

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 52 (2010)
Heft: 310

Artikel: Fabeln vom Sehen und Hören : Bal / Süt / Jumurta von Semih Kaplanoglu
Autor: Sannwald, Daniela
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862870>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

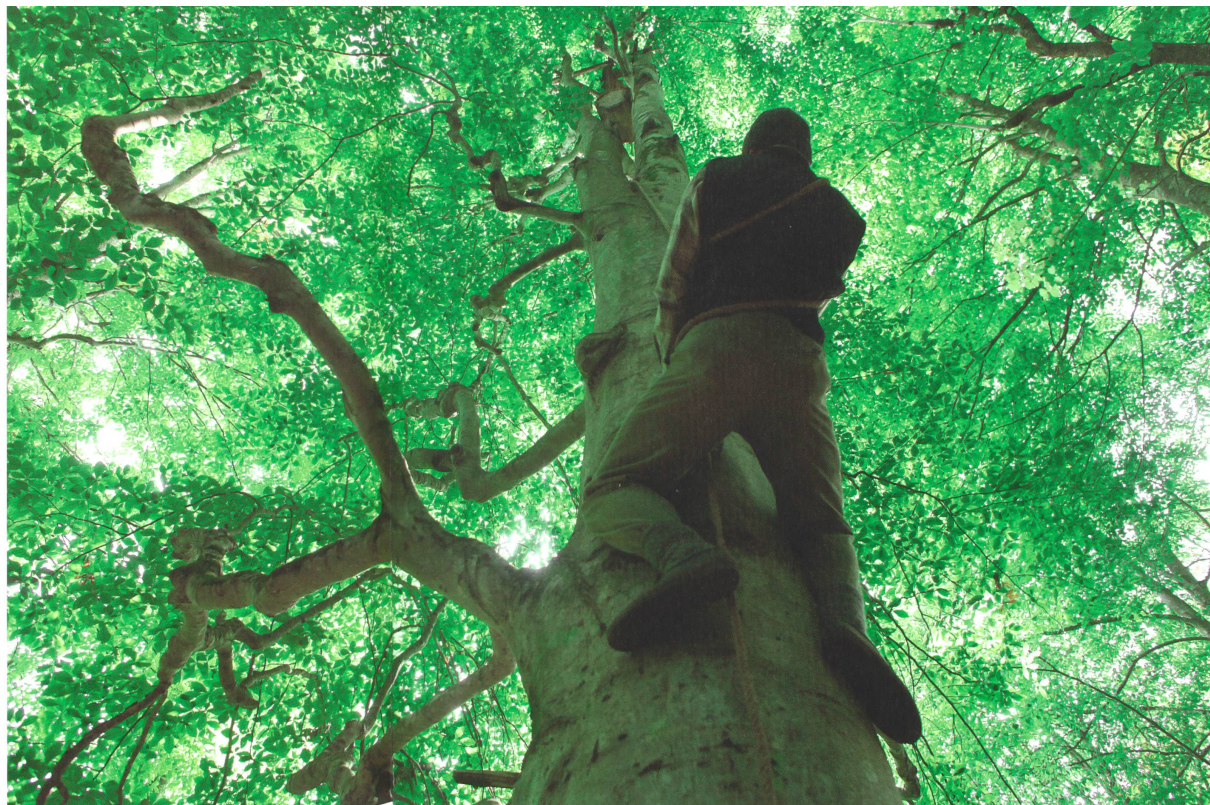
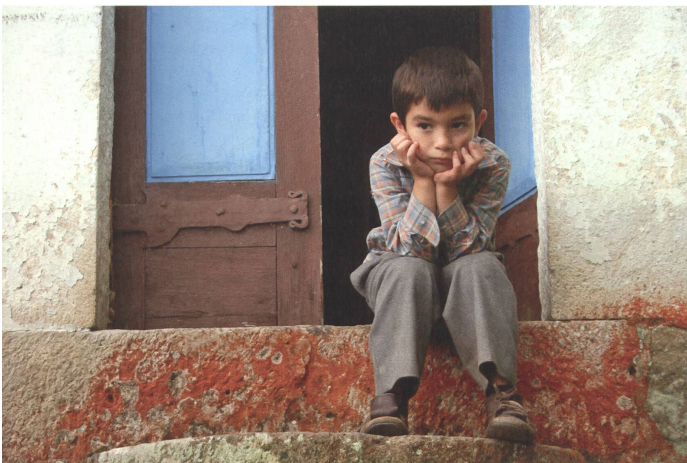
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

1



2

Fabeln vom Sehen und Hören

bal / sût / yumurta von Semih Kaplanoglu

BAL (HONIG) heisst der neue, fünfte Spielfilm des zwischen vielfach mit Festivalpreisen bedachten türkischen Regisseurs Semih Kaplanoglu, der in diesem Jahr auf der Berlinale den Goldenen Bären gewann. Kaplanoglus vorherige Arbeiten SÛT (MILCH, 2008), YUMURTA (EI, 2007), MELEGIN DÛSÛSÛ (ANGEL'S FALL, 2004) und sein Erstling HERKES KENDI EVINDE (AWAY FROM HOME, 2000) liefen zwar auf Festivals und teils auch im Kino, wurden aber international kaum wahrgenommen. Bisher galten Nuri Bilge Ceylan und Yesim Ustaoglu als profilierteste Repräsentanten des neuen türkischen Kinos. Mit Kaplanoglu tritt nun ein Regisseur in Erscheinung, dessen Werk sperriger und "türkischer" ist.

