

Ellinger, Ekkehard: *Geschichte des türkischen Films*. Mannheim: deux mondes 2016. ISBN: 978-3-932662-14-0; 414 S., 72 Abb.

**Rezensiert von:** Ömer Alkın, Institut für Kunstgeschichte, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Angesichts der langen und komplexen Beziehungen zur Türkei sowie ihrer umfassenden Folgen für die hiesige Gesellschaft ist es erschütternd, dass die Filmkultur aus der Türkei noch keine deutschsprachige monografische Aufarbeitung erfahren hat. Ekkehard Ellingers an eine allgemeine Leserschaft gerichtete „Geschichte des türkischen Films“ schließt diese schon seit Jahren fällige Lücke und präsentiert so ein Werk, dessen Bedeutung angesichts der virulenten Lage gar nicht hoch genug geschätzt werden kann. Das nun im deux mondes-Verlag erschiene Buch bietet auf 413 Seiten gesellschaftspolitisch gerahmte, ausgiebig recherchierte und informierte Blicke auf die Filmkultur der Türkei.

Ellinger folgt in seinen neun Kapiteln den gängigen Dekadenorientierungen anderer türkisch- und englischsprachiger Geschichten zum türkischen Film. Daran zeigt sich das Ziel, keine Re-Perspektivierung des türkischen Films vorzunehmen, sondern, erfreulich bescheiden, einen „erste[n] Überblick und [eine] erste Materialsammlung“ anzubieten (S. 7). Der Lektüre des Buchs kommt zugeute, dass jedem Kapitel auf ein bis drei Seiten eine polithistorische Kontextualisierung vorangestellt ist und die Kapitel stets mit einem Resümee schließen.

Drei kritische Aspekte vorweg: Indem Ellinger in seinen Überlegungen insgesamt die ästhetischen Besonderheiten der Filme weitgehend unberücksichtigt lässt, fallen Stilanalysen und Bezüge zur internationalen Filmgeschichte leider aus. Zu fragen bleibt auch, weshalb Ellinger in seiner Aufteilung durch die besondere Fokussierung der letzten gut 25 Jahre ein solches Ungleichgewicht zu den früheren Jahrzehnten erzeugt. Schließlich bleibt der Bildteil, der in der Mitte des Buchs integriert ist, leider relativ bezugslos zu den Ausführungen und ist zugleich nur auf den neuen Film fokussiert, sodass die frühe Bildkul-

tur des türkischen Films keine Illustration erfährt.

Das erste Kapitel gibt auf knapp acht Seiten (S. 11–19) die Anfänge des Films wieder (bis 1918). Indem der Autor auf türkisch-, französisch- und englischsprachige Quellen zurückgreift, kann er eine differenzierte Zusammenfassung der Etablierung des Films und des Kinos im osmanischen Reich vorlegen. Auch wenn Ellinger nicht nur auf eine Etablierungsgeschichte des Mediums Film, sondern zugleich auf soziokulturelle Aspekte wie die geschlechtergetrennte Aufführung im Kinosaal eingeht, fehlt es dem Kapitel an inhaltsanalytischen Ausführungen zu einigen der Filme (sicherlich der dürftigen Materiallage geschuldet), die diese sehr spannenden Jahre stärker aus der Sicht der Filmwerke hätten illustrieren können.

Im zweiten Kapitel folgt Ellinger der Auffassung von der „Ein-Mann-Phase“ der türkischen Filmgeschichte nach dem Ersten Weltkrieg. Das ist im guten Sinne insofern verwirrend, da Ellinger hier keineswegs nur die Leistungen des regimetreuen und vornehmlich in Europa ausgebildeten Filmemachers Muhsin Ertuğrul darstellt, der in den 1920er- und 30er-Jahren fast der einzige Regisseur in der Türkei war. Ellinger erläutert darüber hinaus die Etablierung der Zensurbestimmungen, verweist auf den Einfluss der kommerziellen ägyptischen Filme und fokussiert die ersten Filmproduktionsfirmen. Etwas verwunderlich ist, weshalb der Verfasser auch hier nicht näher auf die Werke Ertuğruls eingeht, vor allen Dingen auf dessen Debütfilm, die Operettenverfilmung „Leblebici Horhor“ (1923), oder den ‚ersten‘ Dorffilm „Aysel, das Mädchen aus der sumpfigen Hütte“ (1934) (S. 33). Dabei ist das Œuvre des Regisseurs aus Forschungssicht weitgehend erschlossen.

