicolas Moneceau beschrieb die Geschichte im Monde Diplomatique zwar als teilweise zu einfach und die Personen als zu stark stereotypisiert, lobt ihn aber trotzdem. Es ist bereits ein

¹⁷ Der Europarat schuf *Eurimages*, einen Fond der v. a. die Koproduktion, den Verleih und die Auswertung europäischer Filme und TV-Produktionen zum Ziel hat. Damit dieses Programm ein Projekt unterstützt, müssen sich mindestens drei Vertragsländer beteiligen. Die Türkei ist seit 1990 Mitglied von *Eurimages*.

¹⁸ Milev, Rossen: Zeit zum Filmemachen auf dem Balkan? Aufbruch der nationalen Kinematographien. In: Neue Zürcher Zeitung, 15. April 1994, S. 66.

grosser Schritt, den Reis Celik mit diesem Film gemacht hat, denn ein Gesetz über das Kino von 1986 verbietet jegliche separatistische Propaganda. Im Film nannte er die Seite der Kurden zwar beim Namen, durfte ihnen aber keine explizite Stimme geben. Trotz dieser Einschränkung war es ihm möglich, die PKK-Anhänger als "Menschen" darzustellen – bereits dies wäre wenige Jahre vorher unter dem türkischen Zensursystem noch undenkbar gewesen. Obwohl nationalistische Kreise den Film verbieten wollten, wurde *Isiklar Sönmesin* in der Türkei gezeigt.¹⁹

Ein zweiter erfreulicher Beitrag der sich explizit mit dem Thema der Kurden auseinandersetzte war *Günese jolkuluk – Reise zur Sonne* (1999) von Yesim Ustaoglu. Der Film ist eine Koproduktion zwischen der Türkei, Deutschland und den Niederlanden und wurde mit europäischer Förderung finanziert.

Yesim Ustaoglu erzählt die Geschichte von zwei jungen Männern aus entgegengesetzten Regionen der Türkei, die sich zufällig in Istanbul begegnen. Beide sind mittellos, beide versuchen, in der Grossstadt ein Auskommen zu finden. Mehmet – er ist erst kürzlich aus der Westtürkei nach Istanbul gekommen – und Berzan – er stammt aus einem kurdischen Dorf nahe der irakischen Grenze und verkauft als fliegender Händler Musikkassetten – werden Freunde. Mehmet verliebt sich in Arzu, eine junge Frau, die in einer Wäscherei arbeitet, und die beiden schmieden Pläne für eine gemeinsame Zukunft. Berzan sehnt sich nach seinem Heimatdorf Zorduc zurück, wo seine Verlobte auf ihn wartet. Eines Abends wird Mehmet während einer Routinerazzia der Polizei zu Unrecht verhaftet und in der Haft schwer misshandelt. Nach einer Woche wird er entlassen, und als er völlig erschöpft seine Wohnung erreicht, prangt an der Haustür ein grosses rotes X. Seine Zimmernachbarn reagieren panisch und zwingen ihn die Wohnung zu verlassen, wenig später verliert er seine Arbeit. Mit Berzans Hilfe findet Mehmet einen neuen Job und eine neue Unterkunft. Die Beziehung zu Arzu wird enger, doch Unrecht und Willkür haben Mehmet gezeichnet. Vor dem Hintergrund seiner alltäglichen Erfahrungen in den Slums von Istanbul zerplatzen seine naiven Illusionen wie Seifenblasen. Das Versprechen, Berzan in sein Heimatdorf zurückzuführen, bringt Mehmet endgültig in Widerspruch zu den staatlichen Autoritäten.²⁰

Yesim Ustaoglu hat nicht nur Regie geführt, sondern auch das Buch geschrieben: "Zeitungsberichte über niedergebrannte und entvölkerte Orte im Südosten der Türkei (Türkisch-Kurdistan, Anm. d. V.) haben mich zu der Geschichte, die Reise zur Sonne inspiriert. In den letzten Jahren hört man in der Türkei vermehrt von Menschen, die gewaltsam aus ihren Dörfern vertrieben werden. Hunderte Mehets, Berzans und Arzuz ziehen nach Istanbul und versuchen, irgendwie in der Grossstadt zu überleben. (...) Ich wollte die Geschichte von drei jungen Leuten erzählen, die aus ganz unterschiedlichen Gegenden der Türkei kommen und eine enge Freundschaft eingehen. Erzählt wird die Geschichte aus der Perspektive von Mehmet. Sie ist meiner eigenen am ähnlichsten: Durch

¹⁹ Monceau, Nicolas: Turcs et Kurdes réconciliés par le cinéma. In: Le monde diplomatique, Januar 1997, S.6. <<http://www.monde-diplomatique.fr/1997/01/MONCEAU/7537.html>> (November 2000)

²⁰ Pegasos Filmverleih und Produktion GmbH (Hrsg.): *Günese Yolculuk – Reise zur Sonne*. Ein Film von Yesim Ustaoglu. Köln o. J., Pegasos Hefte zum Film Nr. 39.

eine Reise vom Westen in den Osten der Türkei entsteht ein zunehmendes Bewusstsein von den sozialen Realitäten des Landes."²¹

Der Woz-Redaktor Geri Krebs spannte in seiner Besprechung gleich den Bogen zu Yilmaz Güney: "Ein politisch brisanter Film wie *Günese jolkuluk* (...) stellt dabei eher eine Ausnahme dar, das Wiederaufgreifen einer Spur eines explizit politischen Kinos, die mit dem frühen Tod Yilmaz Güneys unterbrochen worden ist."²² Wie bereits bei Güney wurde der Mut der jungen Regisseurin nicht nur von der Presse, sondern auch an Filmfestivals honoriert; *Günese jolkuluk* wurde 1999 an der Berlinale mit dem *Blauen Engel* und dem *Friedensfilmpreis* ausgezeichnet.

Diese Filme, die dem kurdischen Volk eine Stimme geben, sind nach wie vor die Ausnahme und dürfen in der Türkei höchstens am Filmfestival von Istanbul oder Ankara gezeigt, jedoch nicht kommerziell vertrieben werden. Und auch so lebt das ganze Filmteam gefährlich; kurz nach der Berlinale wurden die beiden Hauptdarsteller Newroz Baz und Nazmi Qirix zusammen mit 50 anderen Personen in den Räumen des Mesopotamischen Kulturvereins in Istanbul verhaftet. Die Regisseurin hielt sich zu diesem Zeitpunkt in Frankreich auf.²³ Inwiefern die Verhaftung mit dem Film in Zusammenhang stand und was mit den Verhafteten geschehen ist, konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

Obwohl sich auch viele andere junge FilmemacherInnen mit dem türkischen Leben in allen Facetten in Vergangenheit und Gegenwart befassen, sind Filme wie *Isiklar Sönmesin* und *Günese jolkuluk* nach wie vor die grosse Ausnahme. In der Regel werden die heiklen Themen ausgelassen, und die RegisseurInnen bleiben auf einer gewissen Distanz.

3. DAS KURDISCHE FILMSCHAFFEN IM EXIL

Seit Ende der Siebzigerjahre flohen immer mehr Kurden und Kurdinnen nach Westeuropa und begründeten ihre Asylanträge mit Diskriminierung und politischer Verfolgung.²⁴ Da das kurdische Volk nach wie vor nicht als eigenständige Bevölkerungsgruppe anerkannt ist, gibt es jedoch keine offizielle Registrierung im Exil. Schätzungen gehen im westlichen Europa von 650'000 Menschen kurdischer Herkunft aus, davon allein in Deutschland 400'000 – 500'000.²⁵ Vor allem viele junge Emigranten und Emigrantinnen nützen im Exil das Recht auf freie Meinungsäußerung als Chance und versuchen die Geschichte ihres Volkes filmisch umzusetzen, weshalb sie sich oft in diese Richtung aus- oder weiterbilden.

²¹ Pegasos Filmverleih und Produktion GmbH (Hrsg.): *Günese Yolculuk – Reise zur Sonne*. Ein Film von Yesim Ustaoglu. Köln o. J., Pegasos Hefte zum Film Nr. 39.

²² Krebs, Geri: Die Erben des Yilmaz Güney. Das ist wirklich türkisch. In: *Die Wochenzeitung* Nr. 38, 23. September 1999, S. 25.

²³ DPA: "Reise zur Sonne" – Friedensfilm-Preisträger im Gefängnis?. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 5. März 1999.

²⁴ Amman, Birgit: Ethnische Identität am Beispiel kurdischer Migration in Europa. In: Borck, Carsten; Savelsberg, Eva; Hajo, Siamend (Hrsg.): *Kurdologie. Ethnizität, Nationalismus, Religion und Politik in Kurdistan*, Band 1. Münster 1997, 217 – 238.

²⁵ Vanly, Ismet Chérif: *Kurdistan und die Kurden*, Bd. 3. Göttingen und Wien 1988, zit. in Amman, 1997, S. 217 – 238.

Die Realisation von Filmen ist jedoch auch für AbsolventInnen von Filmschulen schwierig. Finanzierungsprobleme, Schwierigkeiten bei der sozialen und kulturellen Integration und Geringschätzung des Films als Kunst erschweren die Arbeit. Selbst innerhalb der kurdischen Intellektuellen ist die Rolle des Films als wichtiger Kulturträger umstritten. Es fehlt ihnen meistens auch an Geld, denn in allen europäischen Ländern ist die Filmförderung für Exilfilme begrenzt. Ausserdem werden kurdische Filme von der grossen Öffentlichkeit selten beachtet. Zu stark assoziieren wir die Kurden mit Fernsehreportagen und aktuellen Berichten über Gewalttaten und Abschiebung. In Westeuropa wird Kurdistan oft nur als ein rückständiges Land der Berge, Dörfer und Bauern dargestellt. Aus diesen Gründen ist es den kurdischen FilmemacherInnen bis jetzt kaum gelungen, innerhalb selbstständiger Gruppen zu arbeiten.²⁶ Unterstützung wäre jedoch sehr wichtig, denn erst im Exil können sie erstmals ohne Angst vor Zensur und Repressionen die Themen verfilmen, die ihnen wichtig sind.

