WerkstattGeschichte 40, Klartext Verlag, Essen 2005, S. 103-114

Unsichtbarer Kurde und schwarzer Türke.

Güneşe Yolculuk (Reise zur Sonne) und das neue europäisch-türkische Kino.

Mit *Güneşe Yolculuk* (*Reise zur Sonne*), einer türkisch-deutsch-niederländischen Koproduktion, gewann die türkische Regisseurin Yesim Ustaoğlu 1999 bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin den »Blauen Engel« für den besten europäischen Film. *Güneşe Yolculuk* spielt im Arbeitermilieu von Istanbul und handelt von der Freundschaft zwischen Mehmet, einem Migranten aus der westlichen türkischen Stadt am Ägäischen Meer Tire, und Berzan, ebenfalls Migrant, aber aus dem weit entfernten kurdischen Dorf Zorduç stammend. Mehmet wird aufgrund seiner dunklen Hautfarbe und seiner Bekanntschaft mit Berzan für einen Kurden gehalten und gerät deshalb in Auseinandersetzungen mit der Polizei. Als Berzan bei einer Straßenschlacht stirbt, begibt sich Mehmet mit Berzans Sarg auf den Weg zu dessen Geburtsort. Gleichzeitig muss er sich von seiner großen Liebe Arzu verabschieden, der es trotz ihrer liberalen Kindheit in Deutschland nicht gelingt, sich von den repressiven und traditionellen Erwartungen ihrer türkischen Familie loszusagen. Diese »Reise zur Sonne«, auf der ihm die unterdrückten ethnischen Konflikte in der modernen Türkei bewusst werden, gestaltet sich für Mehmet zu einer Initiation. Durch die Erfahrung, als Kurde und damit als Türke zweiter Klasse angesehen zu werden, erlebt er die Realität einer nicht anerkannten Minderheit am eigenen Körper, was nachhaltig seine Selbstwahrnehmung beeinflusst. Mehmets Familienname Kara (»Schwarz«) wird zu einem Symbol, denn die Kurden, deren Geschichte in der Türkei verschwiegen wird, figurieren in den Phantasien der Mehrheitsgesellschaft als eine »schwarze« Ethnie. Eine Anerkennung dieser ansonsten als Abweichung von der Norm deklarierten Ethnizität könnte dazu führen, so die hoffnungsvolle Vision des Films, dass sich die Türkei zunehmend als pluralistisch zu verstehen und damit auch unterdrückte minoritäre Identitäten zu akzeptieren beginnt. Der Film ist somit ein Markstein in der Entwicklung eines neuen türkischen Kinos, das sich zunehmend den Problemen der eigenen Gesellschaft stellt und wegen seiner künstlerischen Qualität internationale Anerkennung erhält.

Die Türkei zählt seit Jahrzehnten zu den führenden filmproduzierenden Ländern. In den späten 1960er Jahren erreichte sie den vierten Platz in der Weltproduktion nach Japan, Indien und Hongkong.[1] Und doch werden türkische Filme erst seit den späten achtziger Jahren im Ausland rezipiert. Dies hat sowohl einen politisch-historischen als auch einen inhaltlich-ästhetischen Grund. Von 1939 bis 1986 kontrollierte die staatliche Filmzensur, was die kinobegeisterten Türken und Türkinnen zu sehen bekamen. Mit einer Vielzahl von Beschränkungen konnte jedes politisch oder moralisch unbequeme Drehbuch abgelehnt werden, und selbst ein fertiger Film musste noch einmal genehmigt und für die inländische wie ausländische Aufführung freigegeben werden. Stein des Anstoßes war neben dem Vorwurf der Verletzung der Sitte oder des militärischen Ehrgefühls bis in die 1960er Jahre immer wieder die Darstellung eines unverändert archaischen ländlichen Lebens in Anatolien. Die dort herrschende Armut und die als rückständig geltenden Traditionen zum filmischen Thema zu machen, wurde als antitürkische Propaganda ausgelegt. So untersagte 1964 die Regierung beispielsweise Metin Erksans Film *Susuz Yaz* (*Ein Sommer ohne Wasser*) die Teilnahme an den Berliner Filmfestspielen mit der Begründung, er stelle »das ländliche Leben in der Türkei in grotesk übersteigerter Weise dar«.[2] Der Film lief inoffiziell und gewann den »Goldenen Bären«.

Aber es war gefährlich, einen Film aus dem Land zu schmuggeln und ohne Geneh-

migung zu zeigen. Das zeigt Yılmaz Güneys *Umut* (*Die Hoffnung*), der 1971 ungenehmigt beim Filmfestival in Cannes lief und dem Regisseur eine mehrjährige Gefängnisstrafe einbrachte. Der in politischer wie ästhetischer Hinsicht bahnbrechende Film *Yol* (*Der Weg*) des kurdischstämmigen Güney von 1982, den er während seiner Haft und damit unter schwersten Bedingungen in Zusammenarbeit mit Şerif Gören produzierte, wurde schließlich mit der »Goldenen Palme« in Cannes ausgezeichnet (in der Türkei allerdings erst 1999 gezeigt). Gefragt, warum er seine Filme nicht auf kurdisch drehe, verwies Güney auf das gesetzliche Verbot der kurdischen Sprache in der Türkei.[3] Doch obwohl die kurdischen Protagonisten also weiterhin türkisch sprechen mussten, markierte gerade *Yol* den Beginn einer Ära, die nach neuen ästhetischen Wegen suchte, um sich offen mit Fragen nach Individualität, mit Frauenrechten, Familienehre oder ethnischen Konflikten zu beschäftigen.[4] Der Film offenbarte erstmals in dieser Deutlichkeit, wie sehr der Staat jegliche Form von Dissenz als einen Bruch im gesellschaftlichen Gleichgewicht deutete und durch militärische Intervention drastisch reglementierte. Gleichzeitig verschrieb sich der Film durch seine multifokale Erzählweise und seine visuelle Poesie einem neuen Stil des Kunstfilms. Eine Gruppe von auf einer Insel inhaftierten Sträflingen bekommt Urlaub, um Angehörige zu besuchen. In sich kreuzenden Handlungssträngen werden die jeweiligen Wege verfolgt, die diese Männer bis ins entfernte kurdische Ostanatolien zurücklegen, bevor sie wieder ins Gefängnis zurückkehren. Der Film wird zur Allegorie, indem die desillusionierten Sträflinge erkennen müssen, dass sie sich in ihrem eingegrenzten Insel-Mikrokosmos körperlich wie mental freier bewegen können als in einer vorgeblich modernen demokratischen Republik, die tatsächlich jedoch von einem Militärregime belagert und kontrolliert wird.