BAL ist der letzte Teil einer rückwärts erzählten Trilogie um den Dichter Yusuf. Sie thematisiert unter anderem den Stadt-Land-Gegensatz. Dass das Leben auf dem Land nach anderen Gesetzen verläuft als das grossstädtische, dass der gelassene Umgang mit Zeit und die Ergebenheit ins eigene Schicksal die Menschen ruhiger und manchmal auch freundlicher werden lässt, begreift nicht nur, wer durch die türkische Provinz reist, sondern auch, wer sich auf Yusufus Spuren in Kaplanoglus Trilogie umschaute. Ein anderes zentrales Mo-

tiv der Trilogie ist die Beziehung zwischen Mutter und Sohn. Erst nach dem dritten Teil versteht man, warum der erwachsene Yusuf aus YUMURTA und der jugendliche aus SÛT so verschlossen und schwierig, manchmal beinahe verstört wirken. Denn nach seinen Vorläufern kommt BAL schliesslich in Yusufus Kindheit an: Der schüchterne, stotternde Junge spricht fliessend nur mit seinem Vater, einem Imker. Dabei sehnt er sich danach, vom Lehrer die Belohnungsnadel für gutes Lesen angesteckt zu bekommen. Eines Tages verschwindet der Vater, Yusuf erhält die Nadel, aber dann ist sie ihm nicht mehr so wichtig. In langen, ruhigen Einstellungen erzählt BAL vom abrupten und viel zu frühen Ende einer Kindheit, die von intensiven Sinneseindrücken, von Sehnsüchten und Träumen geprägt ist. Der Film spielt in der Region Rize am östlichen Schwarzen Meer, im dreitausend Seelen zählenden Bergdorf Camlihemsin, wo es den seltenen dunklen Honig gibt, der aus Bienenstöcken in hohen, alten Bäumen gewonnen wird. Dort fand Kaplanoglu sowohl seinen siebenjährigen Hauptdarsteller Bora Altas als auch die unberührten Wälder, die er für seinen Spielfilm brauchte. Deren saftiges, in vielen Schattierungen glänzendes Grün und das Knirschen

der Äste, das Rascheln des Laubes, das Knacken eines am Boden liegenden Zweiges unter dem Fuss des Imkers bestimmen die Atmosphäre des Films – Bild und Ton stehen gleichberechtigt nebeneinander.

Semih Kaplanoglu, der grüblerische Aussenseiter des jüngeren türkischen Kinos, weiss um die Unvereinbarkeit parallel existierender Lebensentwürfe, um enttäuschte Erwartungen und den Verlust der Heimat. Er ist ein bedächtiger Erzähler: Seine Einstellungen beginnen, bevor etwas passiert, und werden auch noch gehalten, nachdem seine Protagonisten die Szene verlassen haben. Kaplanoglu ist vor allem auch ein Regisseur der Geräusche. Seine Filme sind dialogarm, aber reich an Tönen, die man sonst kaum wahrnimmt: das Platschen von Gummistiefeln im Schilf, das Rascheln des Rohrs, das Knattern eines Motorrads, das schon lange präsent ist, bevor es ins Bild kommt. Und er verwendet Symbole wie den Honig, das Ei oder die Milch, die nicht nur für die Beziehung zwischen Mutter und Sohn steht – gleich zu Beginn von SÛT wird sie in einem Topf über offenem Feuer zu einem hierzulande völlig unbekanntem Zweck aufgekocht.



3



1



4

Semih Kaplanoglu versteht sich als oppositioneller Intellektueller. Als solcher habe man, so sagt er, jeden Grund, konservativ zu sein – im wörtlichen Sinn: Der Kampf für die Erhaltung der Umwelt und des ökologischen Gleichgewichts sei eine Verpflichtung für jeden Einzelnen. Selbst die unberührt scheinenden Bergregionen am Schwarzen Meer sind gefährdet, wie Kaplanoglu bereits bei seiner Dankesrede auf der Berlinale erwähnte, die offenbar nicht ganz folgenlos geblieben ist, wie er jetzt berichtet: «Als ich die Gegend entdeckte, war das abenteuerlich, es gab keine Wege, alles war ursprünglich, leer und wild. Das war ein bisschen wie am Amazonas, teilweise gab es keine Elektrizität. Jetzt baut man Wasserkraftwerke, fällt mit riesigen Maschinen Bäume und verlegt Leitungen, man verändert sogar den Verlauf der Flüsse. Viele sind dort arbeitslos, die jungen Leute sitzen im Kaffeehaus herum; und man versucht, sie für die Projekte zu gewinnen, indem man ihnen schlecht bezahlte Arbeit gibt, aber ohne Sozialversicherung, für drei, vier Monate, und danach ist wieder nichts. Es gibt ein Bündnis am östlichen Schwarzen Meer, bürgerliches Engagement gegen die Projekte. Vielleicht kommen von dort langsam Resultate», hofft Kaplanoglu und berichtet weiter: «Jetzt hat man jedenfalls angefangen, dieses



