

Fünf Reisen in einer Männerwelt voll Wahnsinn

Martin Schaub (Tages-Anzeiger-Magazin vom 22 Mai 1982)

Mit Erlaubnis des Autors publizieren wir einen Text von Martin Schaub, der 1982 kurz vor dem Tod Yilmaz Güneys im Magazin des Zürcher Tages-Anzeigers erschienen ist. Zum Kinostart von „Yol“ interpretiert Schaub das letzte Werk von Güney als ein Vermächtnis des türkisch-kurdischen Schauspielers und Filmautors. Im Gespräch mit Schaub gibt Güney, kurz bevor er im europäischen Exil stirbt, Auskunft, unter welchen Bedingungen er seine Filme herstellte und wie viel List und Kraft ihn seine Methode kostete.

- [Yilmaz Güney stellt im Exil seinen Film „Yol“ fertig](#)
- [Ein Volksheld. Zu Güneys Biografie](#)
- [Katastrophen des türkischen Alltags. Zu Güneys Filmografie](#)
- [„Yol“: Die Reise, der Weg, die Route, der Ausweg, der Durchgang, die Lösung – Interpretation des Films als Vermächtnis](#)
- [„Zehn Jahre lang habe ich geschwiegen, aber jetzt will ich schreien.“
Aus einem Gespräch Martin Schaub mit Yilmaz Güney](#)

YILMAZ GÜNEY STELLTE IM EXIL SEINEN FILM „YOL“ FERTIG

In diesen Tagen wird ein Film öffentlich, dessen Geheimnis nicht aus werbetecnischen Gründen streng gehütet worden ist, sondern aus Vorsicht, mehr noch, aus Angst um Leib und Leben seines Autors, dessen Familie und einiger Mitarbeiter: „Yol“ des Türken Yilmaz Güney, der einem grossen europäischen Publikum als Autor des Films „Sürü“ („Die Herde“) zum Begriff geworden ist. Der Film, dessen abenteuerliche Geschichte hier erzählt werden soll, kommt gleichzeitig am Festival von Cannes und in drei Schweizer Städten heraus. Er hat keine Nationalität, weil sein Autor keinen Pass hat. Er hat keine Nationalität, aber er hat eine Heimat: „Yol“ ist ein türkischer Film durch und durch, aber einer, der auf dem „ordentlichen Wege“ in der Türkei nach dem 12. September 1980, der Machtübernahme des Militärs, nicht mehr hätte entstehen dürfen. Die Entstehungsgeschichte von „Yol“ ist eine Geschichte von Auflehnung, von Schlauheit, von Solidarität, von Schmuggel gar, von Verschwiegenheit. Die Geschichte von „Yol“ ist auch die Geschichte einer engagierten Gruppe in der Schweiz. Und darum steht sie zuerst hier, in einer Schweizer Zeitung.

TELEFONE LAUFEN HEISS

Fangen wir mittendrin an, in jenen Oktobertagen des Jahres 1981, als türkische Zeitungen auf der Frontseite die Flucht des Schauspielers, Roman- und Drehbuchautors, Filmemachers und Produzenten Yilmaz Güney aus dem Gefängnis von Isparta berichteten, wo er den Rest einer neunzehnjährigen Gefängnisstrafe wegen Totschlags verbüsste. Da griffen vor allem in Zürich viele zum Telefon. Verschiedene Anrufer wollten Güneys Frau in den Strassen von Zürich gesehen haben und fragten, ob die Zeitung etwas Genaueres über den Aufenthalt des Geflüchteten wisse. Die Zeitung wusste nichts, auch - und vor allem - als die gleichen Anrufer wieder anriefen und wieder. Waren es Spitzel? Das Telefon der Zürcher Filmverleih- und -produktionsfirma „Cactus“ lief heiss: Sie musste es doch wissen, da sie seit dem Filmfestival von Berlin 1979 mit Güney Geschäftsbeziehungen unterhielt und auch im Zusammenhang mit dem neuesten Film Güneys immer wieder genannt worden war. Die „Cactus“-Film wusste (am Telefon, gegenüber Fragern, die man nicht identifizieren konnte) nichts; gegenüber anderen, vor allem gegenüber Zeitungen, hatte sie eine Minimalantwort bereit: Yilmaz Güney befindet sich in Sicherheit, in einem Land, das ihm sehr rasch politisches Asyl garantiert hat. (Wer die Asylpolitik der europäischen Staaten ein wenig verfolgt, konnte unschwer auf das Land schliessen.)

Die Liste jener, die mit dem türkischen Regimegegner Gespräche führen wollten, wurde immer länger. Aber aus den Büros an der Zürcher Dorfstrasse kamen nur Vertröstungen auf später und Absagen. Die „Cactus“ und Güney hätten zwar eine Sensationsstory zu verkaufen gehabt, aber der Film und die Sicherheit seines Autors gingen vor.

Und welches war überhaupt das Interesse der internationalen Presse? Eine Story, vielleicht ein wenig aufklärerisch, allenfalls an der Grenze der Toleranz der jeweiligen Blätter geschrieben: Das ist weniger als ein Film, der die heutige Türkei zeigt.

Und was sollte man von einer Anfrage eines Agenten des amerikanischen Medien-giganten United Artists halten, der Güney anfragen liess, ob er nicht seine Flucht-geschichte in ein Filmdrehbuch fassen könnte?