3.1 *Nizammetin Ariç*

Eine Ausnahme ist Nizammetin Ariç, denn er hatte mit seinem Erstling im Exil auf Anhieb Erfolg; *Ein Lied für Beko* gewann 1992 in Venedig gleich zwei Preise. Doch obwohl der Film eine deutsch-amerikanische Koproduktion war, wurde er von den Medien kaum beachtet und auch bei einem Teil des Publikums war er umstritten. Die Türken verliessen in Venedig demonstrativ den Saal und die PKK teilte ihm mit, dass sein Film "zwar künstlerisch interessant, politisch jedoch tot" sei.²⁷

Ein Lied für Beko erzählt vor dem Hintergrund der 1988er Kurdenverfolgung Saddam Husseins im Irak die unfreiwillige Odyssee des Kurden Beko durch ganz Kurdistan bis in ein deutsches Asylantenheim. Beko lebt in Nordkurdistan, gerät in die Mühlen einer Militärrazzia türkischer Spezialeinheiten und wird anstelle seines desertierten Bruders festgenommen. Seine Aussicht auf eine baldige Freilassung ist schlecht, und so nutzt Beko die Chance zur Flucht. Ohne genaue Zukunftspläne beginnt er in Syrisch-Kurdistan die Suche nach seinem Bruder Cemal, von dem er weiss, dass er in die autonomen Gebiete des Irak gelangen wollte. Beko findet ihn jedoch weder in Syrien noch in Irakisch-Kurdistan – stattdessen gerät er im irakischen Hochland in den Wirkungsbereich des iranisch-irakischen Krieges. In einem Berglager kurdischer Nomaden, die ausgebombten Flüchtlingen aus einem nahen Dorf Zuflucht gewährt haben und viele elternlose Kinder mitversorgen, bleibt Beko, um auf Nachricht von seinem Bruder zu warten. Der Wartezustand konfrontiert Beko einerseits mit seiner eigenen Perspektivlosigkeit; andererseits ist sein Alltag zunehmend geprägt durch die Kinder: die allgegenwärtige Bedrohung durch Krieg und Verfolgung haben bereits bei den Kleinsten ihre Spuren hinterlassen, doch Lebenswille und Witz dringen immer noch durch. Zwischen Beko und dem kleinen Waisenmädchen Zînê entwickelt sich eine intensive Beziehung. Als sich in Folge des iransich-irakischen Waffenstillstands die Sehnsucht der Menschen nach ihrem Dorf – und die Hoffnung auf ein Leben in Frieden – durchsetzt, geht Beko auf Bitten von Zînê mit ihnen ins Dorf zurück. Gemeinsam beginnen sie, ein zerstörtes Haus wieder

²⁶ Shawi, Burhan: Kurdischer Film. In: Kurdistan heute, November / Dezember 1993, S. 46 – 47.

²⁷ Eisenmann, Barbara: Eine Stimme von fern und nah. In: die tageszeitung, 4. / 5. November 1995, S. 16.

bewohnbar zu machen. Nur einen Tag später wird Beko Zeuge eines grauenvollen Giftgasangriffes auf das Dorf, den niemand ausser Zînê überlebt. Er nimmt das Kind an sich und gelangt über den Iran nach Europa.

Erzählt wird die Geschichte aus der Perspektive Bekos, der in einem deutschen Asylantenheim wohnt, während die erblindete Zînê im Krankenhaus liegt. Immer noch voller Zuversicht auf ein Wiedersehen mit seiner Familie muss Beko von Kurden aus seiner Heimat erfahren, dass seinem Bruder die Flucht nie geglückt war. Cemal wurde dem türkischen Militärdienst zugeführt und bei einem Einsatz gegen Kurden von Kurden erschossen.²⁸

Wie bei den meisten kurdischen FilmemacherInnen steht die Grundidee der Geschichte in Zusammenhang mit dem, was Ariç selber erlebt hat, und dient wohl zu einem Teil der eigenen Verarbeitung der Geschehnisse:

Nizammetin Ariç wurde 1956 als Kind einer kurdischen Familie im türkischen Agri am Berg Ararat (Nordwestkurdistan) geboren. In der Schule musste er die türkische Sprache lernen, und es war ihm strengstens verboten, kurdisch zu sprechen oder sonstwie seine kurdische Zugehörigkeit zu zeigen. Schon bald wurde sein Gesangstalent entdeckt, und bereits in der dritten Klasse gab der kleine Nizammetin sein erstes Solokonzert. Die Lieder die er sang waren zwar kurdische, doch er sang sie auf türkisch. Wenig später zog er mit seinen Eltern nach Ankara, wo er später als Musiker, Komponist und Schauspieler grosse Popularität erlangte. Solange er sich der türkischen Repressionspolitik fügte, wurde er trotz seiner kurdischen Abstammung in Ruhe gelassen. Als er es aber 1980 wagte, an einem Konzert ein kurdisches Lied auch in der kurdischen Sprache zu singen, wurde er sofort verhaftet. Es wurde ein Verfahren wegen Separatismus eingeleitet und ihm drohte eine 15-jährige Haftstrafe. Doch bereits nach drei Tagen liess man ihn wieder frei – wahrscheinlich aufgrund seiner Popularität. Ein Jahr später floh Ariç zuerst nach Syrien und von dort gelangte er 1982 nach Berlin. Auf der Flucht entstand die Idee zu *Ein Lied für Beko*, seinem ersten Film. In Berlin schrieb er später zusammen mit seiner Lebensgefährtin Christine Kernich das Drehbuch.

Erst in Berlin konnte sich Nizammetin Ariç mit seinen kurdischen Wurzeln auseinandersetzen. So lernte er als erstes die kurdische Sprache, die ihm bei seinem Schuleintritt verboten wurde. Schon bald gab er auch im Exil Konzerte – die Lieder singt er jetzt aber auf kurdisch. Heute hilft Ariç mit, dass Produktionen von im Exil lebenden Kurden nach Kurdistan gelangen, um so der Unterdrückung des kollektiven Gedächtnisses im eigenen Land entgegenzuwirken.²⁹

²⁸ NAVEND – Kurdisches Informations- und Dokumentationszentrum (Hrsg.): "Ein Lied für Beko". In: Programm Kurdische Filmwoche. Bonn 1994, S. 11.

²⁹ Eisenmann, 1995, S. 16.

3.2 Kurdische Filmwoche

1994 hat der Verein *NAVEND – Kurdisches Informations- und Dokumentationszentrum e.V.*³⁰ in Bonn eine Kurdische Filmwoche organisiert. Dieser Anlass war eine ausgezeichnete Gelegenheit für kurdische Filmschaffende, die von ihnen im Exil gedrehten Filme einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Obwohl die meisten Filme vom Leben in kurdischen Dörfern handeln, konnte kaum ein Team in kurdischen Gebieten drehen. Zwar kann (noch) nicht von einer kurdischen Filmtradition gesprochen werden, die im Exil entstandenen Filme weisen aber starke Parallelen auf. Die meisten stellen den politischen und sozialen Alltag in ihrer Heimat dar und tun dies mit einer äusserst ausgeprägten Bildsprache, die häufig kaum mehr der Worte bedarf:

So zum Beispiel *Der Tunnel* von Mehdi Umed aus dem Jahre 1993. In diesem Film über Genozid und Massenmigration nach Europa verbindet der Regisseur Geschichte mit Alltagsereignissen und philosophischen und poetischen Metaphern, die durch folkloristische Elemente und Legenden inspiriert sind. Mehdi Umed vergleicht das tragische Schicksal des kurdischen Volkes mit einem Tunnel ohne Ausgang. Wie bereits Nizammetin Ariç zeigt auch Umed Giftgasangriffe auf kurdische Dörfer. Da auch er nicht in den kurdischen Gebieten drehen durfte, hat er die Schauplätze nach Tadschikistan verlagert. Nichtsdestotrotz wurde der Film mit der im Exil ansässigen kurdischen Filmgesellschaft *Germinyanfilm* hergestellt.

Ein weiteres Beispiel ist der Film *Schweigende Karawane* von Ibrahim Selman, eine Griechisch-Niederländische Koproduktion (1993). *Schweigende Karawane* zeigt das Leben in einem kleinen kurdischen Dorf, in dem der endlose Krieg zwischen Regierungskräften und denen, die für ein freies Kurdistan kämpfen, sogar innerhalb von Familien zu unvermeidlicher Spannung, Mord und Trauer führt.

Eine Geschichte die auf einer alten kurdischen Sage beruht, erzählt der Film *Siyabend und Xecê*. Als einer der wenigen Regisseure ist es Sahin Gök gelungen, die Vorlage des kurdischen Drehbuchautors Hüseyin Erdem in Nordkurdistan zu verfilmen. Der Film thematisiert anhand einer Sage das Problem, dass das kulturelle Wissen des kurdischen

³⁰ Der Verein NAVEND besteht seit 1992. In diesem Verein sind Kurdinnen und Kurden aus allen Teilen des kurdischen Siedlungsgebietes sowie solche, die in Deutschland aufgewachsen sind, gemeinsam mit Deutschen organisiert. Der Verein setzt sich für das Selbstbestimmungsrecht des kurdischen Volkes und für Rechte der Minderheiten in Kurdistan, sowie für die Verwirklichung von Demokratie ein. NAVEND bietet für die offene intellektuelle Auseinandersetzung und konkrete Lobbyarbeit in kurdischen Belangen ein Forum. Hauptschwerpunkt der Arbeit ist die wissenschaftliche Dokumentation und Öffentlichkeitsarbeit zur Situation des kurdischen Volkes in seinem gesamten Siedlungsgebiet und im Exil. Konkret arbeiten sie am Aufbau eines öffentlich zugänglichen Archivs: eine Dokumentationsstelle zur Situation des kurdischen Volkes im internationalen Kontext, seiner Geschichte, Sprache und Kultur, Religion, Sozialstruktur einschliesslich der Situation der kurdischen Frauen. Nebst der Organisation von verschiedenen Anlässen geben sie alle zwei Monate die Zeitschrift *Kurdistan heute* heraus. (Incesu, Metin: Wer wir sind und was wir wollen. In: Programm Kurdische Filmwoche. Bonn 1994, S. 3 – 6.)

Volkes verlorenzugehen droht: Zwei alte Menschen kämpfen für das Überleben ihres traditionellen Wissens und ihrer Kultur indem sie es an ihre Kinder weitergeben.³¹

Es ist bezeichnend, dass in all diesen Filmen – obwohl im Exil gedreht – in den verschiedenen kurdischen Dialekten gesprochen wird. Da diese Filme aber nicht nur Filme von Kurden für Kurden, sondern für eine breitere Öffentlichkeit bestimmt sein sollen, sind sie Englisch untertitelt.