Güneys Filme wie auch Erden Kırals *Hakkâri'de bir Mevsim* (*Eine Saison in Hakkâri*) über das isolierte Leben von Bauern in einem kurdischen Grenzort schlossen eine Lücke,[5] die sich in der kulturellen Produktion der türkischen Republik aufgetan hatte. Diese Filme erregten weltweit Aufsehen, weil sie aus dem Schatten eines künstlerisch bis dahin eher uninteressanten türkischen Kinos traten und sozialkritische Botschaften in formal hochwertiger Ästhetik vermittelten. Denn die Unterwerfung unter staatliche Ziele bedeutete für die Entwicklung des türkischen Films, dass über Jahrzehnte hinweg billig und massenhaft produzierte Komödien und Rührstücke mit Gesangseinlagen populärer Stars die Norm bildeten. Oft waren diese Filme lediglich Kopien erfolgreicher ausländischer – insbesondere amerikanischer und ägyptischer – Filme, so beispielsweise *Fıstık Gibi Maşallah* (1964) nach der Vorlage *Some Like It Hot*.[6] Außerdem war bis in die 1960er Jahre hinein der türkische Film extrem stark durch das Theater beeinflusst. Das wiederum hatte zur Folge, dass sich keine distinkte Filmsprache entwickelte, sondern filmische Handlung und Darstellung analog zur Bühnenproduktion gestaltet wurde.

Das nun entstehende neue türkische Kino löste sich aus diesen politischen wie künstlerischen Abhängigkeiten und stellte sich den kulturellen Veränderungen. Es wandte den Blick ab von der favorisierten und nostalgisch verklärten Darstellung provinziellen Kleinstadtlebens und nahm das zeitgenössische Stadtleben ins Visier und damit die Migrantenbesiedlung an der städtischen Peripherie. Gleichzeitig fanden neue urbane Kunst- und Musikformen Eingang in die Filme, die verschiedenste Stilrichtungen miteinander kombinierten. Dieser als ›arabesk‹ bezeichnete Stilmix basierte ursprünglich auf einem hybriden Musikgenre der frühen 1970er Jahre, das vor allem bei den unteren Einkommensschichten Istanbuls schnell populär wurde. Die Musik zirkulierte in erster Linie auf dem Musikkassettenmarkt, denn im staatlichen Radio und Fernsehen war sie verboten,

orientierte sie sich doch nicht an den kanonischen türkischen Volks- und klassischen Musikformen, sondern griff Rhythmen und Instrumente aus westlicher Musik auf sowie nicht-türkische Folklore. Allmählich nahm das Label ›arabesk‹ eine weiterreichende Konnotation an und bezeichnete nun einen kulturellen Habitus und Lifestyle der Hybridität und Bricolage, der durchaus banal und kitschig sein durfte. Gemessen an der regulierten Kulturproduktion der Türkei galt dieser alternative kulturelle Geschmack als randständig, subversiv und »schmutzig«, wie Ayşe Öncü betont. Er habe zugleich eine zuvor unsichtbare, weil stimm- und gesichtslose Seite des Islam zum Vorschein gebracht.[7] Der Begriff ›arabesk‹ reflektiert gewissermaßen eine weitgreifende Identitätsproblematik der türkischen Gesellschaft. Das kemalistische Prinzip der idealen homogenen Nation formte sich nach europäischem Muster und wurde durch die westlich gebildete Elite gegenüber einer türkischen Restbevölkerung durchgesetzt, die zu 80 Prozent auf dem Lande lebte und zu 90 Prozent aus Analphabeten bestand. Die türkische Metropole – einst Geburtsstätte der kemalistischen Ideologie – ist heute jedoch ein Ort hybrider, arabesker Kulturmischung. Und obwohl sich diese Mischkultur im urbanen Raum ansiedelt, ist sie durch ihr fehlendes Zentrum und ihren subkutanen Charakter nicht Teil der offiziellen und elitären Stadtkultur: »Thus arabesk culture becomes a placeless phenomenon, both residual and marginal, but also dangerous, because it violates and undermines established hierarchies of taste and distinction in the realm of consumption.«[8] Das urbane Zentrum und hier vor allem Istanbul wurde zunehmend zu einem Ort der Differenz und Transformation, der Begegnung und der Verhandlung. Diese Erlebnisweisen spiegeln sich deutlich im neuen urbanen türkischen Kino wider. Und wie die steigende Anerkennung bei internationalen Festivals seit den 1990er Jahre beweist, wurde nun auch schlummerndes künstlerisches Potential geweckt und kommt in türkisch-europäischen Koproduktionen wie z. B. den Filmen von Ferhan Özpetek (*Hamam* 1997, *Harem Suare* 1999) oder Fatih Akin (*Gegen die Wand* 2004, *Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul* 2005) zum Tragen.

Vor allem die Migrantenthematik sowohl innerhalb der Türkei wie auch zwischen der Türkei und europäischen Ländern bestimmt die Handlungen dieser Filme. *Güneşe Yolculuk* greift das Thema in beiderlei Hinsicht auf. Die beiden männlichen Protagonisten durchleben Folgen der innertürkischen Migration in die Metropole Istanbul, während die weibliche Hauptfigur in typische interkulturelle Konflikte gerät, wie sie oft bei der Rückkehr aus Deutschland in die Türkei entstehen. Der Film zeigt von der ersten Einstellung an, dass die traditionelle filmische Repräsentation unzeitgemäß und vor allem realitätsverfälschend ist. Schon während des Vorspanns wird mit einem filmischen Trick angedeutet, das hier einiges auf den Kopf gestellt werden wird: Ohne erkennbaren Grund sieht der Zuschauer eine Figur kopfüber die Bildfläche durchschreiten und dabei etwas über dem Kopf tragen (Abb. 1). Der Effekt entsteht durch eine Wasserspiegelung, und Wasser wird fortan zu einem Leitsymbol für den gesamten Film. Der Träger entpuppt sich viel später als Mehmet, der sich mit dem toten Berzan in einem billigen Sarg zu seiner langen Odyssee nach Zorduç aufmacht. Es handelt sich also um eine proleptische Einstellung, die auf die Verschränkung des Schicksals dieser beiden Männer wie auch auf den fatalen Kurdenkonflikt vorausdeutet.

