



Als Rambo nach Istanbul kam

Die Remake-Kultur der türkischen Filmindustrie ‚Yeşilçam‘

Maïke Grellmann, Vancouver (Kanada), und Oliver Schmidt, Hamburg

Erinnern Sie sich noch an ‚Star Wars‘? Die Stelle, an der der Held einem knallroten Wuschelmonster mit einem Handkantenschlag den Arm abhaut, um es dann mit eben diesem Arm zu erwürgen? Oder die Szene, in der er das goldfarbene lackierte Holzbrett in Riesenschwertform erbeutet, mit dem er dann den Zombie-Gorilla erledigt? Oder den legendären Moment, in dem der Protagonist seinen Körper stählt, indem er minutenlang auf Felsbrocken eindrischt – zum Soundtrack von ‚Kampfstern Galactica‘? Kennen Sie alles nicht? Dann haben Sie vermutlich nur das US-Original gesehen und nicht [...] ‚Dünyayı Kurtaran Adam‘ (‚Der Mann, der die Welt rettet‘), wie der offizielle Titel des türkischen Werks von 1982 lautet, unter Filmfans berüchtigt: Er gilt als schlechtester Film, der je gedreht wurde.¹

Einleitung

Die 1960er- bis frühen 1980er-Jahre gelten als die Goldene Ära der türkischen Filmproduktion, die seitdem unter dem Namen ‚Yeşilçam‘ bekannt ist, benannt nach der Istanbuler Straße, in der sich zahlreiche kleinere Filmstudios angesiedelt hatten.² Die türkische Filmindustrie erlebte damals einen Boom und galt 1966 mit 229 Filmen pro Jahr – nach Japan mit 442, Indien mit 322 und Hong Kong mit 300 Filmen – bereits als die viertgrößte Filmproduktionsstätte der Welt.³ Tatsächlich waren rund 90 Prozent der Filme, insbesondere in den 1970er- und 1980er-Jahren, Remakes, Adaptionen oder Spin-Offs.⁴ Die Filme dieser Ära wurden vor allem dadurch bekannt, dass sich türkische Filmemacher selbstbewusst an Elementen der US-amerikanischen Popkultur bedienten und Charaktere, Plots, Musik und sogar Bildmaterial in eigene Produktionen übernahmen.⁵ In dieser Zeit entstanden neben einer türkischen Version von STAR WARS (DÜNYAYI KURTARAN ADAM, 1982) auch ein türkisches Remake von THE EXORCIST mit dem Titel ŞEYTAN (1974), ebenso gab es einen türkischen Rocky (KARA ŞİMŞEK, 1985) und einen türkischen Rambo (KORKUSUZ, 1986); es wurden

¹ Maack 2012.

² Die Anfänge von Yeşilçam reichen bis in die 1950er- und späten 1940er-Jahre zurück; vgl. Erdogan 2004.

³ 1972 lag die Türkei mit über 300 Filmproduktion pro Jahr weltweit auf Platz 3; vgl. Gürata 2002: 115ff.

⁴ Gürata 2006: 242.

⁵ Vgl. Smith 2008b: 3.

Filme gedreht, in denen Spiderman der Bösewicht ist (3 DEV ADAM, 1973) und Tarzan Istanbul seine Heimat nennt (TARZAN ISTANBUL'DA, 1952). Filmschnipsel der Premakes⁶, also der filmischen Vorbilder, wurden ebenso exzessiv für die eigenen Filme wiederverwendet wie bekannte Filmmusiken, etwa das Hauptthema aus THE GODFATHER, das als eine Art Universaluntermalung für tragische Szenen in einer Vielzahl von türkischen Filmen eingesetzt wurde.

Ein Urheberrecht, wie wir es heute kennen, gab es damals in der Türkei nicht, was den Regisseuren die Freiheit gab, ohne Einschränkungen durch Nutzungsrechte oder Lizenzierungen ihre eigenen Versionen der US-amerikanischen Vorbilder auf die Leinwand zu bringen. Auf diese Weise entwickelte sich eine nationale Low-Budget-Filmkultur, die auf der einen Seite ästhetisch wie produktionstechnisch an das internationale Exploitation-Kino anschließt und andererseits in ihren Remakes⁷ eine sehr nationalspezifische Praktik der kulturellen Adaption filmischer Stoffe betreibt, für das sich der treffende Begriff des Turksploitation-Kinos⁸ herausgebildet hat. Cem Kaya hat mit seinem Dokumentarfilm REMAKE, REMIX, RIPP-OFF: ABOUT COPY CULTURE AND TURKISH POP CINEMA (2014) diesem Turksploitation-Kino ein Denkmal gesetzt und ihm auf diese Weise auch international zu einer größeren Bekanntheit verholfen.

Im Folgenden soll gezeigt werden, unter welchen Voraussetzungen, also mit welchen Freiheiten und Beschränkungen, die türkischen Filmemacher damals arbeiteten. Zudem soll der Frage nach wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Einflüssen nachgegangen und gezeigt werden, inwiefern es sich bei ‚Yeşilçam‘ um ein kulturell hybrides Kino zwischen Ost und West handelt, das Motive des US-amerikanischen Kinos mit kulturell-spezifischen Kontexten und Topoi der Türkei mischt. Im letztem Teil wird nach der Haltung der Yeşilçam-Filme zwischen Widerstand, Parodie und Wertschätzung gegenüber dem westlichen Kino gefragt. Als Informationsquelle dienen auch Interviews mit Regisseuren des Yeşilçam-Kinos sowie mit türkischen Filmexperten aus Cem Kayas Dokumentarfilm REMAKE, REMIX, RIPP-OFF.⁹

⁶ Da der Begriff ‚Original‘ einen latenten normativen Unterton aufweist und das Remake als ‚Nicht-Original‘ und damit lediglich als Kopie begreift, schlägt Katrin Oltmann für den ursprünglichen Film die Bezeichnung ‚Premake‘ vor, der hier gefolgt werden soll: „Der erste Film unterscheidet sich vom zweiten in dieser Hinsicht also nur, insofern er ihm zeitlich vorausgeht [...]. Damit ist die Hierarchie, die das Original-Kopie-Modell impliziert, aufgehoben [...]“; Oltmann 2008: 31f.