In einem Interview mit der Zeitschrift *Kurdistan heute* sprach Nizammetin Ariç über die kurdischen FilmemacherInnen: Im eigenen Land sei es aufgrund der türkischen Repression gar nie möglich gewesen, eine Filmtradition aufzubauen. "...nicht einmal unsere Sprache können wir studieren, wie denn erst die komplizierte Sprache des Films? (...) Wenn es eine 'kurdische Filmkunst' gibt, dann ist sie gerade erst im Entstehen."³² Er ist der Meinung, dass es sogar hinderlich sein kann, vom 'kurdischen Film' im engen Rahmen zu sprechen. Denn man müsse sich vielmehr die Frage stellen, was für sie als Kurden wichtig sei. So sei zum Beispiel der schweizerische Dokumentarfilm *Sertscharwan* von Bea Leuthold und Hans Stürm oder *Reise der Hoffnung* von Xavier Koller ebenfalls sehr wichtig. Für Nizammetin Ariç ist es ein Hauptanliegen, "dass die Kurden als Filmpublikum entstehen, sich interessieren, dazulernen. Irgendwann werden wir dann gemeinsam darangehen zu formulieren, was der kurdische Film war, ist und sein könnte."³³

3.3 Yilmaz Güneys Arbeit im Exil

Nicht allen gelingt es gleich gut, im Exil mit der neu erlangten Freiheit umzugehen. So fühlte sich zum Beispiel der Filmemacher Yilmaz Güney ohne die Nähe zu seinem Publikum verloren und empfand das Exil schlimmer als die Repression in der Türkei. Güney hatte alle seine Filme – mit Ausnahme des Letzten – in der Türkei realisiert. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass er sich mit der neuen Umgebung und den veränderten Arbeitsbedingungen schwer tat. Obwohl er im französischen Exil endlich frei war, fühlte er sich desorientiert. "Ich finde mich vor einer Mauer, ich kann mit der jetzigen Türkei nicht kommunizieren. Als hätte man mir mein Volk entrissen, das Material, das für den Künstler notwendig ist. Das Schwierigste für mich ist, dass ich das Publikum verloren habe. Wie soll ich mich an die Zuschauer wenden, die ich nicht kenne?"³⁴

Erschwerend kam hinzu, dass er im Westen oft auf Unverständnis stiess; einerseits wegen seiner politischen Einstellung und andererseits wegen seiner Art, Filme zu drehen: Bei den Dreharbeiten zu *Duvar – Die Mauer* (1983), seinem ersten (und letzten) Film im Exil, wurde er heftig kritisiert. Der Film spielte in einem Kindergefängnis, und man beschuldigte den Regisseur, dass er die Kinder misshandelte, damit sie ihre verzweifelte

³¹ vgl. NAVEND (Hrsg.), 1994, S. 9 – 15.

³² Shawi, 1993 S. 46 – 47.

³³ Shawi, 1993 S. 46 – 47.

³⁴ Brezna, Irena: "Wir haben keine andere Wahl als Gegengewalt". In: Basler Zeitung Nr. 29, 3. Februar 1984, o. S..

Lage möglichst glaubwürdig darstellten.³⁵ Ausser von ihm selber habe ich keine konkrete Beschreibung der Drehbedingungen gefunden. Seine reicht aber durchaus, um die KritikerInnen zu verstehen: "Forse ero stato crudele, ma per questo film avevo bisogno di una forma in totale sintonia con la sostanza della storia. Per ottenerla ho utilizzato diversi metodi."³⁶ So habe er zum Beispiel der ganzen Equipe verboten, während der gesamten Zeit der Dreharbeiten das alte Kloster in Pont-Saint-Maxence zu verlassen. Man habe auf denselben Pritschen die als Requisiten für den Film dienten geschlafen, und die Kinder seien immer in ihren Sträflingsgewändern rumgelaufen. Es stimme, dass er durch seine Anwesenheit auf dem Set gewollt eine Stimmung der Angst und Unterdrückung erzeugt habe. So habe er auch ausserhalb der Dreharbeiten alle freundschaftlichen Kontakte zwischen inhaftierten Kindern und Wachen komplett unterbunden. Zu seiner Verteidigung sagte Yilmaz Güney, dass man diesen Fall aufgrund der Resultate beurteilen müsse. Und um die Zustände realistisch darzustellen, sei dieses Vorgehen nötig gewesen.³⁷

Seine Methode scheint gewirkt zu haben, denn der Film zeigt schonungslos den türkischen Gefängnisalltag.

Inwiefern das französische Publikum über die Drehbedingungen informiert war, konnte ich nicht herausfinden. Tatsache ist aber, dass es *Le mur* ablehnte und die gezeigte Grausamkeit als übertrieben einstufte. Diese Kritik brachte Güney in ein arges Dilemma: Sollte er nun zeigen was er als real erachtete und in seinen Augen schon abgeschwächt darstellte, oder sollte er einen ihm fremden, dafür westeuropa-tauglichen Film machen? Dazu sagte er: "Ich habe die Dosis der in der Türkei existenten Gewalt gesenkt, um glaubwürdig zu wirken, die Totalität der Gewalt konnte ich nicht zeigen, und doch war es zu hart. Leider will man hier die Realität nicht wahrhaben."³⁸ Güney betonte, dass sich auch nach den Wahlen von 1982 nichts geändert habe. Das Volk werde weiterhin gewaltsam verfolgt, und auch ökonomisch sei das Land nach wie vor am Boden. Daher sei es für ihn zwingend gewesen, in seinem ersten Film im Exil die unglaubliche Unterdrückung und Tortour unzähliger Menschen darzustellen. Die Türkei habe sich durch die Militärdiktatur in ein riesiges Gefängnis verwandelt.³⁹ Mehmet Basutçu sah den Hauptgrund für diese in seinen Augen ebenfalls übertriebene Gewalt und Ausweglosigkeit woanders: "(...) c'est l'oeuvre d'un cinéaste trop pressé, à la limite de l'explosion, d'un cinéaste qui a enfin retrouvé la liberté et qui a trop à dire, trop d'injustices à dénoncer, trop de malheurs à nous faire partager."⁴⁰

³⁵ Basutçu, Mehmet: The exile and the refugee. In: Cinemaya, Herbst 90, o. S..

³⁶ N.N.: Da Adana a Pont-Saint-Maxence: 28 domande a Yilmaz Güney. In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom O. J., S. 57 – 69.

³⁷ N.N. : Da Adana a Pont-Saint-Maxence: 28 domande a Yilmaz Güney. In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom, O. J., S. 57 – 69.

³⁸ Brezna, 1984, o. S..

³⁹ N.N., Da Adana a Pont-Saint-Maxence, S. 57 – 69.

⁴⁰ Basutçu, Mehmet: Yilmaz Güney et le néolibéralisme: 1970 – 1980. In: Basutçu, Mehmet (Hrsg.): Le cinéma turc. Paris 1996, S.107 – 113.

Leider starb Yilmaz Güney kurze Zeit später. Es wäre spannend gewesen, zu beobachten ob es der Altmeister, der sich Repression und Zensur gewohnt war, geschafft hätte, mit der neuerlangten Freiheit umzugehen. Hätte er es verstanden, trotz des europäischen Desinteresses Ungerechtigkeiten anzuprangern, seiner symbolhaften Filmsprache treu zu bleiben und sie seinem neuen Publikum zugänglich zu machen?

4. YILMAZ GÜNEY

"Un seul nom suffit parfois à évoquer toute la création artistique d'un pays, dans une domaine bien précise et à une époque donnée. Ainsi, Yilmaz Güney est tout simplement identifié au cinéma turc – surtout en dehors de son pays – depuis les années soixantedix."⁴¹ Mit diesen Worten hat Mehmet Basutçu bestimmt nicht unrecht. Es ist hingegen weit weniger bekannt, dass Güney der kurdischen Minderheit in der Türkei angehörte. Der grosse Regisseur und Übertäter eines politisch und sozial engagierten Kinos besitzt auch siebzehn Jahre nach seinem Tod eine ungebrochene Ausstrahlung, so dass viele immer noch türkisches Kino mit Güneys Schaffen gleichsetzen.

Leider steht die über Yilmaz Güney veröffentlichte Literatur in keinem Verhältnis zu seiner Popularität. Immerhin existieren zahlreiche Artikel, die in Zeitungen oder Fachzeitschriften veröffentlicht wurden und die Cineteca del Comune di Bologna hat Ende der Achtziger Jahre an der *Mostra internazionale del nuovo cinema* eine Biographie über den berühmten Filmemacher herausgegeben. Weiter erschien 1996 anlässlich einer Retrospektive des türkischen Kinos im Centre Pompidou (Paris) ein umfangreiches Buch über das türkische Filmschaffen, welches ebenfalls einige Kapitel Yilmaz Güney widmet. Zudem haben seit Ende der Siebzigerjahre unzählige westeuropäische Journalisten über ihn geschrieben.

4.1 *Biographie*

Das Schaffen von Künstlern steht in engem Zusammenhang mit ihrem Leben, aber bei kaum einem ist es so wichtig, sich mit seiner Biographie auseinanderzusetzen wie bei Yilmaz Güney. Sein Leben und Werk sind untrennbar. Er verlieh seinem Protest gegen Gewalt, Armut und Unterdrückung durch das Medium Film Bilder und Worte.

Yilmaz Pütün (nach seiner ersten Verhaftung änderte er seinen Namen in Güney) wurde 1937 in Yenice, einem Dorf in Südanatolien (kurdisches Gebiet in der Türkei) in der Nähe von Adana als Kind kurdischer Eltern geboren. Sein Vater war Landarbeiter und rechte Hand des Gutsbesitzers. Trotz dieser eher privilegierten Stellung litt auch seine Familie wie alle Bauern unter dem feudalistischen System. Zu Hause sprach die Familie nicht türkisch, sondern den kurdischen Dialekt Zaza, aber in der Schule wurde die Kinder gelehrt, sie seien Türken. Erst viele Jahre später realisierte Güney, dass er im Prinzip ein assimilierter Kurde war. Als 14jähriger verliess er sein Heimatdorf und besuchte in der

⁴¹ Basutçu, 1996, S.107 – 113.

Provinzstadt Adana das Gymnasium.⁴² Dies war ein bewusster Schritt, denn er wollte nicht länger der Unterdrückung der Grossgrundbesitzer ausgesetzt sein. Um ihnen später nicht genau wie all die anderen Bauern in seinem Dorf dienen zu müssen, beschloss er, in die Stadt zu gehen und die Verbindung zu seinem Dorf abubrechen. Er wollte in der Stadt ein neues Leben beginnen, denn darin sah er die einzige Möglichkeit, seinem Schicksal zu entfliehen.⁴³

Neben ersten schriftstellerischen Versuchen fand er 1953 zufällig Arbeit als Filmverkäufer, womit er sich seinen Lebensunterhalt verdienen konnte. In einem Interview bezeichnete Yilmaz Güney diese Arbeit als Wendepunkt, denn er entdeckte seine Liebe zum Film. Nach der Matura begann er zuerst in Ankara ein Studium der Jurisprudenz und danach schrieb er sich in Istanbul für Wirtschaft ein; er brach jedoch beide Studien ab. Zu dieser Zeit wechselte er zu einer neuen Filmgesellschaft in Istanbul, die ihn mit Filmen in der ganzen Türkei herumschickte.

Der junge Yilmaz kam schon früh mit dem Gesetz in Konflikt: 1955 wurde Yilmaz Güney der Verbreitung kommunistischer Literatur angeklagt und zu siebeneinhalb Jahren Haft und zwei Jahren Exil verurteilt.⁴⁴ Der Grund war eine seiner ersten Erzählungen, *Ungleichung mit drei Unbekannten*, welche die Geschichte von einem kleinen Arbeitermädchen erzählte. Das Mädchen sagte an einer Stelle, dass wenn alle Menschen gleich wären, die Welt wie das Paradies wäre. Dieser Satz war für den Richter Beweis genug, dass der junge Autor Kommunistische Propaganda betrieb.⁴⁵ In einem Berufungsverfahren wurde 1959 das Urteil auf 18 Monate Gefängnis und 6 Monate Verbannung reduziert. Als sein Arbeitgeber bei der Filmverleihgesellschaft von der Anklage erfuhr, kündigte er Güney, denn er wollte nicht als Sympathisant des Kommunismus verdächtigt werden.

