

## Film | Interview | Cem Kaya: REMAKE, REMIX, RIP-OFF

Cem Kayas Dokumentarfilm ›REMAKE, REMIX, RIP-OFF‹ feiert den bizarren Trash-Charme des türkischen Pop-Kinos. Zum Filmstart am 5. Mai 2016 sprach **SABINE MATTHES** mit Cem Kaya über die türkische Adaptionierungspraxis, islamischen Exorzismus, Subversion und Tarzan als Vorreiter der türkischen Umweltschutzbewegung.



Das türkische Kino produzierte in seiner 100-jährigen Geschichte über 7.000 Filme. In den 1960er und 1970er Jahren war es eine der größten Filmindustrien der Welt, lag in Istanbul und wurde, nach einer Straße, »Yeşilçam« genannt. Um den hungrigen heimischen Markt, besonders in den ländlichen Gebieten Anatoliens, stillen zu können, produzierte Yeşilçam türkisierte Remakes amerikanischer Blockbuster. Die bescheidenen finanziellen und technischen Mittel wurden gnadenlos überspielt mit exzessiver Phantasie und halsbrecherischem körperlichem Einsatz vor und hinter der Kamera.

In ›Turkish Star Wars‹ (1982) von Çetin İnanç kämpfen die türkischen Astronauten Murat und Ali mit Holzschwert und einem Schild konzentrierter menschlicher Gehirn-Moleküle gegen einen galaktischen Tyrannen und sein Arsenal roter Plüschmonster, goldener Ninjas, Zombies, Skelettkrieger und in Toilettenpapier gewickelter Mumien. Diese absurd bizarren, nicht als Parodie verstandenen, B-Movies werden in den letzten 15 Jahren in der Türkei wieder entdeckt. Dank ihres internationalen Kultstatus unter Trash-Cineasten brachte man in den USA wiederum eine englische Version des ›Turkish Rambo‹ heraus.

Der in Berlin lebende Regisseur Cem Kaya ist mit Yeşilçam Filmen aus den türkischen Videotheken in Deutschland aufgewachsen. Sein Dokumentarfilm ›REMAKE, REMIX, RIP-OFF‹ (2014), geht der Kopierpraxis dieser Remakes nach. Es ist eine Hommage an die Hochzeit und obskure Parallel-Welt des türkischen Kinos. 2014 hatte der Film seine Premiere auf dem Locarno Film Festival und lief auf etwa 40 Festivals weltweit.

[Was ist Ihr liebstes Remake unter all den türkischen Tarzans, Lassies, Supermen, Exorzisten, ETs, Hamlets und Rambos? Wie viele gibt es überhaupt?](#)

Es gibt ein türkisches Remake des amerikanischen Western Klassikers ›3:10 to Yuma‹ (deutscher Titel: ›Zähl bis drei und bete‹) aus dem Jahre 1957. Dieser Film wurde in Hollywood 2007 mit Russell Crowe und Christian Bale neu verfilmt und es gibt auch eine TV-Serie mittlerweile. In der Türkei wurde er 1988 unter dem Namen

›Muhteşem Serseri‹ (zu deutsch: Ein großartiger Nichtsnutz) mit Action Held Cüneyt Arkin und unter der Regie von Akut Düz adaptiert. Diese Version ist aber kein Western, sondern spielt in der Gegenwart. Cüneyt Arkin spielt einen alternden Boxer, der einen Verbrecher überführen muss. Es geht um den Psychokrieg beider Protagonisten auf dieser Reise. Mir gefallen auch die amerikanischen Adaptionen dieser Literaturvorlage von Elmore Leonard, aber in der türkischen Version gefällt mir der an Bud Spencer und Terence Hill Filme angelehnte Witz und die dokumentarisch anmutende Inszenierung des Istanbuler Rotlichtmilieus jener Zeit. Es ist eine leichtfüßige Komödie mit absurden Elementen, die alles daran setzt, die Originalvorlage zu ignorieren.

### Wieso war der Einfluss Hollywoods so dominant? Warum wurden amerikanische Helden kopiert, anstatt eigene Geschichten zu erfinden?