Die Sargszene des Vorspanns, die nicht genau zu lokalisieren ist, blendet fast nahtlos über in bekannte Stadtansichten Istanbuls. Und während dieses Lokalkolorit einen für den Zuschauer nun vertrauten, aber trügerisch nostalgischen Effekt produziert,[9] wird die zuvor verschlüsselte und unverständliche Szene motivisch weitergeführt: Es handelt sich um eine Bilderfolge, die die drei Hauptpersonen einführt und diese

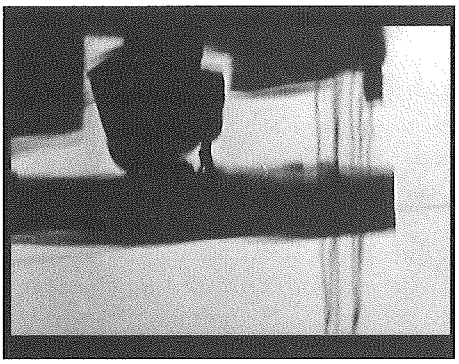

Abb. 1: Vorspann

nicht nur miteinander verknüpft, sondern alle drei mit dem Element Wasser in Verbindung bringt. Berzan verkauft kurdische und arabeske Musikkassetten am Bosporus. Gerade legt er eine Kassette seiner verehrten Lieblingssängerin Sirvan, die, wie sich herausstellt, aus seinem kurdischen Heimatort stammt, in den Kassettenrecorder. Begleitet von dieser Musik wandert die Kamera das Bosporusufer entlang zu Mehmet, der für die städtische Wasserbehörde als Detektor von Wasserrohrbrüchen arbeitet und mit einem altmodisch anmutenden Gerät – einer Messingohrentrompete – lecke Rohre erlauscht. Nach erfolgreichem Aufspüren des ausbrechenden Wassers trifft sich Mehmet mit seiner Freundin Arzu, die auf dem Weg zur Arbeit ist – in einer Wäscherei.

Der Vorspann und die Eröffnungssequenz strahlen eine ruhige, poetische Atmosphäre aus, die sich aus der Schönheit der Bilder, der Musikmischung und der diese Bilder vereinenden Morgenstimmung ergibt. Neben dem sowohl lebensspendenden als auch, wie im Verlauf des Films deutlich wird, unkontrollierbaren und zerstörerischen Wasser ist die Sonne ein weiteres, titelgebendes Leitmotiv. Auch sie zeigt sich erst überwiegend in ihrer Schönheit, als östliche Morgensonne, bis in der allerletzten Einstellung der Sonnenuntergang alles in Dunkel taucht. Die morgendliche Sargszene bildet dabei die Schaltstelle des Films: Es ist der Moment, in dem sich Mehmet von Arzu und Istanbul lossagt und der Sonne entgegen nach Osten zieht. Der Film wird demnach bis zu diesem Zeitpunkt in seinem letzten Drittel in einer einzigen langen Rückblende erzählt. Es ist, als ob sich die Handlung durch äußere Umstände und nicht durch persönliche Motivation bedingt zwingend auf diesen Punkt zubewegt, und in der Tat entspricht das Sich-Treiben-Lassen und der Mangel an eigenem Willen genau dem Charakter Mehmets, der bis zu diesem Umschlagmoment eher intuitiv, träumerisch und weltfremd durchs Leben geht. Mehmet ist gezeichnet als ein liebenswerter, hilfsbereiter, naiver junger Mann, den seine Unerfahrenheit ins Gefängnis und seine Selbstlosigkeit in Lebensgefahr bringen. Und doch sind es gerade diese Eigenschaften, die ihn als entwicklungsfähig auszeichnen und ihn zum stillen, aber trotzigen und schließlich selbstbestimmten Helden machen, der eine prägende Initiation durchläuft.

Die liebenswerte, zärtliche Seite Mehmets tritt besonders in seinem Verhältnis zu Arzu hervor. Im Gegensatz zu dem Draufgänger Berzan ist Mehmet ein schüchterner Mann. In der Beziehung des Paares ist es zumeist Arzu, die die Initiative ergreift. Der Film stellt dies aber nicht als eine charakterlich bedingte Geschlechterdifferenz dar, sondern begründet den Unterschied kulturell. Arzu wurde in Deutschland geboren, und ihr nonkonformes Verhalten deutet an, dass sie eher einer westlichen Einstellung zur Geschlechterfrage folgt. Sie ist es und nicht Mehmet, die erstmals ihre Gefühle – auf deutsch – ausspricht: »Ich liebe Dich«. Er wird in Anerkennung dieser Differenz später in der ihm völlig fremden deutschen Sprache diese Worte wiederholen. Immer wieder trifft sich Arzu – auch nachts – gegen den Willen ihrer Eltern heimlich mit Mehmet. Sie hilft ihm in Notlagen und unterstützt ihn sogar finanziell, so etwa besonders signifikant, als sie ihm heimlich im Beisein ihrer Eltern ihre goldenen Armreifen, d. h. einen Teil ihrer Aussteuer zusteckt. All das sind Verhaltensweisen, die keineswegs der typischen türkischen Brautwerbung ent-

sprechen. Arzu trinkt öffentlich Bier, sie trägt kurze Rücke und malt sich Strumpfnähte auf ihre nackten Beine, und sie küsst Mehmet vor den Augen ihrer Eltern. Mehmet, in seiner Unerfahrenheit und augenscheinlich ohne regulativen elterlichen Beistand, gibt sich gerne dieser offenherzigen und freimütigen Handlungsweise Arzus hin, hilft es ihm doch über seine eigene Schüchternheit hinweg. Jenseits erotischer Anziehungskraft und gewahrter Geschlechterdifferenz übernimmt Arzu mit ihrem willensstarken Charakter außerdem eine handlungsweisende Vorbildfunktion für Mehmet in dessen Selbstfindungsprozess.

Der Umgang der beiden miteinander steht im Gegensatz zu Arzus Arbeits- und familiärem Umfeld, in dem sie immer wieder an Grenzen stößt, gewarnt wird und schließlich den Umgang mit Mehmet gänzlich verboten bekommt. Der Film lässt zwar offen, weshalb alle Mehmet ablehnen, doch das wiederkehrende Motiv seines ›Dunkelseins‹ verweist auf den Grund: Mehmet ist zu dunkelhäutig, um Türke zu sein, und das bringt ihn nicht nur in Gefahr, sondern auch immer wieder in den Verdacht der Unlauterkeit. Filmisch wird dies in der Beziehung zwischen Arzu und Mehmet durch wiederholte kontrastive Einstellungen deutlich. Während Mehmets dunkle Haut häufig durch Schatteneffekte und seitlich einfallendes Licht noch intensiviert wird, ist Arzus helle Haut meist voll ausgeleuchtet.