Obwohl Güney die Schriftstellerei auch später nie ganz aufgab, zog es ihn immer mehr zum Film. Dank seiner Arbeit als Filmvorführer hatte er sich ein grosses Netz an Bekanntschaften in der Filmbranche aufgebaut. Wie er 1958 zu seiner ersten Filmrolle kam, und ob er bereits am Drehbuch mitschrieb, darüber sind sich meine Quellen nicht einig. In seiner Biographie steht, dass er bereits in seinem ersten Film *Bu Vatanin Cocuklari – Kinder dieser Erde* von Atif Yilmaz auch als Drehbuchautor beteiligt war.⁴⁶ Yasar Kemal ist in *Le cinema turc* anderer Meinung: Er habe den jungen Güney kennengelernt, als dieser bei ihm nach Arbeit fragte (Kemal schrieb für die Tageszeitung *Cumhuriyet*). Es sei leider keine Stelle frei gewesen, aber er sei von seinem Schreibstil und von seinem Auftreten so begeistert gewesen, dass er Atif Yilmaz vorschlug, Güney die Hauptrolle in *Bu Vatanin Cocuklari* zu geben. Das Drehbuch habe er, Kemal selbst geschrieben, doch da auch er aus politischen Gründen Probleme mit der Polizei hatte,

⁴² Baksi, Mahmut: Kurdish film director Yilmaz Güney. In: The Kurdish Voice, 1996.

<<http://jota.sm.luth.se/~d92-amh/yilmaz.html>> (November 2000)

⁴³ Cousins, Jane: Conversazione con Yilmaz Güney. In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom 1984, S. 43 – 56.

⁴⁴ Basutçu, 1996, S.107 –113.

⁴⁵ Cousins, 1984, S. 43 – 56.

⁴⁶ N.N.: Nota biografica: In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom o. J., S. 41 –42.

wurde sein Name nirgends erwähnt und das Drehbuch unter einem Pseudonym veröffentlicht.⁴⁷ Yilmaz Güney selbst, erzählte in einem Interview, dass er von Atif Yilmaz und Yasar Kemal angefragt worden sei, an ihrem Filmprojekt mitzuarbeiten. Er habe dann sowohl Yasar beim Drehbuchschreiben als auch Yilmaz bei den Regiearbeiten assistiert. Daraufhin habe man ihm zusätzlich die Hauptrolle im Film angeboten.⁴⁸ Wie auch immer, es stimmt wohl, dass Yilmaz Güney vor allem aufgrund seiner Begabung als Autor zu seiner ersten Filmrolle und mit Atif Yilmaz auch gleich zu seinem ersten grossen Lehrer gekommen war. In den darauffolgenden Jahren setzte sich ihre Arbeit fort, und der junge Yilmaz Güney arbeitete in zahlreichen Filmen des Regisseurs Atif Yilmaz als Hauptdarsteller, Assistent und Co-Autor mit. Als Güney 1961 seine alte Haftstrafe doch noch verbüssen musste, nahm die Zusammenarbeit ein abruptes Ende.

Im Gefängnis kehrte Yilmaz Güney zur Literatur zurück und schrieb den Roman *Sie starben mit gesenktem Haupt*, der später mit dem türkischen Literaturpreis ausgezeichnet wurde.⁴⁹ Trotz seiner schriftstellerischen Tätigkeit entschloss sich Güney während des Gefängnisaufenthalts für eine Zukunft als Filmschaffender. Er begann, die Geschichte des türkischen Films von Grund auf zu studieren. Neben der Vergangenheit habe er möglichst viele Informationen über das aktuelle Geschehen der Filmindustrie, über beliebte Filme, Geschichten und Schauspieler gesammelt. Er wollte wissen, weshalb ein Film erfolgreich war und ein anderer nicht. Später sagte Güney, dass er auf all seine Fragen eine Antwort gefunden habe und wusste, wie ein Film funktionieren musste, damit er erfolgreich sein wird. Daraufhin beschloss er, nach seiner Freilassung ein berühmter Schauspieler zu werden.⁵⁰ Wieder frei und zurück in Istanbul war es für Güney jedoch nicht leicht sein Vorhaben umzusetzen. Am Anfang fand er als Schauspieler keine Arbeit, denn kaum jemand seiner früheren Bekannten wollte etwas mit einem Sympathisanten des Kommunismus zu tun haben. Er hatte aber Glück, denn ein Freund erleichterte ihm den Wiedereinstieg, und Güney wurde tatsächlich quasi über Nacht zum Leinwandstar. In den darauffolgenden Jahren spielte er in unzähligen Filmen mit – zwischen 1964 und 1968 waren es unglaubliche 60 Filme als Hauptdarsteller und um die 20 als Co-Autor. Diese Streifen waren zwar meistens billige Gangster- und Actionfilme, doch er erlangte als "der hässliche König" enorme Popularität, denn die Themen waren den Leuten vertraut. Er verkörperte häufig einen tapferen, grosszügigen und aufrichtigen Mann, der von den Reichen, Mächtigen oder "Gesetzlosen" ausgenutzt, übers Ohr gehauen oder erniedrigt wurde. Er war aber ein Held, der sich gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung auflehnte und es wagte, zu kämpfen.⁵¹ Über diese Zeit sagte Güney später folgendes: "Als ich meine Filme drehte, betrachtete man mich im Grunde genommen als eine Ware. Ich war mir dessen bewusst, aber was konnte ich machen? Ich war gezwungen, ihr Spiel zu spielen und ihre Spielregeln zu akzeptieren. Ich redete mir ein, eine Investition für die Zukunft zu

⁴⁷ Kemal, Yasar: Penser à Yilmaz Güney... Première rencontre. In: Basutçu, Mehmet (Hrsg.): Le cinéma turc. Paris 1996, S.122 – 124.

⁴⁸ Cousins, 1984, S. 43 – 56.

⁴⁹ Basutçu, 1996, S.107 –113.

⁵⁰ Cousins, 1984, S. 43 – 56.

⁵¹ Basutçu, 1996, S.107 –113.

machen, selbst wenn es manchmal auf Kosten meiner Gesundheit ging ... oder meiner Ehre."⁵² Diese Investition in die Zukunft gelang ihm voll und ganz, denn einerseits war ihm seine enorme Popularität später sehr nützlich, und andererseits konnte er sich ein grosses technisches Wissen aneignen.⁵³

Seine Popularität und die Tatsache, dass sich die Zuschauer mit seinen Rollen identifizierten, hatte zur Folge, dass das Publikum vom Schauspieler Güney Antwort auf ihre drängendsten Fragen erwartete. Güney erzählte später, dass er diese Verantwortung sehr stark gespürt habe. Er sei sich bewusst geworden, dass er als Schauspieler den Fragen des Publikums nicht gerecht werden konnte. Deshalb habe er beschlossen, eigene Filme zu machen und darin die Probleme des Publikums zu thematisieren.⁵⁴ Dies fiel ihm nicht schwer, denn die Sorgen der "kleinen Leute" waren ihm schon immer am Herzen gelegen. 1966 war es dann soweit: Im Film *Hudutlarin Kanunu – Gesetz der Grenze* (1966, Regie Lütfi Akad) gelang es ihm erstmals, als Schauspieler und Drehbuchautor die sozialen Probleme des Landes realistisch darzustellen. Dieser erste Erfolg gab ihm Zuversicht, seine eigene Vision zu verwirklichen – mit der Konsequenz, dass er ab 1968 vor allem Filme in eigener Regie drehte: Zuerst *Seyyit Han/Topragin Gelini – Seyyit Han/Braut der Erde* (1968), dann *Ac Kurtlar – Hungrige Wölfe* und *Bir cirkin adam – Ein hässlicher Mensch* (beide 1969).

Das Jahr 1970 bedeutete einen Wendepunkt in seinem Leben als Filmemacher, denn mit dem Film *Umut – Hoffnung* gelang Yilmaz Güney endgültig der nationale und internationale Durchbruch als Regisseur.

Seinen Erfolg konnte Güney nicht lange geniessen, denn 1972 wurde er erneut verhaftet. Diesmal lautete die Anklage "Unterstützung der 'Volksbefreiungsfront der Türkei'". Dies habe er zwar nicht direkt aber indirekt getan, indem er Studenten, nach denen gefahndet wurde, bei sich versteckt habe. Er wurde zu 10 Jahren Haft verurteilt, kam aber bereits 1974 aufgrund einer Teil-Amnestie für politische Häftlinge, welche die neue Regierung Ecevit veranlasst hatte, wieder frei. Seine Konflikte mit dem Gesetz waren damit aber nicht zu Ende. Noch im gleichen Jahr wurde Güney bei den Dreharbeiten zu *Endise – Unruhe* in einen Totschlag verwickelt und umgehend verhaftet. Obwohl seine Täterschaft äusserst fraglich war und entlastende Indizien dagegen sprachen, wurde er als Mörder zu einer Zuchthausstrafe von 19 Jahren verurteilt. Ob seine Verurteilung gerechtfertigt war oder nicht ist bis heute nicht restlos geklärt. Die einen sehen in ihm einen hitzigen Kämpfer, der Fiktion und Realität verwechselte, die anderen verteidigen ihn noch heute als Opfer politischer Machtspiele. Zu diesen 19 Jahren Haftstrafe kamen noch siebeneinhalb Jahre für eines seiner Bücher gegen den Faschismus, nochmals soviel für Artikel über politische Gruppierungen und weitere fünf Jahre für einen Brief an Fernando Herrera (Direktor des Filmfestivals von Valladolid, Spanien). Alle politisch motivierten Strafen

⁵² Güney, Yilmaz, Kurdischer Filmemacher. Persönliches Interview, 21. April 1982.

⁵³ Güney, Yilmaz, Kurdischer Filmemacher. Persönliches Interview, 21. April 1982; N.N.: Nota biografica: In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom o. J., S. 41 – 42.

⁵⁴ Cousins, 1984, S. 43 – 56.

zusammengezählt, hätte Yilmaz Güney rund hundert Jahre hinter Gitter verbringen müssen.