Das Kino kam zwar sehr früh in die Türkei, die eigene Filmindustrie indes war bis in die 50er Jahre sehr schlecht entwickelt. Bis in die 40er Jahre gab es nur einen Regisseur namens Muhsin Ertuğrul, der ursprünglich aus dem Theater kam. Es gab keine Filmhochschulen, keine Labore, keine Fabriken, die Negative produzierten. Alles musste umständlich importiert werden. Da es auch keine Filmhochschulen gab, war der einzige Weg das Filmemachen zu erlernen, das Kino. Während des Zweiten Weltkrieges waren die Importwege aus Europa gekappt, deswegen wurden Filme über die südlichen Länder wie Ägypten importiert. Den Markt dominierten amerikanische, ägyptische und indische Filme.



In den 50er Jahren dann war die Türkei, die an die Sowjetunion grenzte, ein strategisch wichtiger Partner des westlichen Blocks und stand politisch und kulturell stark unter amerikanischem Einfluss. Das Land war NATO-Partner und genoss ähnlich wie Deutschland Marshallplan Hilfe. Amerikanische Straßenkreuzer dominierten das Straßenbild, die wirtschaftsliberale Regierung unter Adnan Menderes hatte sich das erklärte Ziel gesetzt, das Land zu einem »kleinen Amerika« zu machen.

Als 1948 eine Steuersenkung auf türkische Filmproduktionen den heimischen Filmmarkt ankurbelte und Menderes' Agrarpolitik durch den Bau von Staudämmen Elektrizität in den letzten Winkel Anatoliens brachte, begann der Boom. Denn wo es Strom gab, da konnte man Kinos eröffnen. Der Mangel an Fachpersonal, vor allem an Drehbuchschreibern, führte mittelfristig zur Adaptionsexpraxis von Filmen. Denn die Regisseure, die in den 60er und 70er Jahren Filme machten, hatten in den 30er und 40er Jahren fast ausschließlich amerikanische Filme konsumiert. Eigene Geschichten gab es selbstverständlich auch, sie reichten nur nicht aus.

Hollywood Filme wurden oft geplündert. Es gibt italienische Spaghetti- und indische Curry-Western. Als erstes Remake gilt wohl ›Rose Hobart‹ (1936) von dem amerikanischen Künstler Joseph Cornell. Sein experimenteller Kurzfilm kombiniert Filmschnipsel des Hollywood Films ›East of Borneo‹ mit Doku-Ausschnitten einer Eklipse. Wie und was haben die türkischen Remakes kopiert? Waren sie dreister als andere?

›Rose Hobart‹ ist kein klassisches Remake, es ist der erste Avantgarde-Film, der Filmschnipsel aus anderen Filmen benutzt und sie in neuen Kontext stellt. Es geht um das Recycling von bereits vorhandenem Footage wie auch in ›The Man Who Saves The World‹, dem als ›Turkish Star Wars‹ bekannt gewordenem Trash-Film Klassiker aus dem Jahre 1982, der Footage aus ›Star Wars‹ für Special-Effects-Szenen benutzt, die die türkischen Filmemacher nicht in der Lage waren selbst zu drehen. Klassische Remakes, die Neuverfilmung

eines bereits vorhandenen Stoffes, gab es bereits seit Anbeginn des Kinos. ›The Squaw Man‹ zum Beispiel wurde 1914, 1918 und 1931 immer von Cecil B. DeMille verfilmt.

Die türkische Adaptionspraxis reicht zurück bis in die Zeit der Tanzimat Reformen im späten 19ten Jahrhundert, als das zerfallende Osmanische Reich sich zum Westen hin öffnete. Der Schriftsteller Ahmet Mithat zum Beispiel adaptierte westliche Romane wie Cervantes' ›Don Quixote‹. In der Einführung seines Buches ›Çengi‹ stellt er dem Leser Cervantes und die Romanvorlage vor. Seine Geschichte ist aber keine Übersetzung, sondern eine Interpretation, denn in seiner Version zum Beispiel verliert der Protagonist seinen Bezug zur Realität nicht durch das Lesen von Ritterromanen, sondern weil er einer »Çengi«, einer Bauchtänzerin, verfällt. Ahmet Mithat muss die Geschichte für den osmanischen Leser verständlich machen und darf gewisse kulturelle und moralische Codes nicht außer Acht lassen.