Yilmaz Güney, der von einem „Urlaub auf Ehrenwort“ nicht zurückgekehrt war und sich in einem ungenannten Land „in Sicherheit“ befand, wollte mit seinem Film reden - oder gar nicht. Er stellte ihn in Paris, abgeschirmt von der neugierigen Presse (und anderen) fertig.

EIN BUS VOLL FILMMATERIAL, SCHEINWERFER UND STROMGENERATOREN

Ende 1979, nachdem „Sürü“ („Die Herde“) am Festival von Locarno den Grossen Preis gewonnen hatte, übernahm die „Cactus“-Firma die Schweizer Verleihrechte für diesen Film, der mit einer einfachen und wuchtigen Story die soziale und politische Aussichtslosigkeit der modernen Türkei nicht nur demonstrierte, sondern ansatzweise auch erklärte. Er wurde dank der unkonventionellen, nicht nur Geschäftssinn, sondern ein Engagement verratenden Betreuung zu einem grossen Erfolg in der Schweiz, worauf Güney der Zürcher Firma den Weltvertrieb nicht nur für diesen, sondern auch für einige vorangegangene Werke anvertraute. Darüber hinaus kam es zur ersten produktiven Zusammenarbeit: In der Schweiz wurde der nächste Güney-Film, „Düşman“ („Der Feind“) von Zeki Ökten, fertiggestellt und verarbeitet. (Das Negativ war wie die Negative der anderen Güney-Filme noch vor dem Putsch aus der Türkei geschafft worden.)

Für den nächsten Film „Yol“, dessen Drehbuch Güney 1979/80 im Gefängnis schrieb - es wurde Ende 1980 von der Zensurbehörde freigegeben -, engagierten sich die Zürcher Filmproduzenten schon zu einem früheren Zeitpunkt. Im Januar 1981 ging von Zürich aus ein Transportbus auf die Reise mit in der Türkei nur zu Schwarzhandelspreisen erhältlichem Rohmaterial, mit einer Stromgruppe und Beleuchtungsmaterial. Der Bus fuhr unbehelligt in die Türkei, wo ihn der Regisseur Serif Gören, seine Equipe und die Schauspieler erwarteten. Erstmals konnte ein Güney-Filmteam unter Verhältnissen arbeiten, die man auch in Europa als notdürftig professionell bezeichnen könnte. Noch „Sürü“ war mit einem Minimum an Rohmaterial gedreht worden, das kein europäischer Regisseur akzeptieren würde: vier Stunden Rohfilm für ein zweistündiges Werk.

Als es dann immer klarer wurde, dass an eine Fertigstellung des Films in der Türkei nicht zu denken war, wurde das belichtete (und noch nicht entwickelte) Material aus der Türkei geschafft. Wie, wollen weder Güney noch Edi Hubschmid, der für die „Cactus“ diese schwierigste Operation durchzog, genau sagen. Im Herbst 1981 jedenfalls waren sowohl Güney als auch das Rohmaterial von „Yol“ in „einem grossen europäischen Filmland“, wie sich Edi Hubschmid gegenüber weiteren Partnern, die nun benötigt wurden, ausdrückte, „in Sicherheit“.

Nie hatte die „Cactus“, als Partner von Güneys Firma irgendwie Einfluss nehmen wollen auf die Art und Weise, wie in der Türkei Filme gemacht werden. Beispielsweise drängte man den Türken nicht schweizerische Tontechniker auf, die „Yol“ auf den „internationalen Standard“ bringen sollten. In der Türkei werden alle Filme stumm gedreht; der Regieassistent souffliert den Darstellern die Texte, und nach-

her wird alles nachsynchronisiert. Das sollte so bleiben; die Schweizer Koproduzenten kamen nicht als wissende und zugleich fordernde Entwicklungshelfer daher. Der Film, der da im Gefängnis konzipiert wurde und von Freunden des Autors nach möglichst genauen Anweisungen desselben entstehen sollte, durfte nicht bereits auf dem Drehplatz „europäisiert“ und womöglich verwässert werden.

EIN VOLKSHELD

Zu Güneys Biografie

Die Schweizer Koproduzenten mussten zu vorbereitenden Gesprächen auch zu Güney ins Gefängnis von Isparta fahren. Die Besuchsbewilligungen liessen zwar oft auf sich warten, trafen dann aber immer rechtzeitig ein. Die Schweizer Besucher wurden nur auf Waffen durchsucht. Die Gefängnisleitung hatte offenbar einen ungeheuren Respekt vor diesem Häftling. Wer Güney in der Türkei ist, das mussten die Besucher erst noch lernen.

Als Hubschmid einmal Schwierigkeiten auf türkischen Strassen und im Umgang mit unbekanntem Türken befürchtete, schlug ihm Güney die Herstellung eines ziemlich einzigartigen „Passes“ vor: Er stellte sich mit ihm vor den Fotoapparat des schweizerischen Begleiters; er solle das Bild auf sich tragen und es „im Notfall“ vorweisen, sagen, er sei ein Freund von Güney. Hubschmid hat den Pass nie wirklich gebraucht. Aber die Wirkung wollte er doch testen: Zweimal zog er das Bild aus der Briefftasche, und gleich gingen die Türen (zum Herzen, zum Bewusstsein) einfacher Türken auf.