⁷ Im Folgenden wird ein sehr weiter Begriff von ‚Remake‘ verwendet, der sehr unterschiedliche Formen der Neuverfilmung eines bestimmten Stoffes in sich vereint, und zwar als verschiedene Varianten einer allgemeinen Praxis des filmischen Remaking, das heißt der Neuinszenierung bekannten filmischer Welten, Plots oder Figuren. Hierzu zählen neben dem klassischen Remake im engeren Sinne auch Sequels, Prequels, (Neu-)Adaptionen, Spin-Offs, Ripp-Offs, Reboots oder auch Cross-Over-Phänomene; vgl. Schmidt 2017; siehe zu verschiedenen Formen des filmischen Remaking auch den Beitrag von Kathleen Look in dieser Ausgabe.

⁸ Vgl. Maack 2012.

⁹ Verwiesen wird jeweils mit Filmkurztitel und Timecode.

Zensur, Finanzierung, Urheberrecht

Während der Yeşilçam-Ära arbeiteten die türkischen Filmschaffenden unter schwierigen Bedingungen. Einer der Gründe hierfür waren die strengen Richtlinien der türkischen Zensur, die die kreative Filmproduktion zum einen dadurch erschwerten, dass diese noch aus dem Jahr 1938 stammten und im Grunde eine Übernahme der italienischen Filmzensur des nationalistisch-faschistischen Mussolini-Regimes waren. Sie untersagten insbesondere die Darstellung von unmoralischen und subversiven Handlungen, die sich gegen die Staatsmacht richteten.¹⁰ Zum anderen spiegelte die strenge Zensur den damaligen Zeitgeist wider, der unter anderem durch die Angst vor der drohenden Infiltrierung des Nordens durch die Sowjetunion geprägt war und damit verbunden mit dem Verlust neu errungener bürgerlicher Freiheiten nach der Republikgründung im Jahr 1923. Die damalige Gesetzeslage spiegelt diese Furcht vor dem Sowjetimperialismus wider und hatte zur Folge, dass kommunistische Themen und linke Ideen im öffentlichen Diskurs unterbunden wurden.¹¹ So war etwa vorgeschrieben, dass am Ende eines jeden Filmes die Polizei, also die Staatsmacht, siegen und den Täter fassen sollte.¹² Dadurch kamen Dialoge wie in *KILINK SOY VE ÖLDÜR* (*KILINK: STRIP AND KILL*, 1967)¹³ zustande, in denen selbst der türkische Fantomas, Kilink, die türkische Polizei als unschlagbar und als die intelligenteste der Welt bezeichnet. Das Motiv dieser Vorgaben lag – einer sehr vereinfachten, propagandistischen Vorstellung von Medienwirkung folgend – in der Abschreckung potenzieller Straftäter und in der Empfehlung an die Menschen, sich ordnungsgemäß zu verhalten, da sich Verbrechen, wie diese Filme ganz offensichtlich zeigten, nicht lohne.

Sollte sich ein Film jedoch nicht an die Richtlinien der Zensur halten und abgelehnt werden, konnte dies für die Regisseure schwerwiegende Folgen haben. So wurde zum Beispiel *CEMILE CEMILE* (1971), das türkischen Remake von *BONNIE AND CLYDE* (1967), von der Zensurbehörde zunächst nicht freigegeben. Der Regisseur des Films, Çetin Inanç, wurde als Volksverräter bezeichnet, inhaftiert und während der fünfzehntägigen Haft in Ankara nach eigenen Angaben mehrfach von Staatsbeamten körperlich misshandelt.¹⁴ Inanç war gezwungen, den Film zu ändern und den dargestellten Banküberfall aus dem Film zu schneiden. Die Zensurbehörde hatte den Film mit der Begründung abgelehnt, dass es in der Türkei noch nie einen realen Banküberfall gegeben habe, die Darstellung eines Bankraubs somit nicht akzeptabel sei. Dies führte dazu, dass viele Regisseure und Künstler begannen, sich während des Filmemachens selbst zu zensieren und Szenen und Dialoge bewusst in Einklang mit den

¹⁰ Vgl. Dorsay 2005: 170ff.

¹¹ Vgl. ebd.: 171.

¹² *Remake, Remix, Rip-Off*: 01:16:32.

¹³ Zusätzlich zu den türkischen Originaltiteln werden die deutschen oder, wenn nicht vorhanden, die englischen Verleihtitel mit angegeben.

¹⁴ „Ich wurde 15 Tage lang verprügelt für den Film in Ankara. 15 Tage lang haben Sie mich geschlagen, die Männer von der Zensurbehörde.“ (Inanç zit. n. *Remake, Remix, Rip-Off*: 01:18:31).

Zensurvorschriften zu bringen, da sie sonst befürchten mussten, dass ihre Filme nicht freigegeben würden. Oder man versuchte, die Behörden hinters Licht zu führen, indem man verschiedene Versionen eines Films herstellte.

In der Anfangszeit der türkischen Filmproduktion war es lediglich eine Handvoll Studios, die ihren Sitz in der Yeşilçam-Straße hatten. Die Zahl wuchs jedoch in den 1950er-Jahren stark an, sodass Anfang der 1960er-Jahre bereits mehr als 100 Klein- und Kleinststudios in der Yeşilçam-Straße miteinander konkurrierten. Mit dem rasanten Wachstum der Filmindustrie ging jedoch keinesfalls eine Verbesserung der technischen Qualität der Filmproduktion oder ein Anstieg der verfügbaren Ateliers oder Post-Produktionslabore einher,¹⁵ was zu Engpässen im Produktionsablauf und damit zur weiteren Einschränkung der türkischen Filmproduktion führte. Wirtschaftliche oder institutionelle Förderung durch die türkische Regierung gab es kaum, da man im Medium Film in erster Linie eine Form der Unterhaltung sah und sein ökonomisches und künstlerisch-kulturelles Potential nicht erkannte. Aus diesem Grund gab es auch keine Versuche, die Filmindustrie etwa durch die Gründung von Filmhochschulen, Filmbibliotheken oder Kinematheken zu fördern.¹⁶