Diese Praxis der Aneignung wird später in der Synchronisation von westlichen Filmen fortgesetzt. In manche Filme werden gar selbst gedrehte Szenen wie Moscheebesuche oder Bauchtanz Vorführungen geschnitten. Synchronsprecher-Legende Ferdi Tayfur ist ein Meister im Sprechen von Dialekten und Akzenten. Er ist die Synchronstimme von Stan Laurel und Oliver Hardy – aber auch von Grouch Marx. Stan und Oli spricht er mit amerikanischem Akzent, um den Eindruck zu erwecken, die Geschichte würde in der Türkei stattfinden. Er verändert Sprachwitz und Pointen so, dass der türkische Zuschauer darüber lachen kann. Groucho Marx wird zu einem Armenier namens Arsan Palabıyıkyan gemacht und spricht Türkisch mit armenischem Akzent, so überzeugend, dass manche Armenier in Istanbul behaupteten mit ihm verwandt zu sein.

Da das Yeşilçam Kino ein strikt kommerzielles Kino war, orientierten sich Verleiher und Produzenten stets an erfolgreichen Filmen egal ob türkisch, indisch, italienisch oder amerikanisch. Ein erfolgreiches Rezept wurde so oft kopiert, bis es kein Geld mehr einbrachte. Da das türkische Urheberrecht nur auf einheimische Produktionen angewandt wurde, bzw. Ausländer ihre Werke in der Türkei hätten anmelden müssen, konnten die türkischen Filmemacher alle Stoffe frei adaptieren.

Die Zensur war ein weiterer Grund, warum so viele Filme gedreht wurden, die sich ähneln. Jedes Drehbuch und jeder Film musste die Erlaubnis der Zensurbehörde bekommen, die besetzt war von Vertretern aus Polizei, Militär, Kultusministerium etc. Die Zensurkriterien waren so umfangreich, dass viele Produzenten es gar nicht erst wagten, neue Stoffe zu verfilmen. Denn wenn ein Stoff von der Zensur bereits abgenommen war, konnte man nichts falsch machen.

[Wie muss man sich die »Türkisierung« amerikanischer Filme wie ›Manche mögens heiß‹ oder ›Dracula‹ vorstellen? Wurde Dracula mit dem Koran bekämpft? Wie passte man sich türkischem Geschmack und Zensur an?](#)

Ganz allgemein kann man sagen, daß alle adaptierten Stoffe auf den Geschmack des türkischen Publikums zugeschnitten wurden.

Der Drehbuchautor Bülent Oran schrieb einst, dass das Einheimisch-Machen von ausländischen Filmen viel schwieriger sei, als neue Drehbücher zu schreiben, da man viele kulturelle und moralische Kodizes beachten muss. So dürfen ein Mann und eine Frau nicht alleine in einem Zimmer sein, wenn keine Verwandtschaft zwischen ihnen besteht, oder die Frau eines Generals darf ihn nicht betrügen, da man sonst Ärger mit den Zensoren bekommt. Die Filme müssen familiengerecht gestaltet werden, da drei Generationen gleichzeitig ins Kino gehen und der Zuschauer muss sich mit den Protagonisten identifizieren können. Das bedeutet eigentlich, dass man alles anders machen muss.