1



2



3



4



5

ganze Geschäft ein bisschen zu kontrollieren. Einen Monat nach meiner Rede auf der Berlinale hat der dortige Regierungspräsident einen Bau-stopp verhängt, weil die Bevölkerung begriffen hat, dass die Flüsse austrocknen, aber es ist schon so viel investiert worden. Man weiss nicht, wie es weitergeht.»

In seinem Büro im teuren, europäischen Stadtteil Nisantasi erklärt sich Kaplanoglu durchaus einverstanden mit der Einordnung seiner eigenen Arbeiten und derjenigen einiger seiner Kollegen als «Heimatfilm»: «Es gibt eine Tradition der Melancholie in der türkischen Literatur: Schriftsteller wie Orhan Pamuk haben sich mit einer verlorengegangenen Zeit auseinandergesetzt. Ihre Werke durchzieht eine gewisse Ablehnung der neuen, modernen Türkei. Die jüngeren türkischen Filmemacher übertragen dieses Gefühl auf verlorengegangene Orte, Räume. Sie gehen zurück in die Regionen, wo sie aufgewachsen sind, und stellen fest, dass sich alles geändert hat. Aber wir gehen jetzt alle schon auf die fünfzig zu, wir sind also gar nicht mehr so jung, vielleicht hängt das damit zusammen.»

Semih Kaplanoglu arbeitet lange an der Entwicklung seiner Stoffe und noch länger an der Produktion seiner Filme, die er als Regisseur, Autor, Cutter und Produzent bis ins kleinste Detail kontrolliert. Für sein nächstes Projekt wünscht er sich vor allem finanzielle Unabhängigkeit, ohne die künstlerische Freiheit nicht möglich ist.

Daniela Sannwald

BAL (HONIG / HONEY)

Regie: Semih Kaplanoglu; Buch: Semih Kaplanoglu, Orçun Köksal; Kamera: Baris Özbiçer; Schnitt: Ayhan Ergürel, Semih Kaplanoglu, S. Hande Fülhü; Ausstattung: Naz Erayda; Ton: Matthias Haeb, Darsteller (Rolle): Bora Altas (Sohn Yusuf), Erdal Besikioglu (Vater Yakup), Tülin Özen (Mutter Zehra). Produktion: Kaplan Film Production; Heimatfilm; Produzent: Semih Kaplanoglu, Türkei, Deutschland 2009. Farbe; CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden; D-Verleih: Piffli Medien

SÜT (MILK)

Regie: Semih Kaplanoglu; Buch: Semih Kaplanoglu; Kamera: Özgür Eken; Schnitt: François Quiqueré; Ausstattung: Naz Erayda; Ton: Marc Nougrat. Darsteller (Rolle): Rıza Akin (Ali Hoca), Basak Köklükaya (Zehra), Melih Selçuk (Yusuf), Sudek Aksoy (Semra), Alev Uçarer (Kemal), Serif Erol (Istasyon Sefi), Orçun Köksal (Erol). Produktion: Semih Kaplanoglu, Türkei, Frankreich, Deutschland 2008. Farbe; Dauer: 112 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden; D-Verleih: mitosfilm

YUMURTA (EGG)

Regie: Semih Kaplanoglu; Buch: Semih Kaplanoglu; Kamera: Özgür Eken; Schnitt: Semih Kaplanoglu, Ayhan Ergürel, Suzan Hande Güneri; Ausstattung: Naz Erayda; Ton: Ismail Karadas. Darsteller (Rolle): Nejat İler (Yusu), Saadet Aksoy (Ayşe), Ufuk Bayraktar (Haluk), Tülin Özen (Sahafteki Kadın), Semih Kaplanoglu (Zehra), Gülçin Sentyurova (Gül), Kaan Karabacak (Çapıcı Çocuk). Produktion: Semih Kaplanoglu, Türkei, Griechenland 2007. Farbe; Dauer: 97 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden

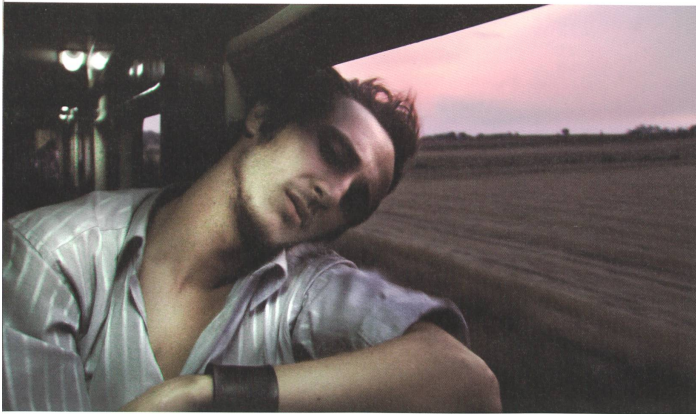
Her yer memleket degildir – Heimat ist nicht überall