Das Bild von Yilmaz Güney zierte die Kistchen der Schuhputzer, und sie wissen, weshalb sie das Starfoto aufkleben. Für sie ist Güney ein Held, nicht nur weil er im Kino den Helden verkörpert hat. „Die Landsleute wissen, dass meine Rollen, meine Bücher, meine Rede und meine Filme eins sind“, hat mir Güney gesagt, „und ich hoffe, dass die Europäer das bald auch wissen.“

Es wird Zeit, etwas mehr über diesen Volkshelden zu erfahren. Ich habe ihn Mitte April in der Westschweiz kennengelernt, in der Zeit, als er im Schweizer Labor, das „Yol“ verarbeitet, die letzten Anweisungen für die erste Kopie gab. Der 45jährige hatte nach der ersten beiderseits scheuen Begrüssung zuerst einige Fragen an mich. Er wollte wissen, was ich vom türkischen Film weiss und von der türkischen Politik, damit er seine Antworten auf meine Fragen meinem Vorwissen anpassen konnte. Natürlich wusste ich wenig. Ich kannte ein paar seiner Filme, und ich kannte ein paar Gedichte von Nazim Hikmet, dem türkischen Dichter, der vor fünfzig Jahren im Gefängnis und im Exil gewesen war und der auf seinen Irrfahrten durch Westeuropa auch die Schweiz kennen gelernt hatte. Es gibt ein Gedicht von ihm, das eine Eisenbahnfahrt durch unser Land beschreibt; durchs Fenster betrachtet er die Landschaft und die Dörfer und Städte wie durch das Glas eines Aquariums, distanziert und staunend. Und er fragt sich dann: Warum habe ich all das über die Schweiz geschrieben? Vielleicht weil ich dem kleinen Garten inmitten der blutigen Wüste gram gewesen bin. Wurden und werden seine Blumen nicht begossen mit unserem Blut?“ Wenn ich einen oppositionellen Türken - oder Brasilianer oder Südafrikaner oder, oder, oder - befrage, fühle ich mich, als Schweizer, nicht sehr wohl, habe immer den Eindruck, ich stehe sowieso auf der falschen Seite, ich Gartenbewohner. Ich sagte es dem Flüchtling.

Nach einiger Zeit liess Güney seinen Übersetzer sagen: „So. Ich sehe und kenne Sie jetzt etwas besser. Ich denke, wir können nun reden. Stellen Sie jetzt Ihre Fragen. Und den Artikel will ich vor dem Erscheinen wirklich nicht mehr sehen. Ich stehe zu allem, was ich sage; und manchmal werde ich nicht antworten können.“

Yilmaz Güney ist 1937 in einem südanatolischen Dorf als Sohn eines landlosen Bauern geboren worden. „Aber mein Vater war nicht ein landloser Bauer wie die anderen, sondern ein erfahrener Mann. Er hatte verschiedene Berufe ausgeübt, bevor er zur ‚rechten Hand‘ eines Grossgrundbesitzers wurde. Ich erfuhr also von klein auf, was es heisst, zwischen den Klassen zu stehen. Ich lernte, die Widersprüche meines Vaters und seine Zweifel zu verstehen. Ich begriff, dass ich wählen musste, und ich beschloss, in der Stadt zu arbeiten. Es war keine Berufswahl, sondern eine Lebenswahl.“ Nach Schulen in Adana begann Güney ein Ökonomiestudium in Istanbul und kam durch Zufall in die Welt des Films, der ihn schon als Kind in den populärsten aller denkbaren Formen fasziniert hatte. Für zwei Produzenten zog er mit Filmen im Land herum, von Dorf zu Dorf, kannte die Filme bald auswendig und konnte sich auf die Reaktionen der Zuschauer konzentrieren. „Später, beim Schreiben von Drehbüchern, wusste ich dann genau, wo die Reaktionen kommen und wie sie geartet sein würden.“

Soweit war es noch nicht, denn Güney wurde zuerst Schauspieler 1958 übernahm er seine erste Filmrolle; in wenigen Jahren spielte er in insgesamt 105 Filmen, Schurken vor allem, und sehr oft Schurken mit und aus einem sozialen Gewissen. In kurzer Zeit war er einer der grössten Stars; 1965 allein gestaltete er 27 Rollen, schuftete Tag und Nacht wie ein Tier. „Ich wurde, als ich Schauspieler war, als Ware betrachtet, und ich wusste das genau. Aber das nützte nichts; ich war zu schwach gegenüber den Produzenten. Ich musste ihr Spiel akzeptieren, aber ich spielte es bewusst, als Investition für die Zukunft. Sie hat mich meine Gesundheit gekostet und viele andere Sachen, zuweilen auch meine persönliche Ehre. Und obendrauf habe ich einige Leute reich gemacht... Aber erst 1966 konnte ich einige Filme auch ein wenig für mich selber machen. Ich habe mich mit einem unabhängigen Produzenten zusammengetan unter der Bedingung, dass ich die Drehbücher und die Regisseure selber wählen durfte. So habe ich ein knappes Dutzend Filme gemacht, und vielleicht acht davon waren gute Filme.“

Eine *success-story*, wie in amerikanischen Filmen? Gar nicht. Denn 1958 war Güney zum ersten Mal der Prozess gemacht worden. Er hatte 1954 zu schreiben begonnen, und nun warf man ihm „kommunistische Propaganda“ vor und verurteilte ihn zu 7½ Jahren Gefängnis und 2½ Jahren Verbannung. Güney legte Berufung ein, es gab Proteste, nationale und internationale. Die definitive Verurteilung kam im Mai 1961: „nur“ zwei Jahre Gefängnis und ein halbes Jahr Verbannung „in eins der reaktionärsten Gebiete der Türkei“. In dieser Zeit schrieb Güney seinen ersten Roman, der inzwischen in viele Sprachen übersetzt ist.