Im türkischen Remake von ›Der Exorzist‹ zum Beispiel findet ein islamischer Exorzismus statt. Einer Legende nach haben sich Produzent Hulki Saner und Meisterregisseur Metin Erksan den Film in London im Kino angesehen und transkribiert, um ihn dann eins zu eins nachzudrehen. Das amerikanische Vorbild war in der Türkei sieben Jahre lang verboten. Zurück in Istanbul drehten sie den Film Szene für Szene nach. Die türkische Version indes ist nicht so sehr religiös aufgeladen. Die Exorzisten sind keine Geistlichen, sondern ein Archäologe und ein Schriftsteller. Der Zweifel an der Existenz Gottes, wie sie Father Karras erfährt, findet hier nicht statt, da der türkische Held ein empirischer Wissenschaftler ist. Er hat ethische Selbstzweifel, keine religiösen. Das türkische Remake ist in seiner Konstruktion sehr viel simpler und erklärender gehalten. In der Hypnose Szene der Mädchen sieht man eine pendelnde Uhr und der Arzt sagt: »Ein Wunder, sie ist sehr schnell in Trance gefallen.« Hier erklärt der türkische Film seinem Zuschauer die Hypnose, da die Filmemacher davon ausgehen, dass die türkischen Zuschauer diese Behandlungsmethode nicht kennen. Im amerikanischen Film gibt es weder eine Uhr noch einen erklärenden Satz.

Im türkischen Superman Remake ›Superman kehrt zurück‹ von Kunt Tulgar zum Beispiel bekommt Superman das Kryptonit eingewickelt in einer Häkeldecke aus der Mitgifttruhe seiner Mutter. In ›Homoti‹, einem der zwei türkischen Remakes von ›E.T.‹, schüttet man bei Homotis Abreise ins All Wasser nach. Das ist ein Brauch der bedeutet, er möge so leicht wie das Wasser ankommen und genauso leicht wieder zurückkommen.

#### War man sich in der Türkei der Copyrightverletzungen bewusst?

In der Türkei war das Adaptieren und das Recyceln legal, denn das türkische Gesetz, ähnlich dem der USA, beschützte ausländische Werke nur, wenn die Produzenten ihre Rechte angemeldet hatten. International geltende Copyright Vereinbarungen sind erst zu Beginn der 2000er Jahre in Kraft getreten. Die in den türkischen Filmen benutzten ausländischen Soundtracks waren meist von Platten, die in der Türkei nicht verlegt worden waren. Denn die Filmemacher brachten sie aus dem Ausland mit. Da sie in der Türkei gesetzlich nicht erfasst waren, galten sie als Public Domain.

Aus der Sicht der Filmemacher gab es keine Copyrightverletzungen, denn die Filme wurden zwei Mal von der Zensurbehörde abgenommen und bekamen eine Vorführerlaubnis des Kultusministeriums.

Wieso gab es nicht mehr Copyright-Klagen? War man abgeschreckt durch die »Tarzan-Affäre«? Als die amerikanischen Copyright Inhaber von ›Tarzan‹ die türkischen Produzenten von ›Tarzan in Istanbul‹ (1952) verklagten, sollen diese zu ihrer Verteidigung einfach einen 50-jährigen Türken namens Tarzan

[hervorgezaubert haben, dessen Name vielmehr die Amerikaner geklaut hätten.](#)

Die Türkei war einfach ein zu kleines und abgeschottetes Land, als dass sich große Hollywoodstudios die Mühe gemacht hätten, dort zu klagen. Sie konnten ja weiterhin ihre Filme dorthin exportieren und verdienten ja sehr gut. Die türkischen Filme standen auch nicht in Konkurrenz zu den amerikanischen, da sie eine andere Zuschauer Klientel hatten.

Die Klage gegen Sabahattin Tulgar wegen der Urheberrechtsverletzungen in ›Tarzan in Istanbul‹ hatte möglicherweise eine abschreckende Wirkung, darüber kann ich nicht urteilen. Ich glaube aber, dass die türkischen Urheberrechtsgesetze einfach lax waren und vieles erlaubten, was man heutzutage nicht darf.

Der türkische Tarzan, den man fand, war übrigens der legendäre Manisa Tarzan, ein Vorreiter der türkischen Umweltschutzbewegung, der tatsächlich in Manisa im Wald lebte.