Anmerkungen zum neueren türkischen Filmschaffen

Die auf zwei Kontinenten gelegene Metropole Istanbul mit ihren geschätzten zwölf- bis zwanzigttausend Einwohnern ist zwar nicht die offizielle, aber doch die kulturelle Hauptstadt der Türkei: Theater, Kinos, Galerien, Museen, Clubs und Konzerthäuser sind Foren der nationalen und internationalen Künstler- und Intellektuellenszene. Istanbul ist ein wichtiger Medienstandort, und die Einkaufsstrassen Istiklal im europäischen oder Bagdat Caddesi im asiatischen Teil der Stadt stehen den Shopping-Meilen anderer europäischer Grossstädte in nichts nach. Angesichts dieser weltoffenen Atmosphäre kann man sich kaum das riesige Gefälle vorstellen, das in den Bereichen Bildung, Wohlstand und Traditionsbewusstsein zwischen der Stadtbevölkerung und den zahlenmässig weit überlegenen Landbewohnern im riesigen Anatolien herrscht. Nicht die aufgeklärte, kosmopolitische, urbane und in der Regel auch wohlhabende Mittelschicht wählt die AK-Partei des praktizierenden Muslims Recep Tayyip Erdogan und achtet streng auf die Einhaltung der Gebote des Koran, sondern die armen Landarbeiter und Kleinbauern, Gewerbetreibende und Dienstleister auf niedrigem Niveau, Arbeitslose und Landflücht-

linge und neuerdings auch die aus diesem Milieu hervorgegangenen zwar wirtschaftlich erfolgreichen, aber kaum gebildeten Kleinunternehmer.

Dieses Gefälle zwischen Stadt und Land hat bereits die um 1940 geborene Generation türkischer Filmemacher beschäftigt, zu der Ömer Kavur und Erden Kıral, Yavuz Turgul, Ali Özgentürk und Tuğ Basaran gehören, um nur einige von ihnen zu nennen, allen voran natürlich Yılmaz Güney, national und international gefeierter Schauspieler und Regisseur, der nach mehreren Gefängnisaufenthalten schliesslich als politischer Exilant nach Paris ging, wo er 1984 starb. Dessen Meisterwerk UMUT (HOFFNUNG) thematisiert bereits 1970 die bittere Armut eines kinderreichen Familienvaters, des typischen kleinen Mannes, dem nichts bleibt ausser der vagen Hoffnung auf einen mystischen, vergrabenen Schatz. Mit dem Existenzkampf der armen Landbewohner und ihren konfliktbeladenen Versuchen, in der Stadt Fuss zu fassen, setzen sich die türkischen Filmemacher bis heute auseinander.



1



2



3



4



5



1



1

Die Landflucht ist seit den sechziger Jahren eines der beherrschenden Themen des türkischen Kinos. So beschreibt etwa Halit Refig's *GURBET KUSLARI* (BIRDS OF EXILE, 1964) das Schicksal einer naiven Zuwandererfamilie, die in der Stadt ausgebeutet wird; so zeichnet Ömer Lütfi Akad's Trilogie *GELİN / DÜĞÜN / DIYET* (THE BRIDE / THE WEDDING / THE RANSOM, 1973/74) den Weg eines jungen Paares aus der ökonomischen und sozialen Abhängigkeit nach. In den späten siebziger Jahren wurde die Türkei vom Bürgerkrieg beherrscht, den der Militärputsch vom 12. September 1980 und die darauffolgende Diktatur beendete, deshalb schwappte erst nach Wiedereinsetzung einer zivilen Regierung Mitte der Achtziger eine neue Zuwandererwelle nach Istanbul. Filme wie Yavuz Turgul's *MUHSİN BEY* (1986) oder Nesli Çölgeçen's *ZÜGÜRT AĞA* (THE AGHA, 1985) erzählen davon. In *MUHSİN BEY* trifft ein naiver Arabesk-Sänger aus Anatolien auf den alteingesessenen Istanbul-Titelhelden, einen Konzertveranstalter. Nach einigen Anfangsschwierigkeiten merken die beiden, dass sie voneinander lernen können, wenn sie sich mit der Existenz des jeweils anderen arrangieren. Und in *ZÜGÜRT AĞA* ist es der einem Feudal-

herrscher vergleichbare Aga, der mit seiner Familie in die Metropole zieht, weil die Provinz sie nicht mehr ernähren kann. Die beiden Filme thematisieren den *clash of cultures* und üben mit den Mitteln der Komödie milde Sozialkritik. In beiden spielt der ehrwürdige Altstar *Sener Sen* unbeugsame traditionsbewusste Grandseigneurs mit melancholischem Einschlag, die weder als urbaner Geschäftsmann noch als Provinzfürst ihren lebenslang geheiligten Prinzipien treu bleiben können. Der erste Spielfilm der 1972 geborenen Regisseurin *Pelin Esmer*, *11'E 10 KALA* (10 TO 11, 2009), ist ein Nachfahre dieser Filme, in denen der Zusammenprall von Kulturen, sozialen Schichten, Gebildeten und Ungebildeten, Stillstand und Fortschritt individualisiert, personalisiert und paradigmatisch durchgespielt wird.