Zudem war damals das gesamte System der türkischen Filmproduktion so strukturiert, dass lokale Verleiher aus Anatolien die Filmproduzenten im Voraus bezahlten, um im Gegenzug Einfluss auf das Filmprogramm und die Filmproduktion nehmen zu können.¹⁷ Die Verleiher forderten beispielsweise Filme mit bestimmten Schauspielern, die zu diesem Zeitpunkt populär waren. Teilweise gaben sie auch das Genre oder die Handlung vor. Verleiher und Produzenten orientierten sich deshalb auch stets an gerade erfolgreichen Filmen und kopierten ein bewährtes ‚Rezept‘ so oft, bis es kein Geld mehr einbrachte.¹⁸ Der künstlerisch-ästhetische Aspekt dieser Filme trat dadurch in den Hintergrund, da das System auf einen schnellen Produktionsrhythmus mit kleinen Budgets hin ausgelegt war.¹⁹ Hinzu kam, dass es auch an Personal mangelte, das die Produzenten in kreativen Prozessen unterstützen konnte. Drehbuchautor Aydemir Akbas sagte dazu in einem Interview, dass seine Branche damals nicht nur wenige eigene Themen hatte, sondern auch kaum Autoren. Yeşilçam produzierte in den 1970er-Jahren rund 300 Filme pro Jahr, hatte jedoch im Wesentlichen nur drei Drehbuchautoren: Safa Önal, Bülent Oran und Erdoğan Tünaş.²⁰ Diese seien gezwungen gewesen, viele Stories aus Hollywood zu „stehlen“, so Akbas, da sie sich nicht in der Lage sahen, sich bis zu 300 originäre Geschichten pro Jahr selbst auszudenken.²¹

Die Verwendung von fremdem geistigem Eigentum war möglich, da die Adaption und das Recycling von Werken, die nicht in der Türkei produziert wurden, damals legal waren. Auch

¹⁵ Vgl. Arslan 2011: 73.

¹⁶ Vgl. ebd.: 74.

¹⁷ Vgl. Dorsay 2005: 166.

¹⁸ Vgl. Kaya 2015.

¹⁹ Vgl. Dorsay 2005: 162.

²⁰ *Remake, Remix, Rip-Off*: 00:16:13.

²¹ Ebd.: 00:16:40.

griff das Urheberrecht für türkische Werke nur dann, wenn die Urheber ihre Rechte zuvor angemeldet hatten. So werden in zahlreichen Filmen Soundtracks von ausländischen Produktionen, meist direkt von einer handelsüblichen Langspielplatte, verwendet. Sie galten als *public domain*, da sie durch die türkische Gesetzgebung nicht erfasst wurden.²²

Zwischen Ost und West: Amerikanisierung und Identifikation

Eine besondere Auffälligkeit des Yeşilçam-Kinos besteht darin, dass vor allem US-amerikanische Filme als Vorlage für die türkischen Vorproduktionen genutzt wurden. Zum einen hatten viele Regisseure, die in den 1960er- bis 1980er-Jahren Filme produzierten, in den 1930er- und 1940er-Jahren fast ausschließlich amerikanische Filme konsumiert, da es noch keine nennenswerte türkische Filmproduktion gab.²³ Durch diese Mediensozialisierung entwickelte sich in der Türkei eine Affinität zum Hollywood-Kino, zu seinen Themen, Motiven, Figuren und Geschichten, auf die bei eigenen Filmprojekten sehr häufig zurückgegriffen wurde.²⁴ So bemerkt etwa der Regisseur Çetin Inanç: „Damals drehte ich einen Film pro Woche. Zwanzig Filme im Jahr. [...] Ich sah ‚Für eine Handvoll Dollar‘ im Kino, tags drauf drehte ich ihn nach, zwar mit weniger Mitteln, aber die Idee war gleich.“²⁵

Zudem war die Geschichte der türkischen Kultur immer wieder vom Versuch geprägt, sich von der osmanischen Vergangenheit zu lösen, um sich stärker an der westlichen Kultur zu orientieren. So intensivierten sich nach dem zweiten Weltkrieg die politischen und kulturellen Beziehungen zu Amerika.²⁶ Im Juli 1946 fand die erste mehrparteiliche Wahl in der Türkei statt, in der die oppositionelle demokratische Partei 62 Sitze im Parlament (von insgesamt 465 Sitzen) erhielt. Währenddessen beschleunigten die Truman-Doktrin und der Marshall-Plan die Integration der Türkei in den Westen. Neben einer finanziellen Unterstützung der europäischen Nationen wurden auch US-amerikanische Filme nach Europa exportiert.²⁷ Dies führte unter anderem dazu, dass die amerikanische Filmindustrie von 124 Millionen US-Dollar im Jahr 1947 auf 160 Millionen US-Dollar im Jahr 1951 wuchs und allein fast 88 Millionen US-Dollar in den durch den Marshall-Plan unterstützten Ländern, und damit auch in der Türkei, erzielt wurden.²⁸ Die wirtschaftsliberale Regierung unter Adnan Menderes hatte sich dabei zum Ziel gesetzt, die Türkei zu einem „kleinen Amerika“ zu machen.²⁹

Der kulturelle und wirtschaftliche Einfluss Hollywoods auf nationale Filmkulturen und auf die Medienkulturen anderer Länder allgemein wurde daher lange Zeit nicht nur in der Politik, sondern auch in der Filmkritik und in der Wissenschaft unter dem Begriff ‚Medienimperia-

²² Vgl. Kaya 2015.

²³ Zur Bedeutung des US-amerikanischen Kinos in der Türkei der 1940er-Jahre siehe Erdogan 2004.

²⁴ Vgl. Kaya 2015.

²⁵ Remake, Remix, Rip-Off: 00:34:30.

²⁶ Vgl. Smith 2008b: 4.

²⁷ Vgl. Gürata 2002: 77.