Wie bereits bei seinem ersten Gefängnisaufenthalt blieb Güney aber nicht untätig und schrieb zwei Romane sowie die Drehbücher zu *Düsmän – Der Feind*, *Sürü – die Herde* und *Yol – der Weg*, welche noch während seiner Haft von anderen Regisseuren unter seiner Anleitung verfilmt wurden.⁵⁵

Gegen Ende der Siebzigerjahre spitzte sich die politische Lage in der Türkei immer mehr zu und für Güney wurde es äusserst schwierig, vom Gefängnis aus zu arbeiten. Der Militärputsch von 1980 machte zwar alles nur noch schlimmer, aber indirekt kam er Yilmaz Güney zu Gute. Zuerst wurde er zwischen den Gefängnissen hin- und hergeschoben (da ihn niemand wollte), bis er schliesslich in ein halb Offenes verlegt wurde. Damit erhielt er die Möglichkeit, "Urlaub auf Ehrenwort" (Hafturlaub) zu machen. Als er sich bewusst wurde, dass es nicht mehr möglich sein würde, *Yol* in der Türkei fertigzustellen, entschied sich Yilmaz Güney zur Flucht. Er hatte die Hoffnung auf eine Neuurteilung seiner Strafen aufgegeben, und da er kaum noch vom Gefängnis aus "kämpfen" konnte, kehrte er 1981 bei einem "Urlaub auf Ehrenwort" nicht mehr ins Gefängnis zurück. Seine Flucht rechtfertigte er folgendermassen: "... l'oppressione cresceva e il futuro diventava sempre più sfuggente. Restare in carcere in queste condizioni avrebbe significato rinunciare."⁵⁶ Zuerst hielt er sich einige Monate versteckt, bis er im Oktober 1981 mit ausländischer Hilfe in die Schweiz fliehen konnte. Dort stellte er zusammen mit der Zürcher Filmverleih- und –produktionsfirma "Cactus" *Yol* fertig. Anschliessend reiste er nach Frankreich, wo er 1982 für *Yol* in Cannes die Goldene Palme gewann. Güney blieb die letzten Jahre seines Lebens in Frankreich, denn er wurde von der französischen Regierung geschützt – wenn auch nur inoffiziell. Konkret bedeutete dies, dass er nicht an die Türkei ausgeliefert wurde. Denn solange er in der Türkei eines kriminellen Verbrechens angeschuldigt blieb, konnte ihm Frankreich kein offizielles Asyl bieten.⁵⁷

Seine Flucht und Aufnahme im Westen sowie sein Erfolg in Cannes führten in der Türkei zu heftigen Reaktionen: Im Januar 1983 sprach das neue Militärregime dem geflohenen Güney die türkische Staatsangehörigkeit ab und verbot seine Filme und Bücher wie auch die Abbildungen von Fotos.

Nach seinem Erfolg in Cannes drehte er 1984 mit Unterstützung des französischen Kulturministeriums *Duvar – die Mauer*. Sein erster Film im Exil sollte auch gleich sein letzter sein. Yilmaz Güney starb am 9. September 1984 unerwartet im Alter von 47 Jahren in Paris an Krebs.⁵⁸

⁵⁵ Güney, Yilmaz, Kurdischer Filmemacher. Persönliches Interview, 21. April 1982; N.N.: Nota biografica: In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom o. J., S. 41 –42.

⁵⁶ Cousins, 1984, S. 43 – 56.

⁵⁷ Güney, Yilmaz, Kurdischer Filmemacher. Persönliches Interview, 21. April 1982; Basutçu, 1996, S.107 –113.

⁵⁸ Güney, Yilmaz, Kurdischer Filmemacher. Persönliches Interview, 21. April 1982; N.N.: Nota biografica: In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom o. J., S. 41 –42.

4.2 *Sein Werk*

Obwohl Yilmaz Güneys Filme in bescheidenen materiellen Verhältnissen entstanden, ernteten sie auch weit über die Grenzen der Türkei hinaus grosse Anerkennung. Dies wohl vor allem deshalb, weil er es als Drehbuchautor und Regisseur verstand, ein ästhetisch ausgefeiltes, populäres und zugleich politisch engagiertes Kino zu machen. Dies, zusammen mit den dürftigen Mitteln und dem ewigen Kampf mit der Zensur, liessen unvergleichliche Filme entstehen. Während die Repression andere blockierte, wirkte sie sich bei ihm unheimlich kreativ aus, und es gelang ihm, Filme zu drehen, in denen sich die Masse wiederfand. Elia Kazan, ein Freund von Yasar Kemal, war von Güneys Gabe, den Zuschauer mitzureissen tief beeindruckt: "Si Yilmaz Güney avait réussi à faire revivre ses personnages avec toute la force de leurs vies intérieures, c'est parce qu'il les aimait tant et parce qu'il connaissait si bien son peuple. (...) Il n'y avait là aucune espèce de 'critique sociale' plaquée; le film était la société même."⁵⁹

Güney habe es verstanden, nicht als Fremder das (Film)Geschehen zu betrachten, sondern wie einer der mittendrin ist. Dabei sei er sich seiner Verantwortung immer voll bewusst gewesen und habe das Geschehen immer mit Liebe betrachtet. Dem stimmt auch Mehmet Basutçu zu: "En effet, la douceur et la violence, amplifiées par une sensibilité et un sens aigu des responsabilités envers son peuple et ses amis, coexistent en lui, en état de conflit permanent. (...) C'est justement parce qu'il réussissait à communiquer toutes ses contradictions à travers ses films qu'il était si populaire."⁶⁰ Güney selbst führte seinen Erfolg zum Teil auf seine Arbeit als Filmverkäufer zurück, denn bei den unzähligen Vorführungen konnte er die Reaktionen der Leute auf die jeweiligen Filmszenen genau beobachten. "Ich habe in den verschiedenen Gegenden die Reaktionen der Leute miteinander vergleichen können. Ich kann sagen, dass ich später diese Erfahrungen in meine Drehbücher eingebaut habe. Ich wusste nun aus Erfahrung, wann und wo der Zuschauer lachen würde, wo er weinen, wo er heftig reagieren würde."⁶¹ Da er keine Allerwelts-Filme, jedoch Kino für das einfache Volk machen wollte, und genau wusste, welche Leute ins Kino gingen, konnte sich Güney sein Publikum bewusst aussuchen. So war seine Arbeit von Anfang an für die breite Masse der Unterdrückten – ungeachtet der Herkunft – bestimmt. Dabei kam ihm zu Gute, dass seine Filme zuerst in kleinen Dörfern und Provinzstädten und erst allmählich auch in den grossen Zentren gezeigt wurden. So bekamen sie auch die Leute zu sehen, für die sie bestimmt waren.

Einmalig sind seine Filme auch, weil er die letzten Drehbücher im Gefängnis schrieb und die Filme auch von dort aus dirigierte. Rückblickend sagte Güney zu dieser Zeit folgendes: "Tatsächlich habe ich das Drehbuchschreiben im Gefängnis gelernt. Vorher drehte ich meine Filme in chronologischer Reihenfolge. Da brauchte ich nur wenige Seiten Text. Und danach improvisierte ich an Drehorten, sowohl was die Regie als auch den

⁵⁹ Basutçu, 1996, S.107 –113 zit. in Sanat Dergisi, Istanbul, April 1974.

⁶⁰ Basutçu, 1996, S. 107 –113.

⁶¹ Güney, Yilmaz, Kurdischer Filmemacher. Persönliches Interview, 21. April 1982

Handlungsfortgang betraf. Aber als ich im Gefängnis war, brauchte ich Drehbücher aus Granit. Sie mussten perfekt sein. Anders gesagt: Alles musste klar ausgearbeitet werden."⁶²

Obwohl Güney im Gefängnis sass, suchte er sich sowohl die Regisseure wie Schauspieler selber aus. Mit Serif Gören und Zeki Ökten hatte er Glück, denn sie waren nicht nur begabt, sondern auch bereit, seinen Anweisungen vom Gefängnis aus zu folgen. Seine Drehbücher beinhalteten jede einzelne Einstellung; zudem hatte er Schauplätze und Details genauestens mit den Regisseuren abgesprochen. Um sicherzugehen, dass die Schauspieler die Szenen richtig umsetzten, kamen sie ihn ins Gefängnis besuchen und Güney spielte ihnen Szene für Szene vor. Da er trotz allem bei vielen beliebt war, fand er auch unter den Wärtern immer wieder solche, die ein Auge zudrückten. So konnte er zum Beispiel das ganze gedrehte Material im Gefängnis kontrollieren.⁶³ Obwohl Güney in jener Zeit nicht selber Regie führte, wird immer von Güney-Filmen gesprochen. Er hatte auch hinter Gittern das Sagen.⁶⁴ Ökten und Gören konnten mit dieser Tatsache nicht gleich gut umgehen, arbeiteten aber auch nicht unter den selben Bedingungen. Zeki Ökten (er hat *Sürü* und *Düsmän* gedreht) beschrieb später die Zusammenarbeit mit Güney als sehr positiv. Obwohl Güney während den Dreharbeiten nicht recht an das Gelingen glauben konnte, habe er als Regisseur sehr viele Freiheiten gehabt. Ganz anders spricht Serif Gören über die Dreharbeiten zu *Yol*, oder besser dem was danach geschah. Bei ihm blieb nur Frust, denn nach den Dreharbeiten wurde der Film umgehend in die Schweiz gebracht. Am Schneidetisch machte dann Güney aus dem Material seinen persönlichen Film, so wie er ihn wollte. In Cannes war es denn auch Yilmaz Güney, dem alles Lob zukam. Laut Görens Angaben sei er in Istanbul geblieben und habe nicht einmal das Gehalt für seine Regiearbeit bekommen.⁶⁵ Selber zu seinem Beitrag an diesen Filmen befragt sagte Güney: "Il successo di tutti miei film è il successo di tutti gli amici che hanno lavorato nei miei film. Dovrebbero essere i miei amici e tutti quelli che hanno lavorato in questi film a specificare quale sia la mia parte in questo successo."⁶⁶

Sein grösstes Problem war aber nicht die Tatsache, dass er im Gefängnis sass, sondern die Frage, wie er als Produzent von der Zensurkommission die Dreherlaubnis für einen Film mit "unerwünschtem Inhalt" bekommen sollte. Wie ihm dieses Kunststück doch immer wieder gelang, erzählte er später in einem Interview am Beispiel von *Yol – Der Weg*: Er habe noch am Drehbuch geschrieben, als draussen die Vorbereitungen für die Dreharbeiten bereits anliefen. Als dann 1981 die definitive Form vorlag, musste das Projekt "nur noch" von der Zensurkommission abgeseget werden. Wie bei allen nicht-regimetreuen Filmen war dies in der Türkei ein äusserst schwieriges Unterfangen: "Es gibt in der Türkei zwei Zensurkommissionen. Die eine ist viel strenger, rigoroser, die zweite, offenere setzt sich aus Demokraten und liberalen Leuten zusammen. Ich habe versucht,

⁶² Semprun, J.: Yilmaz Güney im Gespräch. In: *Nouvel Observateur*, 13. Mai 1983, o. S..

⁶³ Siclier, Jacques: "Yol", un film de Yilmaz Güney. *Les murs de toutes les prisons*. In: *Le monde*, 2. September 1982, S. 17.

⁶⁴ Siclier, 1982, S. 17.

⁶⁵ Eichenlaub, Hans: A colloquio con i collaboratori di Güney: In: Martini, Emanuela (Hrsg.): *Yilmaz Güney*. Rom o. J. S., 71 – 73.