[Sie haben sieben Jahre an Ihrem Film gearbeitet, tausende Filme gesichtet und hundert Interviews geführt. Wie waren Ihre Begegnungen mit solchen Legenden wie dem, für seine Schnelligkeit berühmten, »Jet-Regisseur« Cetin Inanc?](#)

Die Begegnung mit den Helden meiner Kindheit war natürlich großartig! Ich habe die Filme ja in Deutschland konsumiert und habe die Entwicklung meiner Protagonisten in der Türkei nicht mitbekommen. Ein interessierter Istanbuler hätte ja die Yeşilçam-Straße besuchen können und wäre dort den Filmemachern begegnet. Für uns in der Diaspora allerdings war Yeşilçam so weit weg wie Hollywood.

[Sind die türkischen B-Movies den amerikanischen von Roger Corman oder Ed Wood vergleichbar?](#)

Das ist eine schwierig zu beantwortende Frage, da die amerikanischen und türkischen Produktionsverhältnisse unterschiedlich waren. Yeşilçam Filme sind der Definition nach keine B-Movies. Die Schwierigkeiten, die die Filmwirtschaft hatte, betraf alle Produktionen, auch die vergleichsweise teuren Filme und das Autoren Kino. Somit wurden die Strategien, die aus der Not erwachsen waren, auf fast alle Filme angewandt. In Yılmaz Güneys Filmklassikern wie ›Aç Kurtlar‹ oder ›Ağıt‹ zum Beispiel kann man Italo-Western Soundtracks hören.



Roger Corman drehte ja seine B-Movies nicht aus der Not heraus. Für ihn, der in Oxford studiert hatte, war das ein Geschäftsmodell und ein Weg subversives Kino zu machen. Er wurde zu Lebzeiten von der Filmavantgarde bewundert und förderte Karrieren von heute bekannten Hollywood Größen. Der türkische Regisseur und Produzent Çetin Inanç hingegen, den man gerne mit Corman vergleicht, war ein gebeutelter Filmemacher, den niemand ernst nahm und der von einem Film zum nächsten hetzte, weil er seine Miete zahlen musste. Seine Strategie, Soundtracks oder Filmschnipsel aus anderen Filmen zu benutzen, war kein bewusster Akt der Subversion, sondern ein praktischer Weg seine Geschichte zu Ende zu erzählen.

Inanç hat übrigens Cormans Rekord als der schnellste Regisseur der Welt gebrochen. Seinen heute leider verschollenen Film ›Bombala Oski‹ aus dem Jahr 1972 drehte er innerhalb von 24 Stunden unter reichlicher Verwendung von Found-Footage aus der amerikanischen TV-Serie ›King of the Rocket Men‹ aus dem Jahr 1949.

[Amerikanische B-Movies nutzten ihre Unabhängigkeit Ende der 1960er Jahre auch für gesellschaftskritische](#)

Themen, die im Mainstream Kino tabu waren. Der Trash-Regisseur John Waters machte in ›Pink Flamingos‹ (1972) Außenseiter wie Divine zu Helden. Gab es diese subversive Seite auch bei den türkischen B-Movies?

Die türkischen Filmemacher waren ja nicht unabhängig, ganz im Gegenteil. Sie mussten den Geschmack der Massen treffen, um weiter Filme drehen zu können. Deswegen richteten sich subversive Inhalte in Form von Sozialkritik meist gegen die Machthaber und die Oberschicht. Aber Subversion im Sinne eines Hinterfragens der konservativen Werte einer Gesellschaft oder als Ausdruck von Zügellosigkeit und freier Sexualität, das gab es eher im Autorenfilm als im Massenkino.