²⁸ Vgl. Segrave 1997: 181.

²⁹ Vgl. Kaya 2015.

lismus‘ bzw. ‚Kulturimperialismus‘ diskutiert. Als Kritiker der US-amerikanischen Filmindustrie nennt Ahmet Gürata unter anderem Thomas Guback. Dieser argumentiert in *The International Film Industry* (1969), dass die amerikanische Dominanz auf dem europäischen Filmmarkt zu einer Homogenisierung führe, die die Grenzen zur jeweiligen Kultur verschwimmen lasse und gleichzeitig nationale Kulturprodukte wie den Film verdränge und auf diese Weise kulturelle Vielfalt verhindere.³⁰

Auch wenn Gubacks Argument einer Homogenisierung von Kultur aus heutiger medienkultureller Perspektive betrachtet kaum mehr haltbar scheint, so lässt sich dennoch festhalten, dass sich die Türkei bis heute in einem permanenten kulturellen Spannungsfeld zwischen Ost und West befindet.³¹ Dies spiegelte sich nicht zuletzt im türkischen Kino der 1970er- und 1980er-Jahren wider, das sich sowohl durch intertextuelle Praktiken des Remaking, Remixing und des kreativen „Stehlens“ (*rip off*) von Medienprodukten definiert als auch von der Suche nach einer eigenen kulturellen Identität gekennzeichnet ist.³² Aus diesem Grund beschreibt der Filmwissenschaftler Savaş Arslan das türkische Kino als ein kulturell ambivalentes Phänomen: „Yeşilçam cinema presents an ambivalent response to westernization and modernization, simultaneously siding with it and against it.“³³ Die Wurzeln dieses Phänomens reichen zurück bis zur Gründung der modernen, laizistischen und demokratischen Republik Türkei im Jahr 1923 durch die Regierung von Mustafa Kemal Atatürk und dessen auf die westeuropäischen Gesellschaften ausgerichteten kulturell-politischen Reformen.³⁴

Seitdem befindet sich das Konzept der nationalen türkischen Identität in einem permanenten Prozess des Aushandelns und der Neudefinierung. Prägend für den Identitätsdiskurs ist bis heute die Auseinandersetzung mit der osmanischen Vergangenheit und damit verbunden mit der Bedeutung des Islam.³⁵ Gürata beschreibt, dass lange Zeit Filme als national galten, wenn sie an einem bestimmten Ort gedreht wurden, ohne dabei von anderen internationalen Filmkulturen beeinflusst zu sein. Solche Filme wurden als Ausdruck einer distinkten, homogenen, nationalen Identität gesehen.³⁶

Eine Strategie, die sich von solch einer puristischen Auffassung von nationaler Filmkultur unterscheidet, besteht darin, Filme zu produzieren, die verschiedene kulturelle Einflüsse und Kontexte in sich vereinen, dadurch unterschiedliche Publika ansprechen und somit eine größere Popularität erlangen können. Durch solch eine kulturelle Anpassung werden filmische Stoffe unter lokalen kulturellen Rahmenbedingungen neu produziert und dabei immer auch für das eigene Publikum neu interpretiert. Was dabei entsteht, ist ein multikulturelles, hybri-

³⁰ Vgl. Gürata 2002: 9.

³¹ Vgl. Smith 2008a: 2.

³² Vgl. Smith 2008b: 5.

³³ Arslan 2011: 97.

³⁴ Vgl. Smith 2008b: 4.

³⁵ Vgl. Gürata 2002: 5.

³⁶ Vgl. ebd.: 6.

des Produkt, das auch unterschiedliche Geschmackskulturen in sich vereint. Einerseits können dabei kulturell unspezifische Elemente aus dem Premake entfernt werden, andererseits lassen sich etwa narrative Muster oder visuelle Darstellungsweisen als medienkulturell Gemeinsames und damit Verbindendes etablieren. Gürata sieht das Remake in dieser Hinsicht als eine offensichtliche Folge des kulturell-politischen Westkurses der Türkei seit der Republikgründung und damit als Ausdruck kultureller Anpassungs- und Aushandlungsprozesse des Landes zwischen Ost und West.³⁷ Nicht nur die freie Adaption des Plots, sondern auch die räumliche und zeitliche Anpassung der Handlung an eigene kulturelle Kontexte erhöhte beim Publikum ein Gefühl von Vertrautheit und Verbundenheit und schaffte ein Identifikationsangebot, das nicht zuletzt durch nationale Stars wie Cüneyt Arkın noch attraktiver wurde.

Der Filmjournalist Gökay Gelgeç erkennt bei diesem Prozess der kulturellen Adaption aber durchaus Unterschiede innerhalb der Türkei, nämlich zwischen städtischem und ländlichen Publikum: „Amerikanische Filme wurden meist in westlichen Metropolen [der Türkei] aufgeführt. In der restlichen Türkei kaum. Yeşilçam adaptierte diese Filme und zeigte sie mit Erfolg in den Kinos Anatoliens.“³⁸ Entsprechend beschreibt der Filmwissenschaftler Rekin Teksoy das damalige Publikum in einem Interview folgendermaßen: „Die Zuschauer konnten nur Johnny Weissmüller als Tarzan. Sie hatten den Wunsch nach einem einheimischen Helden. Es war ein ländliches Publikum mit dem Wunsch nach etwas eigenem.“³⁹ So entstanden Filme wie TARZAN IN ISTANBUL (TARZAN ISTANBUL'DA, 1952), SÜPERMEN DÖNÜYOR (SUPERMAN KEHRT ZURÜCK, 1979) und KARA ŞİMŞEK (1985), das türkische Pendant zu den Rocky-Filmen.

Der Filmwissenschaftler Savaş Arslan sieht hierin die Entwicklung zu einer Adaption- und Zitierkultur, die versucht, sich die Filme kulturell anzueignen, sie gewissenmaßen ‚türkisch zu machen‘.⁴⁰ Der Grund dafür, dass all diese Filme entstanden sind, sei das ‚Andere‘, der Westen, auf den das Yeşilçam-Kino habe antworten müssen. Und deshalb „klauten“ bzw. „borgten“ sich die Filmemacher, so Arslan, bekannte Genremuster und Motive ausländischer Filme, oder sie verwendeten, remixten oder zweckentfremdeten Originalmaterial.