⁶⁶ Cousins, 1984, S. 43 – 56.

einen geeigneten Augenblick zu finden, um das Drehbuch zu schicken, damit es von dieser zweiten Kommission geprüft würde. Es waren nur 24 Seiten, eine Zusammenfassung. Das eigentliche Drehbuch zählte vor den Dreharbeiten mehr als 150 Seiten...."⁶⁷ Dadurch, dass die Dreharbeiten an vielen verschiedenen Orten in der Türkei stattfanden, seien sich die zuständigen Gremien der wahren Thematik des Films nicht bewusst geworden. Zudem habe die noch junge Militärdiktatur gar keine Kapazitäten gehabt, um die Arbeit der Kunstschaffenden vollumfänglich zu überwachen. Und bis dies soweit war, war *Yol* längst im Kasten und das Material ins Ausland gebracht worden.⁶⁸

Wollten das Filmteam und Yilmaz Güney nicht im Nachhinein Schwierigkeiten mit der Zensurkommission bekommen, konnte in den Filmen nur wenig explizit gesagt werden. Daher war Güney immer wieder gezwungen, mit den Zuschauern über Symbole und Bilder zu kommunizieren. Dies empfand er aber nicht als grosses Hindernis. "Der Zuschauer versteht meine Symbole sehr gut, weil es gewisse Werte gibt, gewisse Konstanten, Allegorien, die meine Gedanken übermitteln. Im Grunde genommen muss man meine Filme und mein Leben als ein Ganzes betrachten. Ich kann mir nicht vorstellen, dass meine Filme für sich allein verstanden würden."⁶⁹ In der Tat ist es sehr schwierig die Botschaft der Filme ohne konkrete Kenntnisse über sein Leben und das der Menschen in der Türkei und in Kurdistan zu verstehen. Und trotzdem waren seine Filme auch in Westeuropa ein Erfolg.

Symbole können je nach kulturellem Kontext eine ganz andere Bedeutung haben, was mir beim Lesen von zeitgenössischen Filmbesprechungen häufig aufgefallen ist: Ich hatte oft den Eindruck, dass die Autoren zwar von der Ästhetik fasziniert sind, die eigentliche Aussage der Geschichte nicht oder nur teilweise verstanden haben. Mir als Westeuropäerin erscheint es zumindest fast unmöglich, die unzähligen Bedeutungen die er mit seinen Symbolen vermitteln will, richtig zu erfassen, geschweige denn, sie zu verstehen.

4.3 *Yol – Der Weg*

Bestes Beispiel für dieses Phänomen ist *Yol – Der Weg* – der Film mit dem Yilmaz Güney 1982 seinen grössten Erfolg feierte: Er gewann in Cannes ex-aequo mit *Missing* von Costa Gavras die Goldene Palme. Im Magazin des *Tages Anzeiger* erschien wenig später ein langer Artikel zur Entstehungsgeschichte des preisgekrönten Films. Der Autor Martin Schaub analysiert die Geschichten der fünf Männer, die während einem "Urlaub auf Ehrenwort" in ihre kurdischen Dörfer zurückkehren. Er spricht von Yilmaz Güney als türkischer Regisseur und charakterisiert den Film folgendermassen: "Er hat keine Nationalität, weil sein Autor keinen Pass hat. Er hat keine Nationalität, aber er hat eine Heimat: 'Yol' ist ein türkischer Film durch und durch...."⁷⁰ So schön das gezeichnete Bild auch ist, ich denke der Autor hat ein entscheidendes Detail vergessen: Wohl spielt *Yol* in

⁶⁷ Güney, Yilmaz, Kurdischer Filmemacher. Persönliches Interview, 21. April 1982

⁶⁸ N.N., Da Adana a Pont-Saint-Maxence, S. 57 – 69.

⁶⁹ Güney, Yilmaz, Kurdischer Filmemacher. Persönliches Interview, 21. April 1982

⁷⁰ Schaub, Martin: Fünf Reisen in einer Männerwelt voll Wahnsinn. In: Magazin des Tagesanzeigers, 22. Mai 1982, S. 8 – 13.

der Türkei und zeigt das Leben in einem türkischen Gefängnis und eine Reise quer durch die Türkei, doch die Hauptpersonen gehören der kurdischen Minderheit an und kehren in ihre kurdischen Dörfer zurück.

Güney hat nach eigenen Aussagen das Thema der Kurden bewusst aufgenommen, weil ihm klar war, dass dieser Film – wenn überhaupt – im Ausland gesehen werden würde. Deshalb habe er aus dem Film etwas Besonderes machen wollen, das explizit für die europäischen Zuschauer bestimmt sei. In einem Interview nannte er es eine "nationale und demokratische Verpflichtung", sein Volk der Welt ins Gedächtnis zu rufen. Daher ging es ihm in erster Linie darum, Ausschnitte aus dem Leben von Menschen in Türkisch-Kurdistan zu zeigen.⁷¹ Die Filmbesprechung ist zwar voll des Lobes für "diese engagierte Milieustudie"⁷² und nimmt den Film als hochstehenden und politisch brisanten Film wahr, verkennt meiner Ansicht nach aber die Wichtigkeit des Films hinsichtlich des kurdischen Volkes. Dasselbe gilt für einen Artikel von M. Tali Öngören in *Le cinema turc*: Der Autor spricht von einem Film der mehr für als gegen die Türkei Position bezieht – thematisiert aber auch in diesem Zusammenhang die Kurdenproblematik nicht direkt.⁷³

Gefragt, was er sich für Reaktionen von den Zuschauern bei *Yol* erwarte, antwortete Yilmaz Güney: Er wolle nicht, dass die Zuschauer wie in vielen amerikanischen Filmen nur während der Vorführung mitfühlen. Er wolle, dass sich die ZuschauerInnen später auf der Strasse gleich verfolgt, voller Angst und Verzweiflung wie seine Personen in *Yol* fühlen. Wer diesen Film gesehen habe, solle das Leben mit dieser Erfahrung betrachten.⁷⁴

4.4 Themen

Die dokumentarische Basis der Filme von Yilmaz Güney ist das Leben, das Leben jener, die er kennt. So ist zum Beispiel der Film *Umut – Die Hoffnung* die Geschichte seiner Familie, seines Vaters und seines Bruders. *Sürü – Die Herde* schildert die Geschichte seiner Mutter und seines Onkels. In *Yol – Der Weg* erzählt er die Geschichte seiner Freunde. Ihm ging es nie darum, etwas noch nie Dagewesenes oder noch nie Gesehenes zu zeigen, sondern bekannte Themen aus einer neuen Perspektive zu zeigen, und auf eine neue Art an sie heranzugehen. In all seinen Filmen hat es Güney beispielhaft verstanden, die für sein Land zentralen Themen von Entwurzelung, Landflucht und politischer Repression in emotional bewegender Weise und auf artistisch höchstem Niveau auf die Leinwand zu bringen. Obwohl seine Filme immer ein Stück versuchter Unabhängigkeit zeigen, bleiben sie am Schluss Geschichten über Abhängigkeiten. "Ein anderes Hauptthema meiner Filme ist das Gefängnis, die Geschichte der Abhängigkeit, der gescheiterten Leute, der in die Enge Getriebenen. Im Grunde genommen ist die ganze Welt ein riesiges Gefängnis. In jedem meiner Filme gibt es Leute, Helden, die ein kleines Stück Souveränität leben, aber im allgemeinen stehen die Leute nicht über ihren Lebensumständen."⁷⁵ In einem Interview

⁷¹ Güney, Yilmaz, Kurdischer Filmemacher. Persönliches Interview, 21. April 1982

⁷² Schaub, 1982, S. 8 – 13.

⁷³ Öngören, 1996, S. 116 –121.

⁷⁴ N.N., Da Adana a Pont-Saint-Maxence, S. 57 – 69.

⁷⁵ Güney, Yilmaz, Kurdischer Filmemacher. Persönliches Interview, 21. April 1982

kurz vor seinem Tod erzählte er, dass die Unterdrückung, Ausgrenzung und Armut aufgrund seiner kurdischen Abstammung ihn stark geprägt hätten. Er habe dies nie vergessen können und so sei auch während seiner grossen Erfolge als Schauspieler immer der Wunsch dagewesen, diese Ungerechtigkeiten anzuprangern.

Die Titel seiner Filme sind äussert kurz, meistens nur Sachtitel oder Abstraktionen. Güney wollte damit verdeutlichen, dass es ihm ums Wesentliche ging. Er erklärte das folgendermassen: "Ich gehe immer von einem zentralen Thema aus, mit dem ich zu einer gewissen Abstraktion komme, und ich konstruiere meine Geschichte um dieses Thema herum. Dann kommt die dokumentarische Recherche dazu, oft an Ort und Stelle; da werde ich konkret. Die Titel reflektieren dieses Vorgehen".⁷⁶ Damit will er sagen, dass diese Einzelwörter immer eine Menge von Bedeutungen haben. So zum Beispiel *Agit*, eine Elegie, sei ein Lied voller Tränen, seien es nun Tränen der Freude oder Tränen der Trauer. Ein Lied über das Leben. Oder *Sürü – Die Herde* ist für Güney eine Kurzform für all die Regeln, welche uns lenken, alle Zwänge, alle Ausbeugungen. Sein Motto lautete: "Je kürzer der Titel, desto vielfältiger der Sinn."⁷⁷

4.5 Politische Bedeutung seines Schaffens

Die Tatsache, dass Yilmaz Güney der kurdischen Minderheit angehörte, stand nie im Zentrum der öffentlichen Diskussionen und ist vor allem ausserhalb der Türkei nur wenigen Leuten bekannt. Viel wichtiger war seine politische Haltung, denn Yilmaz Güney galt als Kommunist und somit in der Türkei als Staatsfeind.

Ironischerweise wurde Güney bereits als Kommunist beschimpft, als er noch gar keine konkrete Ahnung von dieser Lehre hatte, sich jedoch für mehr "Gleichheit" einsetzen wollte. Dies war wohl auch der Grund, weshalb er an der Poesie des geächteten Dichters Nazim Hikmet Gefallen fand. Hikmet galt in der Türkei als Kommunist und Verräter und sass deshalb im Gefängnis. Der junge Güney rezitierte seine Gedichte öffentlich, wofür er von der Regierung getadelt wurde. Daraufhin soll er diplomatisch geantwortet haben: "Poesie ist eine Sache, und Politik eine andere."⁷⁸ Erst viele Jahre später im Exil erzählte er, dass er Hikmets Gedichte nicht nur der Poesie Willen gemocht habe, sondern auch, weil er begann, wie der Dichter die Verschmelzung der Kunst mit dem politischen Kampf als notwendig anzusehen.

Bereits 1955 wurde er nicht mehr nur getadelt, sondern wegen einer seiner ersten eigenen Erzählungen, die als kommunistische Propaganda taxiert wurde, verurteilt.⁷⁹ In der Erzählung *Un-Gleichung mit drei Unbekannten* liess er seine Hauptperson von mehr Gleichheit träumen. Vor Gericht beteuerte er, dass er von der Lehre des Sozialismus und Kommunismus keine Ahnung habe. Der Richter habe ihm nicht geglaubt und geantwortet: "Wir kennen sie, sie wissen alles." Erst da habe er begriffen, dass es tatsächlich galt, alles zu verstehen.