Immer wieder wird Mehmet misstrauisch nach seiner Herkunft gefragt, und auch Arzu ist unsicher, wenngleich das für sie kein Grund für Unterstellungen und Verdächtigungen ist. Nachdem Mehmet auf bloßen Verdacht hin in Polizeigewahrsam geraten ist, fragt er Arzu, ob seine dunkle Haut allein denn schon ein Verbrechen darstelle. Sie weiß darauf keine Antwort, meint aber lakonisch, er solle doch seinen »Typ« ändern: »Wir färben dir die Haare blond, und du legst dir einen Pferdeschwanz zu.«

Die Liebesgeschichte führt zu keinem Happy End. Die Liebenden werden getrennt aufgrund von außen an sie herangetragene kulturelle, als ethnisch verhandelte Diskrepanzen. Es tritt ein, was Arzus Chefin aus dem Kaffeesatz orakelte: »Hier zeigt sich ein Weg. An dessen Anfang steht ein großer hübscher Mann. Er wird den Weg gehen. [...] Aber du darfst nicht mit ihm gehen. Ihm ist nicht zu trauen.« Mehmets Nachname »Kara«, der zwar erst am Filmende genannt wird, aber rückbezüglich dennoch Mehmets Identität symbolisch zum Ausdruck bringt, bedeutet schwarz, aber auch dunkel, finster, böse, und sagt damit mehr über den Namensträger aus, als ihm lieb und bewusst ist. Wiewohl aus Tire, also aus dem Westen der Türkei stammend, deutet der Name doch auf eine mögliche andere, ›dunkle‹ Herkunft, von der Mehmet selbst nichts weiß. Der Film umgeht generell die direkte Bezeichnung »Kurde«, selbst bei Berzan, bei dem dies aber durch Herkunft und Handlung offensichtlich wird. Diese indirekte Form ethnischer Zuordnung, die unter anderem der Zensur geschuldet sein mag, erfüllt überdies einen dramaturgischen Zweck. Denn der Film erwähnt zwar keinerlei kurdische Vorfahren Mehmets, aber da er um den türkisch-kurdischen Konflikt kreist und auf Verschwiegenes verweist, wäre auch das nicht auszuschließen. Die Nicht-Artikulierbarkeit schon des Wortes ›Kurde‹ zeugt von der bis dato in Politik wie Kunst praktizierten Ausblendung und Unterdrückung dieser ethnischen Minderheit in der Türkei. Aus der Sicht Arzus wird dies deutlich, als sie gemeinsam mit einer Kurdin auf dem Polizeipräsidium sitzt und ängstlich auf ein Lebenszeichen von Mehmet hofft. Auch hier fällt das Wort ›Kurde‹ nicht, lediglich das traditionelle kurdische Kopftuch der Frau verdeutlicht deren Herkunft. Die Nähe zur Geschlechtsgenossin, die ebenfalls um ihren Liebsten bangt, öffnet Arzu die Augen für Mehmets als problematisch erachtete Hautfarbe und möglicherweise somit auch erstmals für das Schicksal der Kurden in der Türkei (Abb. 2).

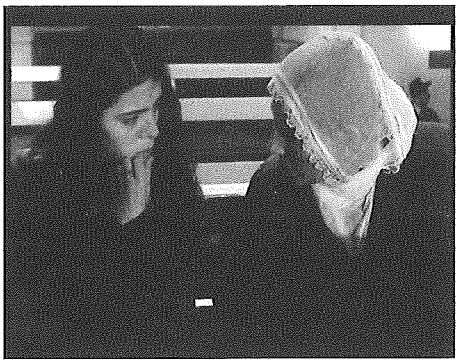

Abb. 2: Arzu erkundigt sich bei der Polizei nach Mehmet und trifft auf eine Kurdin

Mit unkommentierten Szenen wie dieser zieht sich das heikle Kurdenthema still, aber beharrlich durch den Film und bestimmt ihn in Dramaturgie wie Cinematographie. Das neue europäisch-türkische Kino, in dem Yeşim Ustaoğlus Film einen Meilenstein markiert, geht anders als das traditionelle türkische Kino nicht mehr von einer einzigen, homogenen türkischen Identität aus, sondern stellt eine solche dezidiert in Frage und nimmt statt dessen diverse, auch marginalisierte Identitäten in den Blick. Diese anderen sozialen, ethnischen, religiösen und sexuellen Gruppenidentitäten existieren natürlich bereits seit langem, doch hat die kemalistische Regierung der Türkei verweigert, sie wahrzunehmen, und sie zugunsten einer erzwungenen normativen Homogenität unterdrückt. Anders als das Vielvölkerkonzept des Osmanischen Reiches gründet der moderne türkische Staat auf der paradoxen Vorstellung einer einzigen türkischen Identität, die sich aus multiethnischen Wurzeln zu einer Einheit fügt und mit einer einzigen Stimme spricht. Ayşe Kadıoğlu zufolge entstand so eine Tradition der Diskontinuität, die auf dem Bruch mit der Vergangenheit basiert und in einen Zustand der Amnesie mündet, der die Psyche der »neuen Türken« erfasst.[10] Das staatliche verordnete türkische Selbstverständnis sah nun keine ethnische Diversifikation mehr vor. Im Zuge der auferlegten und somit nicht natürlich gewachsenen Vereinheitlichung konnte auf den Fundus kultureller Vielfalt, der realiter noch existierte, nun nicht mehr zugegriffen werden. Robins und Aksoy sehen darin eine Strategie der Idealisierung, die sich gegen das eigentliche und tatsächlich existierende Volk wendet: »Thus, the logic at the heart of the Kemalist project worked on behalf on an ideal people – ›new Turks‹ – against the actual people, with their primitive religious brotherhoods or disturbing Kurdish identities.«[11] Gerade die kurdische Identität war und bleibt Brennpunkt dieser Amnesie und ist für FilmemacherInnen wie Ustaoğlu deshalb von besonderem Interesse.