Um eine Story einem anderen kulturellen Kontext ‚anzupassen‘, finden in der Regel auch Änderungen der Weltanschauung, der Moral oder des gesellschaftlichen Kontextes statt.⁴¹ In diesem gesellschaftlich-kulturellen Sinne sind Remakes als vom Premake unabhängige und eigenständige Werke zu betrachten. So wurde zum Beispiel in SEYTAN (1974), der sich an der Story von THE EXORCIST (1973) orientiert, die katholische Ikonografie durch die des

³⁷ Vgl. ebd.: 46.

³⁸ Gelgeç zit. n. Remake, Remix, Rip-Off: 00:25:40. Der Regisseur Cem Kaya bemerkt hierzu: „Klar gibt es einen türkischen Tarzan, weil die ganze Welt inspiriert sich gegenseitig. Und dass es einen türkischen Tarzan gibt, ist darauf zurückzuführen, dass jemandem in der Türkei – dem Regisseur und Produzenten – Tarzan gefallen hat und er unbedingt seine eigene türkische Version davon machen wollte.“ Kaya zit. n. Wlodawer 2016.

³⁹ Teksoy zit. n. Remake, Remix, Rip-Off: 00:25:50.

⁴⁰ Vgl. Remake, Remix, Rip-Off: 00:56:15.

⁴¹ Vgl. Gürata 2002: 128.

Islams ersetzt, wie im Folgenden noch genauer gezeigt wird. In *DÜNYAYI KURTARAN ADAM* (*THE MAN WHO SAVES THE WORLD*, 1982) wurde wiederum Originalfilmmaterial aus *STAR WARS* (1977) als, so könnte man sagen, Found-Footage-Special-Effects in den eigenen Film und damit in eine gänzlich andere Story übernommen.⁴²

Durch diese sehr unterschiedlichen Verfahren der kulturellen Anpassung eines filmischen Stoffes an einen anderen nationalspezifischen Kontext, kombiniert mit den sehr beschränkten finanziellen und technischen Möglichkeiten der damaligen türkischen Filmproduktionsstudios, weisen viele Filme des Yeşilçam-Kino eine ganz eigene hybride Ästhetik auf, bei der sich Elemente US-amerikanischer Filme (Figuren, Kostüme, Storys, Filmschnipsel, Musikstücke, Ikonografie u. a.) in gänzlich anderen Handlungs- und Bedeutungszusammenhängen der türkischen Kultur wiederfinden und wiederum selbst eigene medienkulturelle Muster, Konventionen und Praktiken ausbilden. Ein geradezu prototypisches Beispiel für eine solche Aneignung, Nutzbarmachung und Umdeutung von fremdem Material ist das bereits erwähnte musikalische Hauptthema aus *THE GODFATHER*, das geradezu normativ in zahlreichen Filmen als Untermalung Verwendung fand.

Trash-Ästhetik und fantastische Welten: Zitieren, Adaptieren, Neukombinieren

Da die Filmproduzenten nur über sehr geringe Budgets verfügten, war es ihnen kaum möglich, Geld in aufwändige Kostüme, Requisiten, Ausstattung oder professionelles Filmequipment zu investieren. Materialknappheit war ein weiteres Problem. So stand etwa pro Filmproduktion nur eine sehr begrenzte Anzahl von Filmrollen zur Verfügung. Dies führte zum einen dazu, dass Szenen kaum wiederholt werden konnten und die Schauspieler ebenso wie die Filmemacher unter besonders hohem Druck standen.⁴³ Zum anderen war das Filmmaterial selbst oft nur schwarz-weiß. Die Verleiher verlangten jedoch häufig Farbfilme. Wenn kein Farbmateriale zur Verfügung stand, benutzen die Filmemacher stattdessen Schwarz-weiß-Rollen und fügten bei der Entwicklung Farbe hinzu. Auf diese Weise entstand ein monochrom gefärbter Film, und die Filmemacher konnten den Verleiher wie gefordert einen ‚Farbfilm‘ liefern.⁴⁴

Auch Requisiten wurden auf kreative Weise günstig hergestellt, da sie bei weitem nicht über die Budgets verfügten wie deren Vorbilder in Hollywood. Zum Vergleich: Steven Spielberg ließ für die Produktion seines Filmes *JAWS* (1975) drei verschiedene mechanisch-bewegliche Modelle des weißen Haies professionell herstellen, jede einzelne kostete etwa 250.000 US-Dollar und stellt eine (damals) realistische Kopie eines echten Haies dar.⁴⁵ Türkische Filmproduzenten hatten jedoch deutlich weniger Budget zur Verfügung und waren daher gezwungen, ihren weißen Hai für den Film *ÇÖL* (*TURKISH JAWS*, 1983) weitaus günstiger her-

⁴² Vgl. Smith 2008a: 3.

⁴³ Vgl. *Remake, Remix, Rip-Off*: 00:31:50.

⁴⁴ Vgl. ebd.: 00:44:28.

⁴⁵ Vgl. Demain 2015.

zustellen, wodurch sich diese Filme – intendiert oder nicht – in den Trash-Diskurs einschreiben. Auch andere Special Effects realisierten die Filmemacher kostengünstig auf kreative Art. So wurde zum Beispiel in dem türkischen STAR TREK-Remake *TURIST ÖMER UZAY YÖLÜNDA* (*ÖMER THE TOURIST TRAVELS INTO SPACE*, 1973) der Beaming-Effekt erzeugt, indem kleine schnipselförmige Striche in den Filmstreifen gekratzt wurden. Die gleiche Methode wurde auch für Schüsse mit Laser-Pistolen genutzt.⁴⁶ Die türkischen Filmproduzenten stellten auch komplette Szenen in Miniatur nach. So wurden Autounfälle, die real gefilmt sehr teuer und zeitintensiv zu realisieren gewesen wären, mit kleinen Plastik-Spielzeugautos nachgestellt.