Auch darf man nicht vergessen, dass manche Sachen, die in der Türkei als subversiv gelten, im Westen als didaktisch und konservativ aufgefasst wurden. Dieser Kritik war Yılmaz Güney zeit seines Lebens ausgesetzt. Yılmaz Güney war ein Action Star, der vor allem im Süden des Landes und in Anatolien eine große Fangemeinde in der Unterschicht hatte. Schon zu Lebzeiten als eine Art Volksheld verehrt, war er der Gegenentwurf zu den europäisch anmutenden Stars wie Cüneyt Arkın oder Göksel Arsoy und kämpfte stets auf der Seite der armen Bevölkerung für das Gute. Der Übergang vom Actionhelden zum Autorenfilmer fand fließend statt, so kann man in seinen späten Abenteuerfilmen sozialkritische Töne finden, wie zum Beispiel in seinem Film ›Yarın Son Gündür‹ von 1971 (›Morgen ist der letzte Tag‹), in dem ein Gangsterpaar á la Bonnie und Clyde mit dem reichen Pärchen, das es als Geisel genommen hat, ein Ratespiel spielt. Das vollkommen verwestlichte Pärchen kann Fragen zur europäischen Literatur und Musik beantworten, weiß allerdings nichts über osmanische Geschichte, geschweige denn, was ein Laib Brot kostet. Güney stilisierte hier eine degenerierte Oberschicht mit einem kapitalistisch westlichen Lebensentwurf, der alles Türkische negierte. Die Kritik richtete sich gegen die westlichen Eliten in der Türkei und schlug linksnationalistische Töne an. Das kam bei seinen Zuschauern mächtig an, denn das Land litt unter einer ausbeuterischen politisch und wirtschaftlich sehr starken Kaste, die – Militärputsche inklusive – die politischen Interessen des Westens bediente.

Güney benutzte oft eine nach dem griechischen Dichter Äsop benannte Ezop-Sprache, die sich indirekt in Gleichnissen und Fabeln ausdrückte und ein Weg war, die Zensur zu umgehen. Manche türkische Western zum Beispiel waren eigentlich einheimische Geschichten, die verortet wurden, damit die Zensur sie nicht verbieten kann. Denn spielte eine Geschichte, die das Feudalsystem in Anatolien anprangerte, plötzlich in Mexiko, konnte die Zensurbehörde nicht viel machen.



Lassen sie mich zum Thema Subversion etwas hinzufügen: Çetin İnanç benutzte 1982 in seinem Film ›The Man Who Saves The World‹ Soundtracks und Filmschnipsel aus insgesamt 16 unterschiedlichen Filmen. Die berühmtesten Clips sind jene Raumschiff Kampfszenen aus ›Star Wars‹, die er aus Mangel an Mitteln und Know-how nicht selbst produzieren konnte. Er borgte sich also die Vorführkopie von ›Star Wars‹ aus, schnitt die Szenen heraus, machte eine Rückprojektion und setzte seine Schauspieler vor die Leinwand, die dann so taten, als ob sie einen Kampfflieger fliegen würden. Zwischen diese Szenen schnitt er wiederum ›Star Wars‹-Footage. 1982, als der Film entstand, galt in der Türkei immer noch der Ausnahmezustand. Es war kurz nach dem Militärputsch vom 12. September 1980, den General Kenan Evren mit der Unterstützung der USA und der NATO durchgeführt hatten. Es war die Geburtsstunde des türkischen Neo-Liberalismus und die gnadenlose Zerschlagung der Linken. Die türkische Filmindustrie war in Agonie

gefallen und die meisten Kinos zeigten nur noch amerikanische Produktionen. Wenn man diese Umstände berücksichtigt, ist das Entwenden von ›Star Wars‹-Szenen bewusst oder unbewusst ein subversiver Akt, denn er richtet sich gegen den Imperialismus der Amerikaner. Er stiehlt von den Besatzern und präsentiert das Gestohlene in abgewandelter Form (als seine eigene Parodie) dem türkischen Publikum.

[Gab es künstlerisch experimentellen Underground oder Midnight Movies in der Art von Kenneth Anger oder Alejandro Jodorowsky?](#)

Nicht, dass ich wüsste. Es gab vereinzelte Filme von Regisseuren wie Alp Zeki Heper, Bernardo D'Andria oder Atilla Tokath, die allesamt verschollen sind. Das waren zum Teil experimentelle Autorenfilme, die in der Tradition der frühen europäischen Avantgarde und des Surrealismus standen. Ein Ausnahmeregisser war Yilmaz Duru, ein nur auf den ersten Blick konventioneller Regisseur, dessen Filme in der türkischen Filmwissenschaft leider bisher ignoriert wurden.