Spielte er ein Doppelspiel, führte er ein Doppelleben, als er „andere Leute reich machte“ mit unverbindlichen Filmen? „Als ich von meinem Vater erzählte, da erzählte ich auch von mir. Verstehen Sie? Ich verurteile die Filme, die ich damals machte, nicht, obwohl sie zum Teil wirklich nicht gut waren. Immerhin hatten die meisten davon eine warme Atmosphäre, erzählten von einfachen Leuten. Es waren volkstümliche Filme, die direkt ins Herz der einfachen Leute zielten; soviel kann ich zu ihrer Verteidigung sagen.“

Den Hauptwiderspruch begann Güney 1968 mit seinem ersten eigenen Film zu lösen; die meisten Filme schrieb er nun selber, führte Regie, übernahm die Hauptrolle und produzierte auch selber. Die Zeit seiner Unabhängigkeit und Freiheit allerdings war äusserst beschränkt: Er arbeitete ungestört nur zwischen 1968 und

1971/72 und im Jahr 1974. Denn, die zweite Verurteilung des Mannes, der sich aus seinen Widersprüchen befreit hatte, erfolgte 1971: zehn Jahre Gefängnis wegen moralischer und materieller Unterstützung oppositioneller Studenten. Im März 1972 hat Güney die Strafe angetreten; 1974 wurde er im Zuge einer Amnestie der neuen Regierung Ecevit wieder freigelassen. Sogleich nahm er seine Tätigkeit wieder auf, schuf zunächst „Arkadas“ („Der Freund“) und begann einen zweiten Film.

Während der Dreharbeiten zu „Endise“ („Unruhe“) kam es zu dem Zwischenfall, der den gewaltsamen Tod eines Richters zur Folge hatte. Güney wurde unter Mordanklage gestellt und zu 19 Jahren Gefängnis verurteilt. (Schreibe ich frohgemut und arglos die Lebensgeschichte eines Mörders auf? Ich denke nicht. Yilmaz Güney redet nicht gern von dem Zwischenfall; die Belästigungen und Drohungen bei den Dreharbeiten zu „Unruhe“ hielten damals alle für von den Faschisten inszeniert; sie hatten Angst, fürchteten um ihr Leben; Güney, Verfolgung und Bedrohung gewohnt, trug eine Waffe auf sich, und er dürfte auch geschossen haben. Doch den Richter hat er nicht umgebracht, behauptet er und bestätigen Zeugen. Noch und noch hat Güney die Revision des Prozesses beantragt, hatte schon ganz am Anfang der Affäre ballistische Untersuchungen verlangt und später die Anhörung aller Zeugen. Er ist ins Gefängnis gegangen und hat weiter gekämpft für sein Recht. Er hätte sich Dutzende Male aus dem Staub machen können, und er ist immer wieder ins Gefängnis zurückgekehrt. Erst nachdem er endgültig wusste, dass die Gerichte seinen Fall nie mehr aufnehmen werden, ist er geflohen und hat in einem europäischen Land um politisches Asyl nachgesucht.)

Hat die Staatsmacht den Zwischenfall dazu benützt, sich einen unversöhnlichen Kritiker der türkischen Machtverhältnisse, einen Filmemacher und Schriftsteller, der die soziale Ungerechtigkeit in diesem Land unermüdlich denunzierte, vom Hals zu schaffen? „Ich will nicht reden von all den Komplotten, von der Sabotage, die ich erlebt habe. Das gäbe mir als Einzelperson zuviel Bedeutung. Doch die Komplotte, die Bedrohungen und Behinderungen gab es“, sagt Güney. „Man kann Dinge erfinden, kann lügen, agitieren, damit einer ins Gefängnis kommt. Ein gutes Mittel, Leute zu hindern, das zu sagen, was sie sagen wollen. Man kann sie auch in eine Situation wirtschaftlicher Abhängigkeit manövrieren. Unter Präsident Demirel und jetzt unter dem Militärregime erreicht diese Politik ein ausserordentliches Ausmass. Und nicht nur Kommunisten und Progressisten sind davon betroffen; jeder Demokrat muss faktisch mit solchen Sanktionen rechnen... Übrigens offeriert die Macht den Angepassten keine Gewinne. Die einzige Belohnung ist die Wahrung des Besitzstands. Aber die Angepassten, die Mitläufer, die Ängstlichen zahlen viel: ihre Ehre, ihre Persönlichkeit. Ein Arzt, der einen Arbeiter krankschreibt, wird schief angesehen, ebenfalls ein Anwalt, der einen Politischen verteidigen will, und auch ein Lehrer, der einen kleinen Schritt neben das Lehrbuch tut. Dann tun sie's eben nicht. Das ist der immense Preis für den persönlichen Frieden, den sie zahlen.“

DIE KATASTROPHEN DES TÜRKISCHEN ALLTAGS

Zu Güneys Filmografie

Die lakonischen Titel von Güneys Filmen fallen auf: „*Die Braut der Erde*“ (1968), „*Hungrige Wölfe*“, „*Ein hässlicher Mensch*“ (1969), „*Hoffnung*“ (1970), „*Die Flüchtlinge*“, „*Die Wucherer*“, „*Das Beispiel*“, „*Die Verzweifelten*“, „*Der Schmerz*“, „*Elegie*“, „*Der Vater*“ (alle 1971!), „*Der Freund*“, „*Unruhe*“ (1974), „*Die Armen*“ (1972 begonnen, 1975 von Atif Yılmaz fertiggestellt), „*Die Herde*“ (1978/79 von Zeki Ökten inszeniert), „*Der Feind*“ (1979, ebenfalls von Ökten realisiert), „*Die Reise*“ schliesslich, der jetzt herauskommt. Es sind Sachtitel oder Abstraktionen; sie erinnern an die russischen und französischen realistischen Romanciers des 19. Jahrhunderts; sie zeigen deutlich an, dass es ums Wesentliche geht, auch dass da allgemeine Erscheinungen festgestellt werden sollen.