Die Kurdenfrage bildet bis heute ein höchst umstrittenes Politikum in der Türkei. Dies beginnt schon mit der Frage, ob und wenn ja, in welcher Weise die Kurden eine eigenständige Volksgruppe mit einer eigenen Geschichte, Sprache und Tradition bilden. Vom offiziellen Standpunkt der türkischen Republik aus betrachtet besitzen die Kurden, die größte ethnische Minderheit in der Türkei, weder eine eigene Herkunft noch eine eigene Sprache. Und tatsächlich verfügen die Kurden über keinen eigenen Staat, auch wenn es ›Kurdistan‹ gibt. Dieser umstrittene Begriff bezeichnet jedoch keinen Staat, sondern ein Gebiet, in dem Kurden leben und das Teile der Ost- und Südosttürkei, Nordwest-Irans und Nordiraks umfasst. Die Behauptung einer kurdischen Identität ist nicht, wie bei anderen Nationalitäten, »›objektiv‹ durch einen Paß greifbar, sondern subjektiv und darüber hinaus fließend und oszillierend«.[12] Die Zuweisung erfolgt(e) meist über das Kriterium der Sprache, und doch ist auch dies kein eindeutiges Kriterium. Nirgendwo ist das Kurdische eine offiziell anerkannte Sprache. Überdies existiert keine standardisierte, einheitliche kurdische Sprache. Das Kurdische gehört zwar zur Gruppe der westlichen iranischen Sprachen und damit zur indoeuropäischen Sprachfamilie, es zerfällt aber in eine Vielzahl von zum Teil sehr unterschiedlichen Dialekten bzw. Mundarten – so gibt es neben dem in lateinischer

Schrift geschriebenen Kurmandschi (Nord-Kurdisch) das von arabischer Schrift abgeleitete Sorani (Zentral-Kurdisch) sowie das ausschließlich in einer begrenzten Region der Türkei gesprochene Zazaki.[13]

Im Zuge des nationalen türkischen Unabhängigkeitskampfes (1919–1922) und der Gründung der Türkischen Republik (1923) hatten die Kurden Loyalität mit der kemalistischen Bewegung gezeigt. Doch die unter dem Motto der Modernisierung und nationaler Homogenisierung vollzogene forcierte Säkularisierung und Türkisierung nahm den Kurden jegliche Möglichkeit, eine eigene Gruppenidentität zu wahren. Der Vertrag von Lausanne (1923) erkannte die Türkei in den heutigen Grenzen an, stellte die Souveränität der Regierung in Ankara her und hob damit gleichzeitig den Beschluss des Friedensvertrags von Sèvres (1920) wieder auf, in dem ein eigenständiger kurdischer Staat in Aussicht gestellt worden war. Der Vertrag bildete außerdem die Grundlage für das noch heute herrschende Verständnis des Begriffs ›Minderheit‹ in der türkischen Rechtsordnung. Danach genießen allein Griechen, Armenier und Juden auf der Basis ihrer nicht-muslimischen Religionszugehörigkeit Minderheitenrechte. Den Kurden als nichttürkische muslimische Volksgruppe wurde dieser Minoritätenstatus nicht zugestanden. Allerdings sollte gemäß des Vertrages der öffentliche wie private Gebrauch des Kurdischen als einer nicht-türkischen Sprache für türkische Staatsbürger zulässig sein. Dennoch wurde 1983 ein Sprachenverbotsgesetz erlassen, das bis 1991 galt. Erst danach wurde der mündliche Gebrauch des Kurdischen legalisiert, wenngleich praktisch vielerorts nicht durchgesetzt. Bis in jüngste Zeit war es dadurch de facto Kurden nicht möglich, beispielsweise im Fernsehen Sendungen auf Kurdisch auszustrahlen (zugelassen waren lediglich kurdische Musikbeiträge) oder Publikationen auf Kurdisch zu vertreiben. Selbst kurdische Namen wurden zwangstürkisiert, die Wörter ›Kurde‹ und ›kurdisch‹ waren indiziert, und kurdischen Schülern wurde die türkische Sprache zum Teil mit körperlicher Gewalt aufoktroyiert.[14]

Offiziell gibt es demnach keine kurdische Minderheit in der Türkei. Sprachlich sucht ihre Diskriminierung sich andere Wege, etwa durch den abwertenden Begriff ›Bergtürke‹ (dağı Türkler), den seit Jahrzehnten alle in der Türkei als Synonym für Kurde verstehen. Als Staatspräsident Cemal Gürsel sich 1961 offiziell zu den Forderungen der Kurden nach Anerkennung als Minderheit bzw. nach einem eigenen Staat äußerte, formulierte er die bis heute weitverbreitete Ansicht, die Türken seien die eigentliche Ethnie und die Türkei ein Nationalstaat, der durch die Anerkennung einer weiteren Ethnie in seinem Bestand bedroht würde: »Zu keinem Zeitpunkt in der Geschichte ist es zu einer Einwanderung eines fremden Volkes in unsere Ostprovinzen gekommen, dessen Erben die heutigen Einwohner wären. Nirgendwo auf der Welt gibt es eine Rasse mit einer eigenen Identität, die ›kurdisch‹ genannt werden kann. Die Kurden sind nicht nur unsere Bürger, sondern auch unsere Volksgenossen. [...] Allen türkischen Intellektuellen muß klar sein, daß das Kurdentum von feindlichen Mächten aufgehetzt wird mit dem Ziel, die nationale Einheit zu erschüttern und uns so zu Fall zu bringen.«[15]

In dieser seit Gründung der Republik angespannten Situation und den immer erneuten und stets misslungenen Versuchen, friedlich oder militant eigene Rechte geltend zu machen, entstand 1978 die umstrittene »Arbeiterpartei« Kurdistans (Partiye Karkeren Kurdistan, PKK) mit ihrem Führer Abdullah Öcalan. Von 1984 bis zur Verhaftung Öcalans 1999 kämpfte die PKK mit Waffengewalt für einen unabhängigen sozialistischen Staat Kurdistan.[16] In Auseinandersetzungen mit dem türkischen Militär wurden in diesem Zeitraum über 30.000 Menschen getötet, mehrere tausend Dörfer zerstört oder zwangsevakuiert und Hunderttausende Kurden in die Metropolen im Westen der Türkei vertrieben.

Yesim Ustaoğlus Film von 1999 ist in dieser Phase höchster politischer Anspannung situiert. Größtenteils aus der subjektiven Perspektive des relativ passiven Mehmets betrachtet kommt es im Verlauf der Handlung zu einer gewalttätigen Eskalation. Ohne dass der Verdacht gegen Mehmet, er sei Kurde, jemals ausgesprochen würde – und damit dem staatlichen Sprachverbot folgend –, erfährt dieser polizeiliche Verfolgung am eigenen Leib, seit er Berzan während eines Straßenkrawalls zur Flucht vor nationalistischen Angreifern verhalf. Die äußere Ursache für die Eskalation ist ein Hungerstreik kurdischer Häftlinge, der zunehmend öffentliches und mediales Aufsehen erregt. Dies vermittelt der Film geschickt in indirekter Form, nämlich durch das Einblenden von Radionachrichten oder Fernsehbildern, also durch eine eindringliche Verdopplung der Bilder (im Fernsehmonitor auf der Kinoleinwand). Beim Reparieren und Justieren eines altersschwachen Fernsehgerätes taucht inmitten weißen Rauschens immer wieder kurz die Fernsehberichterstattung über den Hungerstreik auf. Hier mischt Ustaoğlu dokumentarische Archivaufnahmen mit nachgestellten Bildern, auf denen dann auch Berzan bei einer Verhaftung zu sehen ist (Abb. 3).