Der dritte Abschnitt widmet sich den Jahren 1946 bis 1959 und erörtert die Grundlegung für den Boom der Filmbranche in den nachfolgenden Dekaden. Hier geht Ellinger auf die Rolle des US-Films in der Türkei ein, arbeitet sich an zentralen weiblichen Figuren der Zeit und der Etablierung des Starsystems ab, benennt die Entstehung einer eigenständigen Filmkultur (Zeitschriften, Gewerkschaften, Clubs) und widmet sich der so genannten „Filmemacherphase“, mit dem das Auf-

---

treten von Regisseuren bezeichnet ist, die in dem damals nicht staatlich subventionierten, kommerziellen System filmkünstlerisch interessierte Filme realisierten (namentlich u.a. Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Memduh Ün, Yılmaz Güney). Kurze Ausführungen zu den beliebten Genres der Zeit liefern einen Eindruck von den Interessen der Zuschauer, wobei Ellinger zum Schluss des Kapitels auch auf die internationale Reichweite des türkischen Films eingeht. Ausführungen zur Rolle des Islams im Film, die besonders im Zusammenhang mit den erörterten nationalistischen Filmen zur Gründung der Republik, den Dorffilmen mit ihrem Hang zur Thematisierung des Ehrenkodex oder historischen Filmen nahegelegen hätten, bleiben leider gänzlich ausgeklammert. Dafür wird hier das musikalische Melodrama „Die letzte Komposition“ (Arşavir Alyanak, 1955) inhaltlich ausführlicher analysiert und in den gesellschaftlichen, klassistischen Kontext der Zeit eingeordnet.

Die Kapitel 4 und 5 widmen sich dem „Film zwischen Wirtschaft, Politik, Ideologie und Kunst“ in den 1960er- bis Ende der 1970er-Jahre. Damit behandeln sie die für das türkische Kino produktivste sogenannte Yeşilçam-Phase, in der in der Türkei zwischenzeitlich mehr als 300 hauptsächlich kommerzielle Filme pro Jahr hergestellt wurden; eine Art türkisches Hollywood. Hier wird die Entstehung der damaligen Filmkultur samt ihrer konfliktreichen Strukturen zwischen Filmemachern und Filmkritikern herausgearbeitet, sodass ein überaus informiertes Bild jener Jahre entsteht. Das gelingt besonders dadurch, dass die unterschiedlichen Facetten der damaligen Filmkultur behandelt werden: Praktiken des Zuschauens, der Produktion, Distribution und Festivalkultur sowie der Filmpolitik. Besonders lobenswert ist hier die Berücksichtigung des „Nationalen Filmstreits“ („ulusal sinema kavgası“) Halit Refiğs und Yücel Çakmaklıs Konzept des „Nationalen Kinos“ („millî sinema“), die die Konflikte der folgenden vierzig Jahre vorwegnehmen, und die in anderen Büchern zur Geschichte des türkischen Films oftmals ausgeblendet werden.

Das sechste Kapitel bietet anhand der medieninstitutionellen Entwicklungen in der Tür-

kei und endlich auch mit Hilfe von Analysen zweier Filme eine umfassende Medienentwicklungsgeschichte des Films, die sich auch den internationalen Verstrickungen der türkischen Filmkultur (Stichwort Eurimages und transnationale Videodistribution) widmet und die Gründe für das Ende der Yeşilçam-Ära plausibel macht. Eine extensive Untersuchung ist dem Film „Eine Saison in Hakkari“ (1983) gewidmet, mit dem sein Regisseur Erden Kıral auch in Deutschland auf sich aufmerksam machen konnte.