Auch das Zusammenschneiden von Szenen aus verschiedenen Filmen war in der türkischen Filmproduktion eine oft verwendete Technik, da sich die Filmproduzenten an keinerlei Copyright-Gesetze gebunden sahen. Dadurch konnte man sich an Filmen aus aller Welt bedienen. Auf diese Weise entstand, wie Cem Kaya erklärt, eine einzigartige Mischung aus verschiedensten kulturellen Filmästhetiken.⁴⁷ Für *DÜNYAYI KURTARAN ADAM* (*THE MAN WHO SAVES THE WORLD*, 1982) nutzte der Regisseur Çetin Inanç Soundtracks und Filmausschnitte aus insgesamt sechzehn verschiedenen Filmen.⁴⁸ Denn aufgrund begrenzter Produktionsmittel war es ihm nicht möglich, wie er im Interview bemerkte, beispielsweise aufwendige Kampfszenen im Weltraum selbst zu produzieren, so dass er diese aus dem ersten STAR WARS-Film übernahm. Hierfür lieh er sich eine Vorführkopie des Films, schnitt Szenen heraus und nutzte sie für eine Rückprojektion, vor der er die Schauspieler platzierte, die dann einen Flug im Kampfraumschiff simulierten. Auch gänzlich unverändertes STAR WARS-Footage wurde immer wieder zwischen die Szenen geschnitten.⁴⁹ Metin Demirhan sieht *DÜNYAYI KURTARAN ADAM* allerdings nicht als ein direktes STAR WARS-Remake, sondern vielmehr als ein kulturell und ästhetisch eigenständiges Werk, das zahlreiche andere Einflüsse in seine Handlung und seine Ästhetik mit aufnimmt, etwa aus dem Islam, dem Christentum und dem Buddhismus. Demirhan beschreibt den Film daher als „skurril“, „seltsam bizarr“ und gleichzeitig als „fabelhaft“ und „absolut einzigartig“.⁵⁰

Eins-zu-eins-Kopien waren im türkischen Kino ohnehin selten. Viel häufiger finden sich mehr oder weniger deutliche Anlehnungen, Zitate und Vermischungen von bestimmten Filmen und Filmelementen. Im Yeşilçam-Kino gab es beispielsweise ‚gemischte‘ Superhelden wie in *DEMİR YUMRUK: DEVLER GELİYOR* (*DIE EISENFAUST*, 1970). Der Held trägt hier eine Phantom-Maske, auf der Brust das Superman-Logo und das Batman-Logo auf dem Gürtel.⁵¹ Es wurden jedoch nicht nur Kostüme verschiedener Superhelden kopiert und mit-

⁴⁶ Vgl. Kozak 2015.

⁴⁷ Vgl. Wlodawer 2016.

⁴⁸ Vgl. *Remake, Remix, Rip-Off*: 00:51:01.

⁴⁹ Vgl. Kaya 2015.

⁵⁰ Demirhan zit. n. *Remake, Remix, Rip-Off*: 00:55:01.

⁵¹ Ebd.: 00:56:51.

einander kombiniert, sondern es wurden, im Sinne eines Cross-Over von verschiedenen fantastischen Filmwelten, auch bekannte Figuren zusammen in einem Film inszeniert. In *3 DEV ADAM* (*3 MIGHTY MEN*, 1973) etwa stehen Captain America, Spider-Man und der mexikanische Wrestling-Held El Santo im Mittelpunkt der Handlung. Jedoch ist Spider-Man hier im Gegensatz zum US-amerikanischen Vorbild ein mörderischer und sadistischer Bösewicht.

Von einer Kopie oder einem klassischen Remake der Figuren kann man in diesem Fall wie auch in den meisten anderen Filmen des Yeşilçam-Kinos kaum sprechen, vielmehr handelt es sich um eine freie Neuinterpretation bzw. Neukombination von Figuren, losgelöst von ihrem bisherigen (medien-)kulturellen Kontext. In ähnlicher Weise wurden auch Genres und Figuren in den eigenen kulturellen Kontext übernommen, die bisher hauptsächlich in amerikanischen Filmen bzw. in der amerikanischen Kultur vorkamen. So begannen Filmemacher zum Beispiel, türkische Western-Filme zu produzieren, die es bis dahin in dieser Form nicht gab.⁵²

Ein weiteres Beispiel für solch eine Neukombination von bekannten Figuren, Stereotypen und Genres ist die türkische Version von *RAMBO* (*FIRST BLOOD*, 1982). Im Gegensatz zum Premake sieht sich der türkische Rambo in *KORKUSUZ* (*RAMPAGE*, 1986) beispielsweise mit einer Motorrad-Gang konfrontiert, die durch ihre Karate-Künste Martial-Arts-Elemente in den Film integriert; auch Zombies tauchen in diesem Film auf. Wir haben es somit nicht nur mit der kulturellen Transformation bzw. Übersetzung einer bekannten medialen Figur aus dem US-amerikanischen in einen anderen (medien-)kulturellen Kontext zu tun. Was auf diese Weise vielmehr entsteht, ist ein fantastischer Remix bekannter Genrewelten. Neben die kulturelle Transformation und das Moment der Marktanpassung eines filmischen Stoffs tritt hier also der Aspekt der Genretransformation und des exzessiven Spiels mit Stereotypen und Affekten, wie es, kombiniert mit einer Low-Budget-Trash-Ästhetik, für das Exploitation-Kino als internationales Phänomen insgesamt charakteristisch ist.

Für Gökay Gelgec geht es in diesen Filmen entsprechend weniger darum, welche Motive die Charaktere haben oder warum sie in dieser Konstellation auftauchten, sondern darum, welche Fantasiewelt ein Regisseur mit seinem Film erschafft. Doch statt den Sinn solcher filmischen Praktiken des Vermischens, Zitierens und Neukombinierens zu hinterfragen, betrachtet Gelgec diese Filme als eigenständige Werke mit einer fantastischen Ästhetik, die dezidiert mit klassischen Filmstereotypen brechen.⁵³

⁵² Diese Entwicklung ist dabei analog zu anderen europäischen Filmindustrien zu sehen. So finden sich in den 1960er- und 1970er-Jahren zunehmend auch italienische Western (Spaghetti-Western), spanische Western und auch deutsche Western (Winnetou-Filme), sowie zahlreiche europäische Koproduktionen. Der türkische Western reiht sich damit in die Entwicklung des sogenannten Euro-Westerns nach dem Zweiten Weltkrieg ein.