[Kann man die türkischen Remakes als Teil der Appropriation Art sehen? Weil sie die Vorstellung von Originalität herausfordern – wie der Künstler Marcel Duchamp mit seinen Ready Mades, oder Richard Prince und Sherrie Levine, die in den 1970er und 1980er Jahren Marlboro Werbung und Walker Evans Fotos abfotografierten?](#)

Viele Ausdrucksmittel des Trash oder des Camp sind ja irgendwie verwandt mit Strategien der Kunst, aber ich wäre vorsichtig mit solchen Vergleichen. Wenn man so will, waren die türkischen Tontechniker, die ersten DJs der Welt und zudem Vorreiter des Samplings. Ich glaube aber, wichtiger als eine Kategorie für sie zu suchen, ist die Frage, was die Kopierpraxis von damals über Fragestellungen von heute aussagt? Man könnte ja einige Lehren aus der Ausnahmesituation der Türkei ziehen, wie zum Beispiel die Einsicht, dass das freie Sampeln von Musik und Filmschnipseln die Rechteinhaber nicht zwingend in den Ruin treibt. Denn George Lukas oder Ennio Morricone sind ja nicht pleitegegangen, weil Çetin Inanç ihre Bilder und Musik wiederbenutzte. Und nicht ein Mensch hat sich deswegen ›Star Wars‹ nicht angesehen oder eine Platte Morricones weniger gekauft. Daraus ergibt sich für mich, dass der lockere Umgang mit Urheberrechten, eine faire Regelung zur Wiederbenutzung, Raum für eine andere Form von Kreativität eröffnet. Kids, die ein Best-of ihrer Liebesserie geschnitten und auf Youtube hochgeladen haben, sollten nicht ins Gefängnis gesteckt werden.

[Zurück zur Türkei. Vor dem Ausbruch der Gezi Proteste wurde 2013 in Istanbul, trotz heftigem Widerstand, das älteste türkische Kino abgerissen, das legendäre 1924 erbaute ›Emek‹. 2014 gewann Nuri Bilge Ceylan`s ›Winterschlaf‹ die Goldene Palme in Cannes. Wie steht es um das türkische Kino?](#)

Der Abriss des ›Emek‹-Kinos war und ist ein großes Politikum in der Türkei. Es ist nur ein Beispiel für die rücksichtslose Profitgier der Regierung und ihrem Umgang mit dem kulturellen Erbe des Landes. Es gibt kaum Filmarchive im Land, viele frühe türkische Filme sind bei Archivbränden, viele sozialkritische Filme nach dem Militärputsch 1980 beschlagnahmt und zerstört worden.



Man könnte das türkische Filmemachen grob in drei Gruppen einteilen. Das Mainstreamkino mit ca. 100 Produktionen im Jahr, die riesige TV-Serien Industrie, die auch ins Ausland exportiert, und die unabhängigen international bekannten Arthaus-Filmemacher.

Die halsbrecherischen Produktionsbedingungen der Yeşilçam Ära werden in der TV-Serien-Industrie fortgesetzt, denn die meisten Produktionen müssen innerhalb einer Woche 120-Minuten-Folgen abdrehen. Das bringt den Verschleiß von Mensch und Maschine mit sich und macht die Filmindustrie in der Türkei zu einer der härtesten der Welt.

Die unabhängigen Filmemacher haben es weiterhin schwer, die Szene ist aber sehr lebendig. Es gibt zwar eine staatliche Filmförderung und internationale Filmtöpfe wie Eurimage oder deutsch-türkische Koproduktionen aber es wird immer schwieriger, wirklich kritisches Kino zu machen, denn die Eurimage Förderung ist gebunden an die staatliche Förderung, diese wiederum fördert weniger kritische Filme. Die Zensurbehörde ist zwar offiziell abgeschafft, aber es wird weiterhin munter weiterzensiert. Möchte man einen Filmemacher mundtot machen, geht man nun über die Gerichte. Der Druck ist hoch, deswegen ist Selbstzensur das eigentliche Problem.

| [SABINE MATTHES](#)

### **Titelangaben**

[Remake, Remix, Rip-Off – Kopierkultur und das türkische Pop-Kino](#)

Dokumentarfilm

Regie: Cem Kaya

Mannheim: Drop-Out Cinema 2014

140 Min.