Die meisten Repräsentanten des jüngeren türkischen Autorenkinos zählen eben nicht nur Tarkowski, Bresson oder Rossellini zu ihren Vorbildern, sondern auch die älteren Kollegen aus dem eigenen Land. Seit den neunziger Jahren macht diese neue Genera-

tion türkischer Regisseure international von sich reden: Ihre Filme werden auf den Festivals der Welt gezeigt und vielfach ausgezeichnet, Tributes und Retrospektiven werden ihnen gewidmet.

Prominentester Vertreter dieser Generation der um 1960 geborenen Filmemacher ist *Nuri Bilge Ceylan*, der mit *ÜÇ MAYMUN* (THREE MONKEYS) 2008 in Cannes den Preis für die beste Regie erhielt. Ceylan und seine Kollegen *Yesim Ustaoglu* und *Semih Kaplanoglu*, um nur die bekanntesten zu nennen, haben Filmstudiengänge absolviert und ihre Karrieren als Kurzfilmregisseure, Kritiker oder Regieassistenten begonnen, bevor sie ihre ersten Spielfilmprojekte realisieren konnten. Sie sind Cineasten im eigentlichen Wortsinn, radikale Ästhetiker, die mehrere Funktionen bei ihren Filmen übernehmen: Sie schreiben, schneiden und produzieren selbst, arbeiten mit ganz kleinen Teams und stehen für ein reines Autorenkino, wie es derzeit in kaum einem europäischen Land anzutreffen ist.

Ihre Filme zeichnen sich durch Strenge und Kargheit aus, die uneingeschränkte Kontrolle, die sie in jedem Stadium der Produktion ausüben, schlägt sich in der konzeptionellen Diszipli-

nartheit der Inszenierungen nieder. Gemeinsam ist ihnen auch, dass sie neuerdings ihre Drehorte in Anatolien finden und häufig die Stadtfucht thematisieren – ganz im Gegensatz zur sozialen Migrationsbewegung in der Türkei, die in umgekehrter Richtung sich bewegt: Tausende von Landbewohnern ziehen jährlich aus den infrastrukturell schwachen Gebieten mit hoher Arbeitslosigkeit in die Grossstädte Istanbul, Ankara und Izmir, um ihre Lebensbedingungen zu verbessern. Indem sie *Heimatfilme* drehen, beweisen die Regisseure ganz nebenbei, dass die Sehnsucht nach *memleket* (Heimat) keineswegs ein nur bei landflüchtigen Arbeitsmigranten anzutreffendes Phänomen ist. Die meisten Künstler und Intellektuellen sind nicht gebürtige Istanbul, sondern später in die Kulturmetropole gezogen, sie können ebenfalls als Arbeitsmigranten gelten, wenn auch auf höherem Niveau. Ihren Filmen gemeinsam ist die implizite Trauer um den Verlust von Natur, von Traditionen und von einer durch andere Prämissen als dem Streben nach materiellem Wohlstand bestimmten sozialen Ordnung.

1



1



1

2

3

4

Nuri Bilge Ceylan hat diese Bewegung mit seinen Filmen nachvollzogen – von *KASABA* (THE SMALL TOWN, 1997) über *MAYIS SIKINTISI* (CLOUDS OF MAY, 2000) kam er mit seinem Protagonisten, dem Cousin vom Land, der seinen in der Grossstadt lebenden Verwandten besucht und nicht mehr verlässt, in *UZAK* (WEIT, 2002) schliesslich im winterlichen Istanbul an, pendelte mit *IKLIMLER* (JAHRESZEITEN, 2006) zwischen der Ägäis, Anatolien und wiederum Istanbul und schuf schliesslich mit *ÜÇ MAYMUN* ein atmosphärisch beängstigend dichtes Porträt einer kleinbürgerlichen Familie in einem grossstädtischen Umfeld, das gerade noch als Istanbul erkennbar ist. Die ästhetische Konzeption – sumpfige Farben, gedämpftes Licht und eine die Darsteller bedrückende Kadrage – verfremdet die ohnehin unter Verzicht auf Wiedererkennungseffekte gewählten Drehorte zusätzlich. Die geografische Uneindeutigkeit des Filmschauplatzes scheint bei Ceylan wie auch bei einigen anderen der jüngeren Regisseure Ausdruck von Unaufgehobenheit und daraus resultierendem Heim-

weh zu sein – buchstäblich und im übertragenen Sinn: Die Protagonisten ihrer Filme sind aus den geografischen und mitunter auch chronologischen Zusammenhängen gefallen.