Abb. 3: Mehmet sieht Berzans Verhaftung im Fernsehen

Die Szene weist auf Mehmets eigenes Schicksal voraus, denn schon bald darauf wird er selbst verhaftet, als ihn die Polizei an einer Straßensperre kontrolliert. Als »Beweise« gegen Mehmet dienen den Polizisten eine kurdische Musikkassette, die Berzan ihm geschenkt hat, sowie eine Waffe, die tatsächlich aber seinem flüchtigen kurdischen Nachbar im Bus gehört. Obwohl Mehmet von der Waffe gar nichts gewusst, geschweige denn sie angefasst hat, verknüpft die Polizei die nunmehr besitzerlose Pistole mit Mehmets Verwirrung, die ihm als stilles Schuldgeständnis ausgelegt wird. Eine Woche sitzt Mehmet in Untersuchungshaft und wird mehrfach körperlich misshandelt. Das erste Verhör sieht der Zuschauer, der somit Zeuge der Misshandlung wird (Abb. 4).

Auch wenn die weiteren Verhöre nicht gezeigt werden, lässt diese erste Begegnung mit der Polizei ahnen, was folgen wird. Da die Polizei wegen seiner dunklen Hautfarbe seine nicht-kurdische Herkunft anzweifelt, wird Mehmet alleine durch ›Indizien‹ und durch seine Bekanntschaft mit Berzan verdächtigt, Terrorist zu sein. Nach Arzus Intervention wird Mehmet entlassen. Die Zuschauer sehen einen geschundenen Körper. Einstellungen und Beleuchtung lenken die Aufmerksamkeit drastisch auf Prügelspuren (Abb. 5). Mehmets Kumpel schmeißen ihn aus ihrer gemeinsamen Behausung, und auch seine Arbeit verliert Mehmet infolge der Verhaftung. Der Makel des Kurdischen bleibt an ihm haften und verfolgt ihn auf seiner nun beginnenden unfreiwilligen Odyssee, die ihn zunächst durch Istanbuls

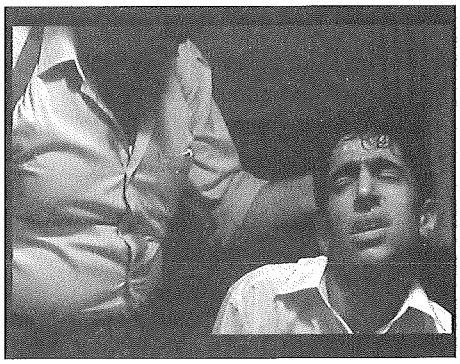

Abb. 4: Mehmet beim Verhör

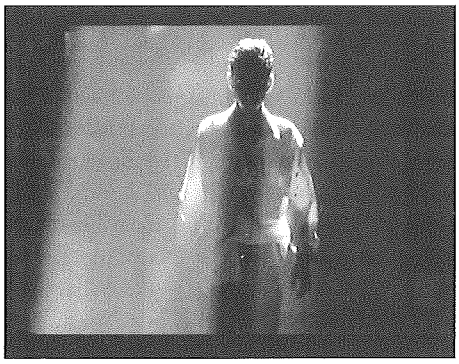

Abb. 5: Mehmets gezeichneter Körper

Unterwelt und schließlich nach Ostanatolien führt. Symbolisch wird der Makel durch ein rotes Kreuz veranschaulicht, das überall auftaucht, wo sich Mehmet von nun an befindet. Diese roten Kreuze an Türen, Fenstern und Hauswänden erinnern an jene Kreuze, mit denen 1978, während der Pogrome in der ostanatolischen Stadt Maras, die Häuser kurdischer Aleviten gebrandmarkt wurden. Entsprechend dem damaligen von der türkischen Republik durchgeführten Massaker muss das Kreuzzitat hier als Morddrohung verstanden werden und somit als Warnung für Mehmet, die gezeichneten Stätten zu verlassen, bevor er ermordet wird. (Abb. 6–7).

Mehmet wird, ohne dass er je sieht, wer diese Kreuze an seine Türen malt, von der Staatsgewalt verfolgt und dadurch gezwungen unterzutauchen. Die unfreiwillige Flucht führt ihn nicht nur in die untersten Schichten Istanbuls (er arbeitet zeitweilig buchstäblich im Dreck einer Müllhalde), sondern überdies in immer größere, auch körperliche Nähe zu Berzan: Sie teilen sich ein Zimmer, schlafen im selben Bett, sie tanzen gemeinsam, und Mehmet lässt sich von Berzan baden und waschen. Diese intime und zärtliche Männerfreundschaft, die sich ausschließlich in Innenräumen abspielt, bildet atmosphärisch den Kontrast zur draußen weiterhin eskalierenden Gewalt zwischen aufständigen Kurden und repressiver türkischer Staatsgewalt. Es kommt, wie es kommen muss: Berzan wird in einer der Straßenschlachten getötet, und wieder sehen die Kinobesucher die Szene auf einem Fernsehbildschirm aus der Sicht Mehmets. Es wird deutlich, dass Berzan infolge von Mißhandlungen gestorben ist. An ihm wird exekutiert, was mit Mehmets Folterungen begann. Mehmet färbt sich daraufhin in einem Akt verzweifelter Rebellion mit einer aus dem Müll gefischten Farbsprühdose seine Haare blond und reklamiert mit Hilfe von Arzu und der Behauptung, nächster Angehöriger zu sein, den Leichnam Berzans, um ihn in seine Heimat zu überführen. Denn es war Berzans sehnlichster Wunsch, so vertraute er Mehmet einmal an, zu seinen geliebten Bergen zurückzukehren.