„Ich gehe immer von einem zentralen Thema aus, mit dem ich zu einer gewissen Abstraktion komme, und ich konstruiere meine Geschichte um dieses Thema herum. Dann kommt die dokumentarische Recherche dazu, oft an Ort und Stelle; da werde ich dann konkret. Die Titel reflektieren dieses Vorgehen. Die Einzelwörter, die ich brauche, haben immer eine Menge von Bedeutungen. „*Elegie*“ zum Beispiel: Lied voller Tränen; man kann singen, wenn man traurig ist, und vor Freude weinen. Oder „*Die Herde*“: das bedeutet ja nicht nur Tierherde, sondern auch alle die Regeln, die uns regieren, alle einengenden Bedingungen. Diese Titel sind nicht arm, im Gegenteil: Je kürzer der Titel, desto vielfältiger der Sinn.“

Die Geschichten, die Güney erfindet, reden ausschliesslich von den Bedingungen, unter denen sich der Alltag vollzieht. Nicht selten führen sie die Hauptfigur nach einer Reise (nach einer vergeblichen Suche nach offenen Türen) an den Ausgangspunkt zurück, hoffnungslos. Doch irgendwo im Verlaufe der vergeblichen Bemühungen, die Türen eines „Gefängnisses“ aufzustossen, hat sich bestimmt ein Mensch gezeigt, der wenigstens die Gedanken des Zuschauers in eine andere Richtung gedrängt hat, ihn aufgefordert hat, für den ausweglosen Helden in anderen Kategorien zu denken, in anderen, nicht durch Tradition und ökonomische Abhängigkeit bestimmten Strategien. Sie müssten über sich hinausgehen, die verzweifelten, die gefangenen, die gelähmten Figuren der exemplarischen Geschichten. Die Träumerei, die Utopie gönnt Güney seinen Figuren nicht; er suggeriert eine ganz andere Änderung; das ist der politische Gehalt seiner Parabeln.

In „**Umut**“ („**Hoffnung**“, 1970) zum Beispiel führt Güney einen Kutscher vor, dem ein Autofahrer sein Pferd totfährt; eine Entschädigung bekommt er selbstverständlich nicht, und so setzt er alles daran, das Geld für ein neues Pferd zu beschaffen, zuletzt mit einer völlig irren Schatzsuche. „Selbstverständlich geht dabei das letzte Geld drauf. Die Ergebnislosigkeit der Schatzsuche bringt den Kutscher beinahe um den Verstand. Der Film endet mit dem im Kreis sich drehenden Kutscher, dessen Augen verbunden sind“ (Produktionsmitteilung). An einer Demonstration der Kollegen für seine Sache hat der Held nicht teilgenommen; auf die Frau hört er nicht; er hat keine Chance.

„**Unruhe**“ (1974) erzählt die Geschichte des Landarbeiters Cevher, der mit 15'000 türkischen Pfund eine Blutracheschuld begleichen könnte, doch alles arbeitet gegen ihn: Die Baumwollpflücker streiken, weil ohne Tarif gearbeitet werden soll, der

Gutsverwalter will Cevhers Tochter regelrecht kaufen, und diese macht sich deshalb schliesslich mit einem jungen Pflücker davon. Cevher arbeitet besinnungslos als Streikbrecher, als sturer Einzelkämpfer, aber den Bluträchern entkommt er nicht.

Immer - am ergreifendsten und erschütterndsten in **Sürü** („**Die Herde**“, 1978/79) - geht es um die absolute Tödlichkeit der Konvention, der traditionellen Befangenheit, die von den Mächtigen schamlos gegen die Armen benützt wird. Im Gefängnis ihrer Vorurteile und ihres Stolzes, ihrer falsch verstandenen Ehre, ihres perspektivlosen Einzelgängertums sitzend, ohne Einsicht in die Notwendigkeit der Solidarisierung, bleiben Güneys „Helden“ die Opfer; sie verlieren den Verstand, sie verzweifeln, sie sterben schliesslich. Alle Güney-Filme - vielleicht mit Ausnahme von „Düsman“ („Der Feind“), wo einer das Dorf verlässt, um in der Stadt als organisierter Arbeiter sein Leben und das seiner Familie zu retten - enden mit einem grossen Fragezeichen.

In Frage gestellt werden nicht nur die Herrschaftsverhältnisse, sondern die aussichtslosen Strategien jener Männer, die in diesen Verhältnissen unterliegen. Aber die Frauenfiguren in Güneys Werk signalisieren die äusserste Unmenschlichkeit dieser Welt. Sie sind die wortlosen Opfer: Das herzerreissende Schweigen und Leiden der jungen Berivan in „Sürü“ formuliert wohl den geometrischen Ort aller Güney-Erfindungen. Die Schönheit dieser Menschen übrigens führt den Zuschauer aus den dokumentarischen, faktischen, bedrückenden Einzelheiten der Geschichten wieder hinaus in jene Abstraktion, von denen dieser Sozialrealist - nach eigenen Angaben - ausgeht.