Der Teil zu den Jahren 1990 bis 2010 (Kapitel 7 und 8, S. 183-322) macht rund die Hälfte des Buchs aus. Im ersten der beiden Kapitel skizziert Ellinger die Filmproduktionskultur der 1990er-Jahre, die als Krisenjahre des türkischen Kinos zu betrachten sind und mit dem Blockbuster „Eşkîya – Der Bandit“ (Yavuz Turgul, 1996) ihr Ende gefunden haben. Die hier erörterten Filmwerke sind zumeist klassisch gewordene Arthouse-Filme einer neuen Generation von Auteurs, wobei sich zugleich auch Exkurse zu Filmen von Regisseurinnen sowie zu den Filmen zum Militärputsch des 12. Septembers 1980 finden. Der Autor deutet die Ära als Umbruch im türkischen Kino, das nun auch auf der filmtechnisch-handwerklichen Ebene international gleichziehe. Er stellt hier auch die Frauenfilmära, die Entwicklung des religiösen Films („Weißes Kino“), des Arthousefilms und des politischen Post-Militärputsch-Kinos in jenen Jahren vor. Die Verdichtungen thematischer Schwerpunkte durch Erläuterungen motivischer Dopplungen in den Filmen entwerfen ein genaues Bild von den kulturellen und gesellschaftlichen Dynamiken der türkischen Filmkultur jener Jahre. So kann Ellinger eine nicht ganz neue und bei Gönül Dönmez-Colins „Turkish Cinema“ entlehnte Einschätzung nachvollziehbar machen: dass die 1990er-Jahre die identitären Konflikte eines zwischen Tradition und Moderne hin- und hergerissenen und mit ethnischen Konflikten beladenen Landes spiegeln.

Das Kapitel zu den 2000er-Jahren sticht dadurch hervor, dass der Verfasser hier eigene historiografische Beobachtungen, Zuspitzungen und Systematisierungen vornimmt und auch den populären Film kulturell einordnet und erläutert. Im Vergleich zu den anderen

Kapiteln finden sich nun vermehrt Inhaltsanalysen sowie gesellschaftshistorische Einordnungen der Filme. Dadurch wird die zwiespältige Entwicklung des Films in der Türkei zwischen Kommerz einerseits und künstlerischem Anspruch andererseits illustriert.

Das letzte Kapitel stellt einen kurzen „kursorischen“ und bewusst den Vorlieben des Autors folgenden Ausblick auf die Zeit nach den 2010er-Jahren dar und ordnet die Filme in die aktuelle politische Situation der Türkei ein. Es endet in einem kurzen Resümee zur besonderen Rolle der „intellektuellen Filmmacher“ (S. 341).

Alles in allem hat Ekkehard Ellinger mit seiner „Geschichte des türkischen Films“ eine wichtige deutschsprachige Ausgangsbasis für Interessierte am Feld des türkischen Films geschaffen. Sie zeichnet sich durch einen umfangreichen Anhang mit Film- und Personenregister sowie statistischen Informationen aus, die sie auch als Nachschlagewerk qualifizieren. Da sowohl film- als auch medienwissenschaftliche Fachtermini und Diskurse gemieden werden, eignet sich das Buch als allgemeine Sachtextlektüre für einen breiten Leserkreis. Vielleicht öffnet sie damit auf lange Sicht auch einen Weg für längst überfällige filmwissenschaftliche und kulturhistorische Arbeiten zum türkischen Kino und Film im deutschsprachigen Raum.

HistLit 2018-1-052 / Ömer Alkın über Ellinger, Ekkehard: *Geschichte des türkischen Films*. Mannheim 2016, in: H-Soz-Kult 30.01.2018.