Mit dieser ersten Handlung Mehmets aus eigenem Entschluss beginnt die eigentliche »Reise zur Sonne«, die für den toten Berzan wie für den bis dahin fremdbestimmten Mehmet eine symbolische Heimkehr bedeutet. Wasser und Sonne veranschaulichen

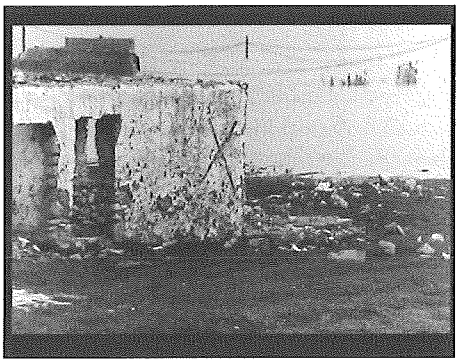

Abb. 6–7: das »rote Kreuz« als Zeichen für Kurdenverfolgung

jetzt wiederholt Mehmets Weg, beginnend mit der Sargsequenz aus dem Vorspann. Wir sind nun – nach über einer Stunde Filmhandlung – am Präsens der Eröffnung angekommen: Mehmet trägt Berzans Sarg aus der zuletzt gemeinsam bewohnten Baracke und lädt ihn in einen gestohlenen Transporter, um den Weg nach Anatolien anzutreten. Widmete sich der Film in rückwärtiger Perspektive der Darstellung des hybriden urbanen Migrantenlebens, so kehrt sich die Perspektive nun um. Der Film beschreibt ab jetzt eine zwar zukunftsgerichtete Identitätsfindung Mehmets, doch sie ist aus Sicht der Migranten eine Rückkehr in die ländlichen Randregionen. Mehmet geht nun – real und symbolisch – den Weg zurück, den die Migranten zuvor in Richtung Stadt beschritten hatten. In den verbleibenden 30 Minuten begleitet der Film Mehmet meist wortlos auf seiner beschwerlichen Reise durch die Türkei. Immer wieder kommt es zu signifikanten Begegnungen mit Polizei und Militär, mit kurdischen Migranten auf dem Weg nach Istanbul und Kindern mit verbotenen kurdischen Zeitungen sowie mit Bauern, Arbeitern und Hoteliers, die ihm teils widerstrebend teils bereitwillig behilflich sind, den Leichentransport fortzusetzen und an sein Ende zu bringen. Mehmet durchquert zerstörte Dörfer und erlebt von seinem Hotelzimmer aus die Belagerung eines Dorfes durch Panzer – filmisch inszeniert durch erneuten Einsatz von dokumentarischem Archivmaterial. Hier wäscht sich Mehmet schließlich die Farbe wieder aus dem Haar, und es ist kein Zufall, dass die Kamera eine Unterwasserperspektive einnimmt: Einerseits wäscht das Wasser die falsche Farbe aus Mehmets Haar und bringt dadurch seine dunkle Ursprungsfarbe wieder zum Vorschein. Andererseits verweist das sich milchig färbende Wasser auf eine andere als reinwaschende Funktion voraus: Die Farbschlieren trüben die Transparenz des Wassers. Denn es erweist sich, dass Zorduç wie viele andere Dörfer infolge einer staatlichen Bewässerungsmaßnahme völlig im Wasser verschwunden ist. Die Geschichte dieser Dörfer liegt nun im Wasser begraben, ist ausgelöscht und damit verliert sich auch eine mögliche Zukunft in grenzenloser Verflüssigung. Der einstige Wasserdetektor, der ausbrechende Wasserfluten zu kontrollieren wusste, findet sich nun mit einem Übermaß von Wasser konfrontiert, das er nicht kontrollieren kann und das Ewigkeitscharakter angenommen hat. Skurrile, poetisch archaisierende – bis dahin im türkischen Kino selten gezeigte – Bilder begleiten Mehmets Mission, die von der Metropole Istanbul zu primitiven Pferdewägen, brachem Ödland und versunkenen Bergdörfern führt und szenisch abgerundet wird durch Berzans Wasserbestattung bei Sonnenuntergang (Abb. 8–10).

Mehmets Verwandlung ist zu diesem Zeitpunkt bereits erfolgt. Auch wenn offen bleibt, wohin ihn sein weiterer Weg führen wird, zeigt doch eine Szene kurz vor Ende des Films bereits die Richtung an. Mehmet, wieder mit schwarzem Haar und erstmals mit Schnurrbartansatz, trifft im Zug auf einen hellhäutigen Mann. Auf die Frage, wohin er fahre und woher er komme, antwortet Mehmet beidemal: Zorduç. Als Kurde gibt sich Mehmet, wie spielerisch auch immer, allerdings erst aus, als der Fremde berichtet, er seinerseits komme aus Tire, und fortfährt »Schon mal gehört?« Da lächelt Mehmet und antwortet, er habe von Tire gehört, weil er einen Freund von dort gehabt habe: »Mehmet. Mehmet Kara.« Niemand zuvor im Film kannte Tire und niemals zuvor wurde Mehmets Nachname ausgesprochen. Nun, da er sich anschickt, eine neue Identität anzunehmen und gleichzeitig spiegelbildlich mit seiner Vergangenheit konfrontiert wird, kann Mehmet diesen Namen erstmals aussprechen, ohne durch dessen (ethnische wie ethische) Ambivalenz in Frage gestellt zu werden. Indem seine neue Identität eben diejenige ist, die ihm schon über geraume Zeit zugeschrieben wurde, verkehrt Mehmet nun die Verhältnisse: Er wird nicht mehr angezweifelt

Abb. 8–10: Berzans Wasserbegräbnis

und als Betrüger verdächtigt, selbst wenn er dies nun erstmals ist. Und doch kann nicht wirklich von einem Betrug gesprochen werden, denn es handelt sich um weit mehr als ein Jonglieren mit Wahrheiten. Schließlich steht Mehmets eigenes Leben auf dem Spiel, wenn er sich als Kurde ausgibt. Das hat die Filmhandlung mehr als deutlich gezeigt. Mehmet streift seine alte, von außen an ihn herangetragene, aber inhaltsleere Identität ab und mit ihr seine bisherigen naiven Rechtfertigungen. Die Nähe zu Berzan und die gemeinsamen Erlebnisse haben ihm die Augen geöffnet und ihn zu einem Teil seines Freundes gemacht. Diesen Teil reklamiert er nun auch öffentlich für sich selbst und damit entsteht ein zuvor unbekanntes Zugehörigkeitsgefühl. Im Gegensatz zu früheren Szenen, in denen Mehmets Versicherung, er sei aus Tire, stets Erstaunen oder Misstrauen hervorgerufen hat, zeigt sich der Zuggefährte durch Mehmets »Lüge« nicht beeindruckt: Er sieht keinen Grund zu zweifeln. Und daher versichert der Fremde bei der anschließenden Ausweiskontrolle ohne zu zögern, sie beide gehörten zusammen. Während Mehmet sich bisher niemandem außer Berzan und Arzu – beide auf ihre Art Außenseiter – zugehörig fühlte, solidarisiert sich nun dieser fremde Türke aus Tire aus freien Stücken mit Mehmet als mit jemandem, von dem er annimmt, er sei Kurde. Der selbstlose Schutz, den er Mehmet vor den Ausweiskontrolleuren gibt, zeugt von einem Schulterschluss gegenüber staatlicher Gewalt jenseits ethnischer Identitätsmarkierungen. Das so lange erstrebte Zugehörigkeitsgefühl als Türke erfährt Mehmet paradoxerweise somit erst als Kurde – als ›schwarzer‹ Türke.