„**Arkadas**“ („**Der Freund**“, 1974) und „Sürü“ („Die Herde“) gehören nach Aussagen Güneys zu einem geplanten Zyklus von sechs Filmen, die die Bedingungen von sechs verschiedenen gesellschaftlichen Schichten hätten lebendig werden lassen und die nun nicht zustande gekommen sind: eine türkische *condition humaine*. „Wie einen Apfel, den man mit dem Messer sauber in sechs Teile teilt, hatte ich mir das vorgestellt. Hätte man dann die sechs Teile, die sechs Filme wieder zusammengefügt, so hätte man das Ganze wieder gehabt, den Apfel, etwas Bekanntes, das man nun auch von innen kennt, oder die ganze türkische Gesellschaft.“

„*Arkadas*“ ist von den türkischen Verleihern und Kinobesitzern boykottiert worden, weil er sich genau mit ihrer Klasse befasste. „Sürü“ ist nur vereinzelt gezeigt worden in der Türkei. Es ist zu Attentaten auf das Publikum gekommen, Bomben explodierten und verletzten Zuschauer schwer. Die Zensurbehörde verlangte eine neue Beurteilung. Dazu wird es jetzt nicht mehr kommen.

**„YOL“: DIE REISE, DER WEG, DIE ROUTE, DER AUSWEG,
DER DURCHGANG, DIE LÖSUNG.**

Interpretation des Films als Vermächtnis

Aber nun liegt der auf die schon beschriebene Weise zustande gekommene neue Film mit dem vieldeutigen lakonischen Titel „Yol“ vor. Güney hatte übrigens ursprünglich wieder sechs Teile vorgesehen: sechs Reisen in sechs verschiedene türkische gesellschaftliche Realitäten; eine ist dann im Laufe der Schnitarbeiten geopfert worden, damit die zwei Hauptgeschichten mehr Luft bekamen. „Yol“ geht aus von einer Realität, die Güney inzwischen besser kannte als alle anderen: eine Gruppe von Häftlingen tritt ihren „Urlaub auf Ehrenwort“ an. Jeder verlässt die Insel mit seinen eigenen Erwartungen, mit seinen Plänen; fünf von ihnen begleitet der Film, zunächst zwischen den fünf Geschichten hin und herspringend, später sich auf die beiden Hauptgeschichten konzentrierend. Nie erfährt der Zuschauer übrigens, weshalb die Männer sitzen, aber manchmal kann er es erraten.

(Um einen zentralen Zusammenhang noch zu unterstreichen, sei auch noch die geopfert sechste Geschichte angetönt: Süleyman fährt eigentlich nicht zu seiner Familie nach Hause, sondern besäuft sich, geht ins Bad, spielt und treibt sich mit Huren herum; zu Hause dreht er durch, schlägt die Frau.)

Noch und noch werden auf den verschiedenen Routen die Reisenden kontrolliert. Jusuf, ein kleiner, verschupfter Mann, der seiner Frau einen Kanarienvogel mitbringen will, bleibt hängen; er hat seinen Urlaubspass verloren; da hilft auch die Fürsprache seiner Kameraden nichts; die Polizei wirft ihn ins Arrestlokal.

Mehmet Salih reist zunächst zu einem Freund nach Adana, um ihn um Rat zu fragen. Dieser empfängt ihn im Bett; Faschisten haben ihn beinahe totgeschlagen. Ob er der Familie seiner Frau gestehen soll, dass er damals bei seinem Einbruch den Schwager aus Angst im Stich gelassen hat? Der Freund rät zu Ehrlichkeit. In Diyarbakir empfängt ihn die Familie voller Feindseligkeit; der jüngste Schwager geht mit dem Messer auf ihn los. Dennoch gelingt es ihm, mit der Frau wegzureisen. In der Toilette des Zugs fallen sie sich endlich in die Arme. Doch die Mitreisenden, eine Meute von aggressiven Heuchlern, lyncht die beiden beinahe. Das Zugpersonal und die mitfahrenden Polizisten beschimpfen sie und verfrachten sie in den Gepäckwagen, wo Mehmet Salih, der „Feigling“, von dem jüngsten Schwager, der ihn verfolgt hat, umgebracht wird.

Mevlüt, der Bürgersohn, besucht seine künftigen Schwiegereltern; die Verlobte darf ihn kaum anschauen. Auf einem Spaziergang wird sie von zwei Anstandsdamen begleitet. Überwacht, bespitzelt, gefangen in den heuchlerischen Konventionen, rächt er sich auf seine Weise: Er geht ins Bordell.

Die beiden Hauptgeschichten schliesslich: Ömer, ein junger Kurde, küsst endlich die heimatliche Erde; er will sie nie mehr verlassen, das hat er sich geschworen. Doch die Geschichte verläuft anders. Die Polizei unterdrückt gerade mit unsäglicher Gewalt die Schmutzgelei, von der die Armen im Dorf leben. Die ganze Nacht hindurch hört man Schüsse, und am Morgen werden die Leichen der getöteten Schmuggler zur Identifikation vorgeführt, darunter auch Mevlüts Bruder; doch keiner will die toten Verwandten kennen, aus Angst vor Repressalien. Mevlüt kehrt auf

den Rat seiner Familie vielleicht doch ins Gefängnis zurück. Die Frau des Bruders wird auf ihn warten mit den zwei Kindern (so ist es der Brauch); er wird für sie sorgen müssen; das Mädchen, das ihm immer wieder zugelächelt hat, wird allein bleiben.