⁷⁶ Güney, Yilmaz, Kurdischer Filmemacher. Persönliches Interview, 21. April 1982

⁷⁷ Güney, Yilmaz, Kurdischer Filmemacher. Persönliches Interview, 21. April 1982

⁷⁸ Brezna, 1984, o. S..

⁷⁹ Brezna, 1984, o. S..

Während seiner ersten Gefängnisstrafe beschloss er, dass er sich nun erst recht dem politischen Kampf verschreiben werde. Dies wollte er aber nicht in einer Partei sondern mit dem Medium Film tun. Diese Art zu kämpfen verstand er nicht nur als kultureller und ideologischer Kampf, sondern durchaus als ein politischer: "(...) perché attraverso il cinema è possibile plasmare le emozioni, le motivazioni e le coscienze popolari; è possibile orientare queste emozioni verso la rivoluzione. (...) Se l'arte da sola non porta alla rivoluzione, tuttavia, un artista che abbia una linea politica corretta e una visione del mondo politicamente giusta può raggiungere attraverso il suo lavoro un legame molto forte e stretto con le masse. Un legame che può essere molto politico. In questo senso, l'arte può essere utile al lavoro e alla propaganda politica; (...)." ⁸⁰ Güney legte allerdings grossen Wert darauf, dass der Film auch als politische Waffe seine spezielle Sprache und Ästhetik nicht verlieren dürfe.

Seinen Plan konsequent durchzuziehen begann Güney aber erst gegen Ende der Sechzigerjahre, als er Filme in eigener Regie zu drehen begann. *Umut – Hoffnung* (1970), der Film mit dem er den internationalen Durchbruch schaffte, hatte denn auch Güneys Hauptbotschaft zum Inhalt: Für die Unterdrückten gibt es keinen individuellen Ausweg, Hoffnung besteht nur, wenn sie sich am kollektiven, organisierten und politischen Kampf beteiligen. Güney machte diese Botschaft später in allen seinen Filmen auf die eine oder andere Art zum Thema. Dabei ging es ihm aber nicht in erster Linie um die Befreiung des kurdischen Volkes, sondern um alle Unterdrückten, sprich vor allem um die Arbeiterklasse: "Per me sono nemiche tutte le forze, persone e istituzioni contrarie ai lavoratori, al genere umano e alla democrazia." ⁸¹ Sogar in *Sürü – Die Herde*, wo die Geschichte erstmals in kurdischen Gebieten der Türkei spielte, stand für Güney nicht die Kurdenproblematik im Zentrum. Er habe vor allem die menschliche Tragödie als Folge der Feudalgesellschaft darstellen wollen und die kurdischen Gebiete seien davon am stärksten betroffen. ⁸²

Rückblickend erzählte Güney, dass er sich eigentlich erst ab 1972, als er zum zweiten Mal aus politischen Gründen im Gefängnis sass, fundiert mit der Theorie des Kommunismus und Sozialismus auseinandergesetzt habe. Ihm sei damals einzig klar gewesen, dass er für die Freiheit der Arbeiterklasse kämpfen wollte, sei sich aber nicht mehr sicher gewesen, ob der von den Kommunisten eingeschlagene Weg auch der richtige sei. Nach langem Überlegen und vielen Nachforschungen sei er dann zum Schluss gekommen, dass auch der Kommunismus nicht den richtigen Weg verfolge. ⁸³ Leider fand ich in der Literatur keine konkreten Angaben, wie sich seine politische Gesinnung in den Siebzigerjahren während seines Gefängnisaufenthaltes gewandelt hat, ausser dass er nach wie vor den Klassenkampf als Methode, nicht aber das Ziel des Kommunismus, unterstützte.

Später im Exil stellte er 1984 in einem Interview mit der Basler Zeitung seine politische Haltung dar: Er war überzeugt, dass es in einer Klassengesellschaft keinen Ausweg aus der

⁸⁰ N.N., *Da Adana a Pont-Saint-Maxence*, S. 57 – 69.

⁸¹ Cousins, 1984, S. 43 – 56.

⁸² Cousins, 1984, S. 43 – 56.

⁸³ Cousins, 1984, S. 43 – 56.

Gewalt gegen die Unterdrückten gebe, deshalb hiess er auch das Vorgehen eines gewaltsamen Massenaufstandes gut, während er einzelne Terrorakte entschieden ablehnte. Auch Anfang der Achtziger Jahre wünschte er sich für die Türkei eine Übergangsepoche der bürgerlichen Demokratie, damit sich dann alle Schichten frei für den Sozialismus entscheiden können. Dieses neue System solle aber nicht wie in der Sowjetunion erneut die Volksmassen missbrauchen. Selber bezeichnete er sich als Sozialist, der sich aber keiner der türkischen Parteien zugehörig fühlte.⁸⁴

Doch gerade die Befürwortung auch des gewaltsamen Kampfes machte Güney nicht nur in der Türkei, sondern auch in Westeuropa unbeliebt. So war zum Beispiel der Empfang bei der Preisverleihung in Cannes alles andere als herzlich. Einerseits war Begeisterung für sein Schaffen als Filmemacher, andererseits herrschte Unverständnis und Ablehnung für seine politischen Ansichten. Dazu kam die Ungewissheit, ob die Mordanklage nicht doch gerechtfertigt war. Güney war sich dieser Situation sehr wohl bewusst und bat in seiner Ansprache nach der Preisverleihung um Verständnis: "L'art et la politique sont les deux aspects de ma personnalité; parfois, l'un l'emporte sur l'autre... Pourtant, je voudrais que la politique n'empiète pas sur l'art, que mes films ne souffrent pas de mes prises de positions politiques."⁸⁵

Yilmaz Güney machte trotz allen Schwierigkeiten auch weiterhin keinen Hehl aus seinen politischen Ansichten und blieb seinen Idealen bis am Schluss treu.

5. FAZIT

Inwiefern Yilmaz Güneys Lebenswerk wichtig für das kurdische Volk war, ist für mich schwer zu beurteilen. Insofern die kurdischen Gebiete zu den ärmsten in der Türkei gehören, leistete Güney mit seinem politischen Engagement für den Klassenkampf einen indirekten Beitrag für die Sache des kurdischen Volkes. Solange seine Filme auch in der Türkei gezeigt werden konnten, machte er keinen Unterschied zwischen unterdrückten KurdInnen oder unterdrückten TürkInnen. Erst bei *Yol*, als es klar war, dass der Film nur im Ausland gesehen würde, wollte er auf sein Volk aufmerksam machen. Zu Beginn dieser Arbeit war es für mich unverständlich, weshalb im Zusammenhang mit Güney seine kurdische Abstammung so gut wie nie thematisiert wurde. Mittlerweile bin ich zur Überzeugung gekommen, dass auch für Yilmaz Güney selbst bis Ende der Siebzigerjahre die Zeit noch nicht reif dafür war. Daher ist es umso bedauerlicher, dass er bereits 1984 starb. Ich kann mir gut vorstellen, dass *Yol* nicht der einzige Film zum Thema der Kurden geblieben wäre, denn der Kurdenkonflikt war ab Ende der Siebzigerjahre einerseits mit der Vertreibung der Kurden vom Irak in den Iran und andererseits mit der Gründung der PKK äusserst aktuell geworden. Güney hätte mit seinem Mut und seinem Können einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Kurdenproblematik leisten können.

Es ist erschreckend, wie wenig sich in den vergangenen 17 Jahren seit Yilmaz Güneys Tod bezüglich der Situation sowohl der Kurden und Kurdinnen als auch in der Türkei im

⁸⁴ Brezna, 1984, o. S..

⁸⁵ Basutçu, 1996, S. 107 – 113.

Allgemeinen verändert hat: Der türkische Staat hat bisher keine Reformen zugunsten der kurdischen Minderheit umgesetzt, die allmächtige Regierung verbot den KurdInnen sogar eigene Radio- und Fernsehstationen und genau wie zu Güneys Zeiten überfüllen immer noch tausende politischer Gefangene (v.a. Kurden und Linksextremisten) die türkischen Gefängnisse. Neuerdings müssen sie befürchten, dass sie in winzigen Zellen zu maximal drei Personen untergebracht werden, was die Gefahr der Folter erhöht. Dies geschieht obwohl heute allgemein bekannt ist, dass in der Türkei die kurdische Minderheit verfolgt wird, Menschenrechtsorganisationen auf Vertreibungen und Folter aufmerksam machen und auch die EU von der Türkei eine rasche Lösung in der Kurdenfrage fordert – und trotzdem: Es scheint sich nichts zu ändern.

Auch in der Filmbranche sah es lange Zeit so aus, als wäre der Kampfgeist der "Waffe Film" gebrochen. Doch die letzten Jahre des vergangenen Jahrhunderts gaben Anlass zur Hoffnung: Neben den unermüdlichen KämpferInnen im Exil wagten sich auch in der Türkei wieder einige junge Filmemacher und Filmemacherinnen, Geschichten aus dem kurdischen Alltag filmisch umzusetzen und somit dem unterdrückten Volk eine Stimme zu geben. Die Geschichte scheint sich zu wiederholen: Im Jahr 2000 – 18 Jahre nach *Yol* – wurde in Cannes wieder ein Film über das Leben von Kurden ausgezeichnet: Der junge iranische Regisseur Bahman Ghobadi erhielt für *Zamani barayé mast asbha – Un temps pour l'ivresse des chevaux* die Goldene Palme für den besten Filmerstling. Sogar das Lob der Kritiker erinnert an Güney: "Une nouvelle génération de cinéastes s'affirme en Iran. Ces jeunes auteurs perpétuent un paradoxe étonnant: c'est dans l'un des pays les plus répressifs au monde que se fait l'un des cinémas les plus passionnants du moment."⁸⁶

Doch die Entwicklung ist nicht stillgestanden. Im Gegensatz zu Güneys Zeiten loben die heutigen KritikerInnen nicht mehr bloss die Ästhetik und die symbolhafte Sprache, sondern setzen den Film mit der realen politischen Situation in den kurdischen Gebieten in Verbindung. Sie anerkennen die Filme als politische Waffe und klagen die Missstände konkret an. Mit der gezielten Unterstützung solcher Filme können Filmförderungsinstanzen, ProduzentInnen, VerleiherInnen KinobesitzerInnen und Fernsehanstalten einen Beitrag zum Erhalt des kulturellen Gedächtnisses des kurdischen Volkes leisten.

⁸⁶ Adatte, Vincent: Un temps pour l'ivresse du jeune cinéma iranien. In: Film Nr. 14, Oktober 2000, S. 32 – 36.

6. BIBLIOGRAPHIE

6.1 *Literaturverzeichnis*

Adate, Vincent: Un temps pour l'ivresse du jeune cinéma iranien. In: Film Nr. 14, Oktober 2000, S. 32 – 36.