Mehmets, der städtische Migrant mit einem naiven und unspezifischen Wunsch, Teil einer urbanen türkischen Mehrheitskultur zu sein, findet erst in der Abkehr von dieser sich als Schimäre erweisenden homogenen türkischen Identität zu einem reifen Selbstbild. Er muss sich nun nicht mehr ständig rechtfertigen für seine zweifelhafte Herkunft und Hautfarbe, sondern kann es aushalten, seiner Umwelt freizustellen, ob sie ihn als Türke oder Kurde wahrnehmen will. Die verschwiegene – unsichtbare – Geschichte der Kurden, die sich nicht wirklich ignorieren lässt, gestattet nicht länger ein Verschließen der Augen. Der Film rüttelt damit am Zustand kultureller Amnesie und mahnt zur Anerkennung auch der unsichtbaren ›schwarzen‹ Türken. Mehmet verweigert sich einem nationalen Selbstver-

ständnis, das von der Illusion einer ethnisch homogenen Nation ausgeht. Er hatte versucht, unsichtbar in der Menge zu sein, und war trotzdem aufgefallen. Seine Reise hin zu anderen, mobilen und hybriden Identitäten hat ihn von gesellschaftlich bedingten Restriktionen befreit, so dass er sich nicht mehr zur Verleugnung seiner dunklen Hautfarbe und unsicheren Herkunft gezwungen sieht. Nirgends im Film wird bestätigt oder ausgeschlossen, dass Mehmet Kurde ist. Das ist letztlich auch nicht von Bedeutung, denn für Mehmet selbst spielt es keine Rolle mehr. Und der Film sagt uns unmissverständlich, dass es auch für die Türkei nicht mehr von Bedeutung sein und sie sich von der Politik des Schweigens und der Unsichtbarmachung endgültig verabschieden sollte.

Ralph J. Poole (Istanbul)

Anmerkungen

1 Vgl. hierzu Seçil Büker, The Film Does not End with an Ecstatic Kiss, in: Deniz Kandiyoti/Ayşe Saktanber (Hg.), Fragments of Culture. The Everyday of Modern Turkey, London/New York 2002, S. 158.

2 Zitiert nach Günter Seufert und Christopher Kubaseck, Die Türkei. Politik, Geschichte, Kultur, München 2004, S. 204.

3 Zitiert nach Amir Hassanpour, The Creation of Kurdish Media Culture, in: Philip G. Kreyenbroek/Christine Allison (Hg.), Kurdish Culture and Identity, Atlantics Highlands 1996, S. 79.

4 Siehe zur Entwicklung des türkischen Kinos, ohne allerdings die Kurdenthematik zu benennen: Cinema in Turkey, im Internet: http://www.byegm.gov.tr/References/cinema.htm.

5 Şerif Mardin spricht gar von »a void in the setting and practice of intellectual production«. Şerif Mardin, Projects as Methodology. Some Thoughts on Modern Turkish Social Science, in: Sibel Bozdoğan/Resat Kasaba (Hg.), Rethinking Modernity and National Identity in Turkey, Seattle 1997, S. 77.

6 Seçil Büker sieht dieses Remake allerdings als ein Beispiel, wie sich in der Türkei das »dark girl« in der Gestalt des dunkelhaarigen Filmstars Türkan Şoray, die hier die Hauptrolle spielte, gegenüber dem blonden Superstar Amerikas (im Original hatte die Rolle Marilyn Monroe gespielt) durchzusetzen begann. Büker, S. 158.

7 Vgl. hierzu Ayşe Öncü, Packaging Islam. Cultural Politics on the Landscape of Turkish Commercial Television, in: New Perspectives on Turkey, Jg. 1994, Nr. 10, S. 13–36.

8 Ayşe Öncü, Global Consumerism, Sexuality as Public Spectacle, and the Cultural Remapping of Istanbul in the 1990s, in: Deniz Kandiyoti/Ayşe Saktanber (Hg.), Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey, London/New York 2002, S. 185.

9 Zur nostalgischen Tendenz im »New Turkish Cinema« der 1990er Jahre siehe F. Asuman Suner, Nostalgia for an Imaginary Home. Memory, Space, and Identity in the New Turkish Cinema, in: New Perspectives on Turkey, Jg. 2002, Nr. 25, S. 61–76.

10 Ayşe Kadıoğlu, Republican Epistemology and Islamic Discourses in Turkey in the 1990s, in: The Muslim World, Jg. 1998, Nr. 88, H. 1, S. 10.

11 Kevin Robins/Asu Aksoy, Deep Nation. The National Question and Turkish Cinema Culture, in: Mette Hjort/Scott MacKenzie (Hg.), Cinema and Nation, London 2000, S. 208.

12 Martin Strohmeier/Lale Yalçın-Heckmann, Die Kurden. Geschichte, Politik, Kultur, 2. Aufl. München 2003, S. 28.

13 Vgl. Philip G. Kreyenbroek, On the Kurdish Language, in: Philip G. Kreyenbroek/Stefan Sperl (Hg.), The Kurds. A Contemporary Overview, London/New York 1992, S. 68–83.

14 Vgl. Mehmet Özkan, Türkischer Rassismus im Nationalstaat Türkei am Beispiel der Kurden, in: Kurdistan heute, Jg. 1995/1996, Nr. 16–17, im internet: http://www.navend.de/html/kurdistan_heute/artikel/16–17_Tuerk_Rassismus.htm.

15 Cemal Gürsel zit. in und übersetzt von Strohmeier/Yalçın-Heckmann, S. 104.

16 Öcalan wurde in der Türkei zum Tode verurteilt, das Urteil bislang nicht vollstreckt. Der Europäische Gerichtshof für Menschenrechte hat am 12.5.2005 in letzter Instanz das Verfahren als unfair bezeichnet. Der Türkei droht damit eine Wiederaufnahme des Verfahrens.