Die Regisseurin *Yesim Ustaoglu* steht, was den Grad ihrer Bekanntheit betrifft, ihrem Kollegen Ceylan kaum nach: Ihre Filme sind politische Statements, auf der Oberfläche ein wenig verrätelt, aber mit klaren, politisch korrekten, konsenstauglichen impliziten Botschaften. Auf internationalen Festivals debütierte die Regisseurin 1999 mit *GÜNESE YOLCULUK* (REISE ZUR SONNE), ein Film, der die Diskriminierung von in Istanbul eingewanderten Kurden thematisiert, und wurde auch gleich vielfach ausgezeichnet. Danach hat Ustaoglu ebenfalls die Grossstadt verlassen: Ihre nächsten beiden Arbeiten, den Spielfilm *BULUTLARI BEKLERKEN* (WAITING FOR THE CLOUDS, 2003) und die Dokumentation *SIRTLARINDAKI HAYAT* (LIFE ON THEIR SHOULDERS, 2004) drehte sie in ihrer Heimatregion Trabzon am Schwarzen Meer, und auch mit *PANDORA'NIN KUTUSU* (PANDORA'S BOX, 2008), ihrem bisher jüngsten Spielfilm, kehrte sie dorthin zurück. Man kann diesen Film über eine alte Frau aus den Bergen der Schwarz-

meerregion, die, an Alzheimer erkrankt, von ihren Kindern nach Istanbul geholt wird, als Fortsetzung von Ustaoglus vorherigen Arbeiten begreifen: Wer gesehen hat, wie mühsam die Bäuerinnen am Sommeranfang mit dem Vieh und dem Hausrat auf die regenreiche, fruchtbare *yayla*, die Alp ziehen und welchen kargen Lebensstil sie dort pflegen, begreift, dass jemand, der womöglich so ein Leben mit dem weiten Blick in den Himmel und über die Berge geführt hat, dieses unmöglich zwischen modernen Hochhaussiedlungen in der Megalopolis Istanbul beenden kann.

Internationale Kritiker lieben Ustaoglus Filme ebenso wie die ihrer berühmten männlichen Kollegen, beherrscht doch auch sie das filmische Handwerk perfekt. Dass ihre Filme stets mit ein wenig Folklore angereichert sind und deshalb nicht ganz so karg wirken, verzeiht man ihr: Sie trägt damit dem Bedürfnis west- und nordeuropäischer Zuschauer nach Exotik Rechnung.

Özcan Alper, Ustaoglus Kameramann bei *SIRTLARINDAKI HAYAT*, ist wie sie am östlichen Schwarzen Meer geboren und hat seinen ersten Spielfilm *SONBAHAR* (HERBST, 2008) ebenfalls dort gedreht. Er beschreibt darin die Rückkehr eines aus gesund-

heitlichen Gründen entlassenen politischen Häftlings zu seiner Mutter in ein Bergdorf, wo fast nur noch alte Leute ihr mühsames Dasein fristen. Die Jüngeren sind weggezogen, um in der Stadt ihr Auskommen zu finden. Auch in diesem Film sehnt sich der Protagonist schmerzlich nach einer Heimat, die verloren ist: Die eindrucksvollen Bilder vom einsetzenden Winter symbolisieren das langsame Aussterben einer Region und ihrer Kultur.

Semih Kaplanoglu dagegen ist ein moderner Fabulierer, trotz seiner dialogarmen Filme ein Nachfahre der Erzählkünstler, wie sie der kulturellen Tradition der Türkei verhaftet sind, und damit ist er der profilierteste Vertreter des Heimatfilms, wie er das neue türkische Autorenkino charakterisiert. In Europa allerdings ist auch er zunächst mit einem Istanbul-Film bekannt geworden, dessen Thema allgemeingültig und international ist: in *MELEGIN DÜSÜSÜ* (ANGEL'S FALL, 2004) geht es um Bluts- und Wahlverwandtschaft und die Belastung, die beide bedeuten können.

Auf der Berlinale 2010 erhielt Kaplanoglu den Goldenen Bären für *BAL* (HONEY), den letzten Teil seiner Heimatfilm-Trilogie um den Dichter Yusuf, in der er das Sujet der Familie wieder auf-

1



2



3



2



4



genommen und den Stadt-Land-Gegensatz thematisiert hat. Aber er verzichtet dabei auf jegliche Provinz- und Anatolien-Romantik, sondern interpretiert die Kleinstadt als Begegnungsort von Altem und Neuem, nimmt dabei implizit Stellung zu den ökonomischen und sozialen Veränderungen, denen Kleinstadt, Dorf und auch die sie umgebende Landschaft unterworfen werden. So hat er YUMURTA (EGG, 2007) und SÜT (MILK, 2008), die ersten beiden Teile seiner Yusuf-Trilogie, in seiner Heimatregion Izmir gedreht. Man kann davon ausgehen, dass die rückwärts erzählte Biografie von Yusuf – die Entwicklung eines schüchternen, stotternden Kindes zum Dichter – zumindest einige Parallelen zu Kaplanoglus eigenem Lebenslauf aufweist. Die Sehnsucht nach *memleket* wird vor allem deutlich in YUMURTA: In diesem Film ist Yusuf in seinen Dreissigern, lebt als Dichter und Buchhändler in Istanbul und besucht anlässlich des Todes seiner Mutter wieder seine Heimatregion Izmir. Dort kommt es zu einer vorsichtigen Annäherung zwischen ihm und einer Nachbarin, die sich um die Mutter kümmerte und nun als Repräsentantin von deren letztem Willen fungiert. Auch SÜT, der zweite Teil, ist bei Izmir gedreht. Yusuf