Die Geschichte von Seyit Ali fasst die Motive der anderen Geschichten fast restlos zusammen: Zunächst verbringt er eine Nacht wegen Ausgangssperre im Busbahnhof, dann erfährt er von seiner Mutter, dass der Vater eine neue Frau genommen hat (und dass er jetzt einen kleinen Bruder habe), die Frau Seyits sei durchgebrannt, doch ihre Brüder hätten sie gekidnappt und in die Heimat in Kurdistan verschleppt. Für Seyit geht die Reise weiter; er weiss, was man von ihm erwartet: Eigenhändig soll er seine Frau bestrafen und die Ehre der Familie retten. Der Bruder gibt ihm im Nachbardorf ein Pferd und eine Waffe. Durch den Schneesturm, in dem das Pferd umkommt, kämpft er sich ins Dorf, wo alle Männer auf ihn einreden. Doch er ist hin- und hergerissen zwischen Hass und Liebe. Dennoch zwingt er seine Frau auf den Weg durch den Schnee; er stapft mit seinem Sohn voran, bis die Frau zusammenbricht. Nun will er sie doch noch retten, doch es ist zu spät.

Eine Reihe von Katastrophen! Jede anders, und alle irgendwie gleich. Nicht einen einzigen Mann lässt Güney nach Hause fahren und seine Frau in die Arme schliessen; nirgends geht die Welt auf. Alle auftretenden Menschen sind Gefangene: Gefangene der Armut, der Traditionen, der „Ehre“, der Vorurteile, der eigenen Geschichte. Nur Ömer und Seyit Ali sind drauf und dran, einen Ausweg zu finden; Seyit benennt ihn gar, aber auch er schafft es nicht.

Und durch diese Gefangenenwelt streifen noch und noch Uniformierte; sie kontrollieren, und sie halten in Schach; sie haben kein Ohr für die Nöte, aber sie stiften neue. Eine unselige Männerwelt voller Wahnsinn. Der Bürgersohn Mevlüt zischt seiner Verlobten zu: „Und dann heiraten wir, und dann bin ich der Meister, und wenn ich sage, etwas sei schwarz, dann ist es schwarz!“ Mehmet Salih gelingt es zwar, seine Frau zur Flucht zu überreden, aber ihr Bruder streckt beide nieder. Die Frau des toten Schmugglers fügt sich wortlos in ihr Schicksal, und Seyit Alis Frau, die ihm untreu gewesen ist, wartet auf die „gerechte Strafe“, in Ketten; sie bettelt nicht einmal um ihr Leben.

Yilmaz Güney hat die Borniertheit seiner Menschen in der letzten Geschichte in ein gewagtes, ein skandalisierendes Bild gefasst. Wenn das Pferd einbricht im Schnee, versucht Seyit, es noch mit Schlägen zu retten; er reisst sich den Gurt vom Leib und schlägt auf das Tier ein, das aber auch diesen Sporn nicht mehr spürt und endlich erschöpft zusammenbricht, während der Mann blind und frierend weiterstapft und erst nach hundert Schritten zurückkehrt, um ihm den Gnadenschuss zu geben. Auf dem Rückweg bricht Seyits Frau fast an der gleichen Stelle zusammen, und der Mann stapft zurück. Noch einmal reisst er sich den Gurt vom Leib und schlägt auf sie ein: damit sie nicht einschlafe, damit sie nicht sterbe.

Güney hatte bereits in seinem ersten eigenen Film, „**Seyit Han oder Die Braut der Erde**“, ein ähnlich krasses Bild erfunden. In einem „Ehrenhandel“ zweier Männer, des reichen Verlobten und des armen Geliebten der gleichen Frau, schießt der arme Geliebte der jungen Frau, ohne es zu wissen, mitten durch die Stirn. Bis zum Kinn hat sie der Verlobte in den Sand eingegraben, hat ihren Kopf mit einem Korb getarnt und das Ziel bezeichnet!

Güneys Menschen bewältigen das Leben nicht, sie laufen in den Tod, und sie töten. Sie sind starr wie die Antike oder alttestamentarisch; sie bräuchten eine Botschaft, aber Güney ruft sie nicht in die hoffnungslose Schuld- und Rachewelt hinein, er flüstert sie höchstens - mit der Zerrissenheit Seyits zum Beispiel oder der verzweifelten zärtlichen Geste der Frau von Mehmet Salih in der Eisenbahntoilette.

Aber eigentlich muss sie der Zuschauer selber finden. Er müsste es, und das vor allem, auch in der Türkei selbst. Doch „Yol“ wird dort nicht so bald zu sehen sein, dort, wo er direkter treffen könnte als hier, wo ihn die Zuschauer zuerst wohl hochmütig und eingebildet als ein Zeugnis einer fernen Männergesellschaft nehmen werden, bevor sie spüren, dass er auch sie - unterirdisch, abstrakter – etwas angeht.

**„ZEHN JAHRE LANG HABE ICH GESCHWIEGEN,
ABER JETZT WILL ICH SCHREIEN.“**

Aus einem Gespräch Martin Schaub's mit Yilmaz Güney

Schaub: Die Helden ihrer Filme sind in der Regel Männer. Sie handeln, die Frauen werden behandelt. Oft sprechen sie nicht einmal. Welche Funktion haben diese Frauenfiguren?