⁵³ Vgl. Remake, Remix, Rip-Off: 00:58:50.

Kulturelle Übersetzung: der ‚türkische Exorzist‘

Meist stehen bei der Neuverfilmung eines Stoffes, wie Hans J. Wulff feststellt, pragmatische Gründe im Vordergrund.⁵⁴ So sollen etwa Filme an andere Märkte, mit anderen Stars, angepasst werden, wie etwa bei dem bereits erwähnten türkischen Remake *TARZAN ISTANBUL'DA* (*TARZAN IN ISTANBUL*). Ein Remake kann darüber hinaus als eine Form der kulturellen Übersetzung verstanden werden, wenn es dem filmischen Transfer von kulturellen Aneignungs- und Vermittlungsprozessen dient.⁵⁵ Denn zwischen Filmen und gesellschaftlichen Diskursen spannt sich, im Sinne eines „Doing Culture“, wie Katrin Oltmann es treffend formuliert

„[...] ein komplexes Netz aus Negotiationen, aus zirkulären Wechselbeziehungen und Prozessen des Austauschs. In Filmen verbinden sich [...] historisch spezifische kulturelle Praktiken, *performance traditions* und Star-Systeme, Genrekonventionen und zeitgenössische Technologien, Zensurvorgaben, Produktionsbedingungen, gesellschaftliche und akademische Debatten, soziale Ideologien, kursierende Ideen und Wissensbestände [...].⁵⁶

Ein Beispiel, an dem diese Anpassung eines filmischen Stoffes an den kulturellen Kontext und die Wissensbestände eines anderen Publikums sehr deutlich wird, ist die bereits erwähnte türkische Version von *THE EXORCIST* (1973) mit dem Titel *ŞEYTAN* (1974). Der Produzent Hulki Saner und der Regisseur Metin Erksan Saner, einer der damals erfolgreichsten Filmemacher in der Türkei, begannen die Filmproduktion, nachdem William Friedkins *THE EXORCIST* weltweit für Kontroversen gesorgt hatte. Die Veröffentlichung von Friedkins Film wurde offiziell erst 1982 in der Türkei erlaubt, knapp zehn Jahre, nachdem der Film in den USA erschienen ist.⁵⁷ Obwohl das zwölfjährige, vom Teufel besessene Mädchen in *ŞEYTAN* ihrer äußeren Erscheinung nach (Kostüm, Frisur, Make-Up und sogar Special Effects) der Premake-Figur Regan nachempfunden ist und auch das musikalische Hauptthema, Mike Oldfield's *Tubular Bells*, wiederholt verwendet wird,⁵⁸ finden sich auf der Handlungsebene deutliche Unterschiede zwischen Premake und Remake, die als Ergebnis der kulturellen Übersetzung⁵⁹ des Films für die türkischen Zuschauer betrachtet werden können.

So wird etwa die Rolle des katholischen Geistlichen Pater Karras in *ŞEYTAN* durch den Schriftsteller und Journalisten Tugrul Bilge ersetzt, der sich mit antiken Vorstellungen von Besessenheit beschäftigt. Auf diese Weise wird dem Publikum die Idee des Exorzismus nähergebracht, ohne gleichzeitig den Glauben an Allah infrage zu stellen.⁶⁰ Da die Präsenz Satans auf Erden im Islam keine Rolle spielt, wird er durch den bösen Geist Iblis ersetzt. Der Imam betet in *ŞEYTAN* entsprechend zu Allah und bittet ihn, den grausamen Iblis aus der

⁵⁴ Vgl. Wulff 2009: 2.

⁵⁵ Vgl. Oltmann 2008: 12.

⁵⁶ Ebd. 34ff.

⁵⁷ Vgl. Smith 2008a: 6.

⁵⁸ Vgl. ebd.: 7.

⁵⁹ Zur Bedeutung kultureller Kontexte bei der Rezeption von Remakes im Sinne der Cultural Studies vgl. Eberwein 1998.

⁶⁰ Vgl. Smith 2008a: 8.

Seele des Mädchens zu verbannen, um ihre Marter zu beenden. In dieser Szene wird auch versucht, dem türkischen Publikum das Ritual des Exorzismus zu erläutern, da dieses in der damaligen türkischen Kultur kaum bekannt war.⁶¹ In der Exorzismus-Zeremonie wird zudem statt des christlichen Weihwassers das Wasser der Zamzam-Quelle aus der Großen Moschee in Mekka verwendet, und es wird aus dem Koran statt aus der Bibel gelesen.⁶²

Somit wird durch eine Neuverfilmung eines Stoffes das Premake nicht nur ökonomisch für den eigenen Filmmarkt angepasst und ausgewertet, sondern es kann durch das Verfahren der kulturellen ‚Übersetzung‘ auch an Wissensbestände eines anderen Publikums angepasst, ästhetisch neu ausgerichtet, kulturell-thematisch verändert und damit zu einem Teil einer eigenen nationalen Filmkultur und Identitätssuche werden.