Akan, Shivan: Popolarità e problemi des cinema turco. In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom o. J., S. 25 – 30.

Amman, Birgit: Ethnische Identität am Beispiel kurdischer Migration in Europa. In: Borck, Carsten; Savelsberg, Eva; Hajo, Siamend (Hrsg.): Kurdologie. Ethnizität, Nationalismus, Religion und Politik in Kurdistan, Band 1. Münster, 1997, 217 – 238.

Assmann, Aleida; Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried; Weischenberg, Siegfried (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen 1994, S.114 – 140.

Baksi Mahmut: Kurdish film director Yilmaz Güney. In: The Kurdish Voice, 1996. <<http://jota.sm.luth.se/~d92-amh/yilmaz.html>> (November 2000)

Basutçu, Mehmet: The exile and the refugee. In: Cinemaya, Herbst 90, o. S..

Basutçu, Mehmet: Yilmaz Güney et le néolibéralisme: 1970 – 1980. In: Basutçu, Mehmet (Hrsg.): Le cinéma turc. Paris 1996, S.107 – 113.

Basutçu, Mehmet: Portrait of a paradox turkish cinema in the '80s. In: Cinemaya, Frühling 1990 S.14 – 20.

Belge, Murat: Tableau synoptique: cinéma, culture, société. In: Basutçu, Mehmet (Hrsg.): Le cinéma turc. Paris 1996, S. 27 – 59.

Brezna, Irena: "Wir haben keine andere Wahl als Gegengewalt". In: Basler Zeitung Nr. 29, 3. Februar 1984, o. S..

Cousins, Jane: Conversazione con Yilmaz Güney (1984). In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom, o. J., S. 43 – 56.

Dolet, Awat: Einführung. In: NAVEND – Kurdisches Informations- und Dokumentationszentrum (Hrsg.): Programm Kurdische Filmwoche. Bonn, 1994, S. 7 – 8.

Dorsay, Atilla: Regard global sur le nouveau cinéma turc: 1980 – 1995. In: Basutçu, Mehmet (Hrsg.): Le cinéma turc. Paris 1996, S. 147 – 155.

Eichenlaub, Hans: A colloquio con i collaboratori di Güney: In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom o. J. S., 71 –73.

Eisenmann, Barbara: Eine Stimme von fern und nah. In: die tageszeitung, 4. / 5. November 1995, S. 16.

Güney, Yilmaz, Kurdischer Filmemacher. Persönliches Interview, 21. April 1982

- Incesu, Metin: Wer wir sind und was wir wollen. In: Programm Kurdische Filmwoche. Bonn 1994, S. 3 – 6.
- Jordan, Bernd; Lenz, Alexander (Hrsg.): Weltpolitik im 20. Jahrhundert. Lexikon der Ereignisse und Begriffe. Reinbek bei Hamburg 1996.
- Kemal, Yasar: Penser à Yilmaz Güney... Première rencontre. In: Basutçu, Mehmet (Hrsg.): Le cinéma turc. Paris 1996, S.122 – 124.
- Krebs, Geri: Die Erben des Yilmaz Güney. Das ist wirklich türkisch. In: Die Wochenzeitung Nr. 38, 23. September 1999, S. 25.
- Milev, Rossen: Zeit zum Filmemachen auf dem Balkan? Aufbruch der nationalen Kinematographien. In: Neue Zürcher Zeitung, 15. April 1994, S. 66.
- Monceau, Nicolas: Tout le cinéma turc investit le Centre Georges-Pompidou avec plus de cent films en six mois de projections. In: Le monde, 18. April 1996, S. 26.
- Monceau, Nicolas: Turcs et Kurdes réconciliés par le cinéma. In: Le monde diplomatique, Januar 1997, S.6. <<http://www.monde-diplomatique.fr/1997/01/MONCEAU/7537.html>> (November 2000)
- NAVEND – Kurdisches Informations- und Dokumentationszentrum (Hrsg.): Programm Kurdische Filmwoche. Bonn 1994,
- N.N.: Nota biografica. In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom o. J., S. 41 –42.
- Öngören, Mahmut Tali: Le réalisme dans le cinéma de Yilmaz Güney. In: Basutçu, Mehmet (Hrsg.): Le cinéma turc. Paris 1996, S.116 – 121.
- Pegasos Filmverleih und Produktion GmbH (Hrsg.): Günese Yolculuk – Reise zur Sonne. Ein Film von Yesim Ustaoglu. Köln o. J. , Pegasos Hefte zum Film Nr. 39.
- Sayar, Vecdi: Il cinema turco degli anni '80. In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom o. J., S. 37 –38.
- Schaub, Martin: Fünf Reisen in einer Männerwelt voll Wahnsinn. In: Magazin des Tagesanzeigers, 22. Mai 1982, S. 8 – 13.
& Website: <http://www.medienheft.ch/kurdenkonflikt> (März 2001)
- Scognamillo, Giovanni: Il cinema turco degli anni '60 e '70. In: Martini, Emanuela (Hrsg.): Yilmaz Güney. Rom o. J., S. 31 – 36.
- Semprun, J.: Yilmaz Güney im Gespräch. In: Nouvel Observateur, 13. Mai 1983, o. S..
- Shawi, Burhan: Kurdischer Film. In: Kurdistan heute, November / Dezember 1993, S. 46 – 47.
- Siclier, Jacques: "Yol", un film de Yilmaz Güney. Les murs de toutes les prisons. In: Le monde, 2. September 1982, S. 17.
- Vanly, Ismet Chérif: Kurdistan und die Kurden, Bd. 3. Göttingen und Wien, 1988, zit. in Amman, Birgit: Ethnische Identität am Beispiel kurdischer Migration in Europa. In: Borck,

Carsten; Savelsberg, Eva; Hajo, Siamend (Hrsg.): *Kurdologie. Ethnizität, Nationalismus, Religion und Politik in Kurdistan*, Band 1. Münster, 1997, 217 – 238.

6.2 Filmverzeichnis

Ac Kurtlar. Drehbuch: Yilmaz Güney, Regie: Yilmaz Güney. 35mm s/w, 1h 10'. Güney Film; Türkei 1969.

Agit. Drehbuch: Yilmaz Güney, Regie: Yilmaz Güney. 35mm farbig, 1h 20'. Güney Film; Türkei, 1969.

At. Drehbuch: N. N., Regie: Ali Özgentürk.

Bekle Dedim Gölgeye. Drehbuch: N. N., Regie: Atif Yilmaz. Türkei, 1990.

Bereketli Topraklar Uzerinde. Drehbuch: N. N., Regie: Erden Kiral. Türkei, 1980.

Bu Vatanin Cocuklari. Drehbuch: Yilmaz Güney (Yasar Kemal?), Regie: Atif Yilmaz. Türkei, 1958.

Demiryolu. Drehbuch: N. N., Regie: Yavuz Özkan. Türkei, 1980.

Der Tunnel. Drehbuch: Mehdi Umed, Regie: Mehdi Umed. 35mm, farbig, 1h 30'. P. Abdurahmanov; Garmiyanim (Kurdistan), Taschikistan 1993.

Dikenli Yol. Drehbuch: N. N., Regie: Zeki Alasya. Türkei, 1986.

Düsman. Drehbuch: Yilmaz Güney, Regie: Yilmaz Güney. 35mm farbig, 2h 05'. Güney Film; Türkei, 1979.

Ein Lied für Beko. Drehbuch: Nizammetin Ariç; Kristine Kerlich, Regie: Nizammetin Ariç. 35mm farbig, 1h 40'. Margarita Woskanian Film/WDR; Armenien, Deutschland, 1992.

Endise. Drehbuch: Yilmaz Güney; Ali Özgentürk; Yavuz Pagda, Regie: Serif Gören. 35mm farbig, 1h 25'. Güney Film, Süha; Türkei 1974.

Günese Yolculuk. Drehbuch: Yesim Ustaoglu, Regie: Yesim Ustaoglu. 1:1,66 farbig, 1h 44'. Ifr, The Film Company, Medias Res, Fabrica, ZDF / Arte; Türkei, Niederlande, Deutschland, 1999.

Hazal. Drehbuch: N. N., Regie: Ali Özgentürk.

Hudutlarin Kanunu. Drehbuch: Yilmaz Güney; Lütfi Akad, Regie: Ömer Lütfi Akad. Dadas Film; Türkei, 1966.

Isiklar Sönmesin. Drehbuch: N. N., Regie: Reis Celik. Türkei, 1997.

Karartma Geceleri. Drehbuch: N. N., Regie: Memduh Ün. Türkei, 1989.

Le mur. Drehbuch: Yilmaz Güney, Regie: Yilmaz Güney. 35mm, farbig. Martin Karmitz für Güney Film, MK2 Productions, T. F. 1 Production, Kulturministerium; Frankreich, 1983.

Pfeife, wenn du zurückkommst. Drehbuch: N. N., Regie: Orhan Oguz.

Reise der Hoffnung. Drehbuch: N. N., Regie: Xavier Koller. Schweiz.

Schweigende Karawane. Drehbuch: Ibrahim Selman, Regie: Ibrahim Selman. 16mm farbig, 1h 32'. Rolf Orthel /DNU-Film; Griechenland, 1993.

Sen Türkülerini Söyle. Drehbuch: N. N., Regie: Serif Gören. Türkei, 1986.

Sertscharwan. Drehbuch: Hans Stürm; Bea Leuthold, Regie: Schweiz, 1992.

Seyyit Han/Topragin Gelini. Drehbuch: Yilmaz Güney, Regie: Yilmaz Güney. 35mm s/w, 1h 18'. Güney Film; Türkei 1968.

Sis. Drehbuch N. N., Regie: Zülfü Livanelli. Türkei, 1989.

Siyabend und Xecê. Drehbuch: Hüseyin Erdem, Regie: Sahin Gök. 35mm farbig, 1h 30'. Senar Turgut; Senar Film/WDR; Nordkurdistan 1991/92.

Sürü. Drehbuch: Yilmaz Güney, Regie: Zeki Ökten. 35mm farbig, 2h 09'. Güney Film; Türkei, 1978.

Umut. Drehbuch: Yilmaz Güney, Regie: Yilmaz Güney. 35mm s/w, 1h 45'. Güney Film; Türkei, 1970.

Yol. Drehbuch: Yilmaz Güney, Regie: Serif Gören. 35mm farbig, 1h 51'. Güney Film, Cactus Film; Türkei, Schweiz, 1982.

Yusuf ile Kenan. Drehbuch: N. N., Regie: Ömer Kavur. Türkei, 1979.

Zamani barayé masti asbha. Drehbuch: Bahman Ghobadi, Regie: Bahman Ghobadi. 1h 17'. Look Now!; Iran, 2000.

Zwei Frauen. Drehbuch: N. N., Regie: Yavuz Özkan.

Website mit Verzeichnis kurdischer Filme:

http://memuzin.hypermart.net/buy_kurdish_videos.html (Februar 2001)