Güney: Ich führe eine dialektische Argumentation. „Yol“ kann nur auf den ersten Blick als reiner Männerfilm erscheinen, denn er erzählt doch die Stellung der Frau in der türkischen Gesellschaft auf sehr markante Weise. Die Frau wird unterdrückt, lebt ein Sklavendasein, wird gekauft und verkauft, hat kein Recht zu sprechen ... Damit will ich nicht sagen, dass die Frau in Europa frei ist, im Gegensatz zu meinem Land. Sie ist auch in Europa nicht frei; sie hat nur mehr Rechte. Eine Gesellschaft aber, deren Frauen nicht frei sind, kann nie freiheitlich sein.

Man könnte unterscheiden zwischen einem realistischen Beobachtungsfilm und einem Anklagefilm. Genügt Ihnen die Beobachtung und Beschreibung bereits als Anklage?

Beobachtung ist eines der Fundament, des realistischen Kunstverständnisses. Aber für ein Kunstwerk reicht die Beobachtung nicht aus. Der Künstler ist kein Nachahmer des Lebens. Er interpretiert seine Beobachtungen durch seine Weltanschauung und seine künstlerischen Methoden und erreicht so eine Synthese. Die meisten Menschen haben sich mit ihrem Leben identifiziert. Viele Ereignisse in ihrem Leben, die dem Aussenstehenden furchtbar erscheinen, kommen ihnen ganz normal vor. Eine treffende Interpretation aber könnte auch jene, die in ihrem Leben befangen sind, erschüttern und könnte sie dazu bringen, sich gründlich ihren eigenen Problemen zuzuwenden. In diesem Sinne denke ich, erfülle ich eine anklägerische Funktion - ohne meine Geschichten auf ein Slogan-Niveau herunterfallen zu lassen.

Ich meine, In Ihren Filmen einen gewissen Konflikt zwischen orientalischer (türkischer) Tradition und aufgeklärtem, fortschrittlichem Denken feststellen zu können. Wollen Sie Ihre Position zwischen den beiden Polen definieren?

Das ökonomische und soziale System eines Landes definiert den Seelenzustand, das Selbstverständnis und die kulturelle Identität seiner Bewohner. Aus diesem Grund kann ich selber und können meine Werke widersprüchlich sein. Es ist natürlich, dass das Leben in einer Gesellschaft, die ihre soziale, politische und ökonomische Persönlichkeit noch nicht gefunden hat und in der sich der revolutionäre Kampf heimlich und unterirdisch abspielt, mich beeinflusst. Feudalistische Moral-auffassung und Wertvorstellungen zum Beispiel tun noch immer ihre Wirkung. Ich muss akzeptieren, dass ich mich von feudalistischen Vorstellungsmustern noch nicht befreit habe, obwohl ich mich mit ihnen bewusst nicht identifiziere und mich als einen revolutionären Demokraten verstehe. Ich bin nicht Europäer, ich bin Asiate, und es ist nicht mein Ziel, ein Europäer zu werden. Wenn ich mir das fortschritt-

liche demokratische europäische Erbe aneigne, mache ich mir es doch auch zur Pflicht, seinen reaktionären Zügen zu widerstehen.

Welches sind Ihre Möglichkeiten, im politischen Kampf Ihres Landes zu wirken, jetzt, da Sie im Exil sind?

Jeder, der in der Türkei in Zukunft menschenwürdig leben will, muss in erster Linie die militärisch-faschistische Regierung bekämpfen, die selbst eine bürgerliche Demokratie (die im eigentlichen Sinne ja auch noch nie existiert hat in dem Land) für einen Luxus hält. Mit ihren Lügen wie „Rückkehr zur Demokratie, zu Wahlen und zur Verfassung“ betrügen die Militärs nicht nur mein Volk, sondern auch die Weltöffentlichkeit. Die Weltöffentlichkeit und ein Teil meines Volkes kennen das wahre Gesicht dieses Regimes noch nicht genau genug. Sein Sturz genügt allerdings noch nicht. Es geht um die Schaffung einer revolutionären Demokratie.

Die militärfaschistische Diktatur muss mit all ihren Aspekten und mit all ihren nationalen und internationalen Mittätern denunziert werden. Ihre Taten, ihre eigentlichen Ziele müssen mit Dokumenten nachgewiesen werden. Wir müssen ihr die Maske vom Gesicht reißen. Die Arbeiterklasse, Landarbeiter und Industriearbeiter, muss sich organisieren und für die revolutionäre Demokratie kämpfen. Der eigentliche Kampf um die Demokratie ist die Sache des Volkes. Nur das Volk kann den Weg zur Demokratie ebnen und der Unterdrückung und gewaltsamen Assimilierung der Minderheiten, vor allem des kurdischen Volkes, ein Ende setzen. In der Türkei ist die revolutionär-demokratische Bewegung allerdings gespalten. Diese Spaltung muss sich in eine Einheit umwandeln, falsche politische und ideologische Strömungen müssen noch überwunden werden.

Zehn Jahre lang habe ich geschwiegen. Aber jetzt will ich schreien. Ich habe mich nicht von meinem Land getrennt, um selber frei zu sein. Nicht weil ich frei leben will, sondern um mich im Kampf für die Freiheit und für die Demokratie noch wirkungsvoller und aktiver engagieren zu können.