hat nun die Schule abgeschlossen und wartet auf seine Einberufung zum Militärdienst; eine Literaturzeitschrift druckt sein Gedicht, und er arbeitet als Milchmann, um seine Mutter zu unterstützen. In YUMURTA und SÜT geht Kaplanoglu auch dezidiert auf religiöse Traditionen ein, die das Landleben immer noch stark bestimmen. Nicht nur die Titel seiner Filme sind symbolisch zu verstehen; er entwirft vielmehr eine ganze Welt voller – auch akustischer – Zeichen, die daran erinnern, dass jenseits der weitgehend auf der Ratio basierenden europäischen Gesellschaftsordnungen auch andere, archaische Regelwerke immer noch virulent sind. BAL schliesslich geht in die Kindheit Yusufs zurück, in der er den Verlust seines Vaters – er ist Imker in einer Gebirgsregion am östlichen Schwarzen Meer – verkraften muss. Nur mit dem Vater kann der Junge fließend sprechen und lesen; zwischen beiden besteht eine Art Geheimbund, der die Mutter ausschliesst. Erst dieser dritte Teil wirft Licht auf die schwierige Beziehung, die zwischen Yusuf und seiner Mutter besteht.

Semih Kaplanoglu scheint weniger an der Rezeption seiner Filme interessiert zu sein als an der Entwicklung seines Stils, den er «spirituellen Realismus» nennt: Er ist der perfekte Repräsentant einer *L'art pour l'art*-Haltung; grüblerisch und verschlossen arbeitet er lange an der Entwicklung seiner Stoffe und noch länger an der Produktion seiner Filme. Damit kommt er der Vorstellung vom genialen, besessenen *auteur*, der aus dem Leiden an sich selbst und an seiner Umwelt heraus grosse Werke schafft, ziemlich nah; solche Persönlichkeiten sind selten im zeitgenössischen europäischen Kino und eben deshalb von der Kritik geschätzt. Ihn interessiert die präzise Auslotung der ästhetischen Grenzen des Mediums; mitunter hat man den Eindruck, er habe diese bereits überschritten und befinde sich mit seinen Filmen an den Rändern der Bildenden Kunst und der modernen Musik.

Ebenfalls als Regisseur des neuen türkischen Heimatfilms kann der Filmemacher Reha Erdem gelten. Nach den expliziten Grosstadtfilmen KAÇ PARA KAÇ (RUN FOR MONEY, 1999) und KORKUYORUM ANNE (MOMMY, I'M SCARED, 2004), die sich mit den sozialen und psychologischen Auswirkungen der Metropole

aufs Individuum befassen, drehte er 2006 BES VAKIT (TIMES AND WINDS) in einem Dorf an der ägäischen Küste. Mit diesem Film spürt er dem durch die fünf Gebetszeiten (der Titel lautet wörtlich übersetzt «fünf Zeiten») vorgegebenen Tagesrhythmus der Dorfbewohner nach, vor allem dem einiger Kinder, die schmerzhaft lernen, was Erwachsenwerden bedeutet. Erdem konterkariert weite Landschaftstotalen mit der geistigen Enge des Dorfes, aus der einzig die Lehrerin, die sich dem strengen Reglement zu entziehen versucht, einen Ausweg aufzuzeigen scheint. BES VAKIT ist eine kritische Auseinandersetzung mit einem rigorosen Reglement, gleichzeitig schwingt darin eine Sehnsucht nach der das Dorf umgebenden Landschaft mit, eine leise Trauer darüber, dass die Menschen nicht besser sind angesichts einer grossartigen, unberührten Natur.

Mit HAYAT VAR (MY ONLY SUNSHINE, 2008), seinem nächsten Film, kehrte Erdem zwar nach Istanbul zurück, das jedoch nur an den Wasserstrassen erkennbar ist. Der Ort dieser Geschichte, einer Art Entwicklungsroman eines etwa vierzehnjährigen Mädchens, ist unbestimmt, wild, verrucht. Aus der Perspektive

1



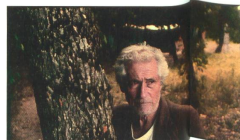
1



2



1



3

seiner Heldin schildert *HAYAT VAR* eine in erster Linie feindliche Umwelt, in der noch nicht einmal das marode Holzhaus am Wasser Schutz bietet. Reha Erdems Kino schwelgt – mit langen Einstellungen und geduldrigen Beobachtungen auf Breitleinwand – in Farben, Licht und Ton. Es ist kein Überwältigungskino, das Hören und Sehen vergehen lässt, sondern ein Kino, das einen alles ganz neu entdecken lässt.

Mit dem im anatolischen Kars gedrehten *KOSMOS* (2009) erweitert Erdem das Konzept des Niemandslandes um die Magie eines aus der Zeit gefallenen unbestimmten Ortes: eine Kleinstadt an einem reissenden Fluss im Winter, die manchmal unter dem Kanonendonner eines nicht allzu fernen Krieges erzittert. Ein Fremder kommt im Schneesturm über die Berge und rettet einen kleinen Jungen, der in den Fluss gefallen ist. Aus Dankbarkeit stellt ihm die Gemeinde eine Wohnung im verlassenen Rathaus zur Verfügung. Der merkwürdig kindlich wirkende Fremde versucht von nun an, sich in der Stadt einzuleben.

Heimat finden die Protagonisten weder in den Filmen von Nuri Bilge Ceylan noch in denen von Yesim Ustaoglu, Semih Kaplanoglu oder Reha Erdem. Die Provinz scheint zu eng, zu karg, zu streng in ihren Regeln des Zusammenlebens. Gleichwohl ist zu erkennen, wie sehr die Sehnsucht nach Heimat die Filmemacher umtreibt, bewegt, bestimmt.

Auch deswegen kreist etwa Nuri Bilge Ceylan in seinen Filmen ums eigene Ego. Er ist ein Ich-Erzähler, der mitunter selbst die mit seinen autobiografischen Erfahrungen ausgestatteten Protagonisten spielt oder sich, etwa von *Muzaffer Özdemir*, gut erkennbar darstellen lässt. Nuri Bilge Ceylan ist ein Egomane, der trotz seines eleganten, intellektuellen, kosmopolitischen Habitus nicht verbergen kann, dass ihm eine Heimat fehlt. Seine Filme kreisen ums Künstlerdasein, schildern Identitätskrisen, *splendid isolation* und die unüberbrückbaren Gegensätze zwischen der intellektuellen Minderheit und der ungebildeten riesigen Mehrheit des türkischen Volkes, die nichts von der Existenz dieses und anderer Filmemacher weiss.

Das türkische Mainstream-Kino feiert währenddessen Box-Office-Erfolge: Zu Beginn des Jahres 2010 hatten Komödien wie der dritte Teil des Serials *RECEP İVEDİK* knapp 2,8 Millionen Zuschauer in 17 Tagen, die Western-Parodie *YAHSI BATI* mit dem Standup-Comedian Cem Yılmaz in der Hauptrolle 2,3 Millionen Zuschauer in 59 Tagen und der Buddhismus-Klamauk *KUTSAL DAMACANA 2: İTMEN* um die 800 000 Zuschauer in 38 Tagen zu verzeichnen. Auf dem einheimischen Markt sind die türkischen Produktionen kommerziell beinahe so einträglich wie in Frankreich die französischen, wenn man die Anzahl verkaufter Kinotickets mit der Einwohnerzahl der Länder in Beziehung setzt. Ganz im Gegensatz zu ihren französischen Kollegen haben sich die türkischen Mainstream-Produzenten bisher jedoch wenig um die internationale Vermarktung der Filme gekümmert, was daran liegen mag, dass gerade die Komödien-Blockbuster eine profunde Kenntnis türkischer (Sprach-)Kultur voraussetzen. Allenfalls in westeuropäischen Städten mit hohem Migrantenanteil kommen sie gelegentlich in unterteilten Fassungen zur Aufführung. Die Internationalisierung des türkischen Mainstreams steht also noch aus, und

das liegt weniger an Themen oder Genres, sondern schlicht am prosperierenden inländischen Geschäft. Auch wenn die Regisseure des Mainstream-Kinos sich, oft in derbem Klamauk, über das Stadt-Land-Gefälle lustig machen, kennen sie das Gefühl der Heimatlosigkeit nicht. Sie befinden sich im Einklang mit der Welt und der Gegenwart, spüren weder Unbehagen noch Entfremdung oder Trauer über Verlorenes. Das einheimische Publikum dankt es ihnen.

Gleichzeitig entsteht im Ausland ein anderes türkisches Kino; überall dort, wohin es in den sechziger Jahren die Gastarbeiterfamilien aus Anatolien verschlagen hat. Deren Söhne und Töchter – *Fatih Akın*, *Kutlug Ataman*, *Thomas Arslan* in Deutschland, *Kenan Kiliç* in Österreich oder *Ferzan Özpetek* in Italien – thematisieren nicht nur die Probleme der Migranten in den Zuzugsländern, sondern entdecken auch die Heimat ihrer Vorfahren neu. Die verschiedenen Sichtweisen ergänzen sich zu einem komplexen, filigranen Türkei-Bild, das die von politischen, ökonomischen und touristischen Interessen gefärbten Stereotypen Lügen straft.

Daniela Sannwald