Die 1980er-Jahre: Video-Boom und Niedergang

Die 1970er- und frühen 1980er-Jahre waren für das Yeşilçam-Kino besonders prägend. Zum einen sind in dieser Kulminationsphase der exzessiven Praktik des filmischen Remaking zahlreiche ikonische Produktionen entstanden wie die bereits erwähnten türkischen Versionen von STAR WARS (DÜNYAYI KURTARAN ADAM, 1982), JAWS (ÇÖL, 1983) oder RAMBO/FIRST BLOOD (KORKUSUZ, 1986). Zum anderen führte die Verbreitung des Heimvideorekorders ab Ende der 1970er-Jahre – nach der Erstauswertung der Yeşilçam-Filme im Kino und der Zweitauswertung im türkischen Fernsehen – zu einer dritten Verbreitungswelle nicht nur aktueller, sondern auch älterer Filmproduktionen, die es unter anderem den in Deutschland lebenden türkischstämmigen Zuschauern ermöglichte, an der Medienkultur ihres Heimatlandes teilzuhaben. Über die Verfügbarkeit, den Konsum und die Rezeption der Yeşilçam-Filme, aber auch anderer Medienprodukte konnten diese sich mit den Zuschauern im Heimatland vergemeinschaften und auf diese Weise, über die Grenzen des Heimatlandes hinaus, ein transnationales Publikum ausbilden.

So berichtete das ZDF im Magazin Aspekte 1986, dass damals rund 300.000 türkische VHS-Kassetten in der BRD im Umlauf waren und 35 Prozent der türkischen Haushalte ein Videogerät besaßen, drei Mal mehr als deutsche Haushalte.⁶³ Zudem würde sich eine durchschnittliche türkische Familie rund 10 Filme pro Wochenende ausleihen. Diese Zahlen machen deutlich, wie groß damals die Verbreitung türkischer Filmproduktionen auch über die nationalen Grenzen hinaus war und welche zentrale Bedeutung dem Konsum von türkischen Medienprodukten in den 1980er-Jahren für die in Deutschland lebenden Türken zukam.⁶⁴

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Vgl. ebd.: 9.

⁶³ Zit. n. Remake, Remix, Rip-Off: 00:11:40.

⁶⁴ Gründe für die Hinwendung zum Video-Konsum für die in Deutschland lebenden Türken waren laut einer damals durchgeführten Umfrage folgende: ca. 60% sagten, dass sie lieber Filme aus der Heimat sehen (u.a. aufgrund der kulturellen Sehgewohnheiten sowie der kulturspezifischen Momenten, die die Remakes der US-amerikanischen Vorbilder aufweisen), fehlendes türkisches Freizeitangebot (32,9%), die Möglichkeit Freizeit zeitunabhängig zu gestalten (21,2%), sprachliche Probleme (15,3%), Aufbau eines eigenen Filmarchiv (12,9%); vgl. Klitzke, 1982: 78ff.

Der Vertrieb türkischer Videokassetten war nicht einheitlich organisiert. So wurde der Kontakt zwischen Produzenten und Händlern in der Regel durch große überregionale türkische Tageszeitungen hergestellt: Die Produzenten boten einen Film per Anzeige an, und die Händler orderten entsprechende Stückzahlen per Post. Dies setzte eine schnelle Reaktion voraus, da Titel wegen der geringen Auflagen häufig schnell vergriffen waren.⁶⁵ Die Einführung von VHS bedeutete jedoch auch, dass Filme mit relativ geringem technischem Aufwand in großer Stückzahl illegal kopiert werden konnten. Die Folge war, dass Video-Piraterie sowohl im Inland als auch im Ausland zu einem wachsenden Problem wurde.

Das erste Gesetz, das das Urheber- und Verwertungsrecht von Filmen und Musik im Kino wie auch auf Video- oder Audiokassetten in der Türkei regelte, wurde 1986 verabschiedet, zu einer Zeit also, als sich das türkische Kino bereits im Niedergang befand.⁶⁶ Diese gesetzliche Regulation des Filmmarktes ist, wie der Filmwissenschaftlicher Savaş Arslan feststellt, auch als Reaktion auf die Situationen von Filmemachern und Verleihern zu verstehen, die mit der Anfang der 1980er-Jahre explodierenden Video-Piraterie, auch im nichttürkischen Ausland, ebenso wie mit der unzensurierten Vorführung ihrer Filme an öffentlichen Orten wie Cafés, Bars und Restaurants nicht einverstanden waren. Aus Sicht der Regierung war dieses Gesetz zudem eine Möglichkeit, Kontrolle über die Zirkulation von Filmen und deren teilweise polarisierenden Ideologien zu gewinnen. Die Einführung eines solchen Urheberrechts bedeutete aber gleichzeitig den Niedergang des Yeşilçam-Kinos, da es diejenigen Praktiken des Zitierens, Wiederverwertens und Remixens von fremdem Material verbot, das den ästhetischen Kern eben dieser Filmindustrie bildete.

Widerstand – Parodie – Wertschätzung

Es stellt sich zum Schluss die Frage, wie die Filme der Yeşilçam-Ära letztlich zu interpretieren sind und welche Haltung bzw. welche Aussagen hinter diesen Werken mit ihren ganz eigenen Praktiken des filmischen Remaking stehen. Drei verschiedene Ansätze sollen im Folgenden aufgezeigt werden: Widerstand, Parodie und Wertschätzung bzw. Hommage.

Türkische Remakes lassen sich als eine Form des kulturell-ästhetischen Widerstands gegen Hollywood und damit gegen die USA interpretieren, deren Produktionen die türkischen Kinos lange Zeit dominierten. Durch ihre Funktion als eine Art „fantasy screen“⁶⁷, also als mediales Wunsch- und Traumbild, waren US-amerikanische Filme für das türkische Publikum ab den 1940er-Jahren ein fester Bestandteil der türkischen Populärkultur. Vor diesem Hintergrund stellt die exzessive Praktik des Remaking im türkischen Kino und die Ästhetik des vorbehaltlosen, fast schon anarchischen Zitierens, Adaptierens und Neukombinierens jedoch keine radikale Zurückweisung der (medien-)kulturellen Vormachtstellung der USA dar, sondern ist vielmehr im Kontext einer Suche nach der eigenen nationalen Identität zu

⁶⁵ Vgl. ebd.: 52.

⁶⁶ Vgl. Arslan 2011: 72.

⁶⁷ Erdogan 2004: 113.

betrachten, nach einem ‚eigenen Tarzan‘, einem ‚eigenen Rambo‘ und einem ‚eigenen Star Wars‘.

Aber nicht nur im kulturellen, sondern auch im politischen Sinne lassen sich die türkischen Remakes, insbesondere der späten 1970er- und 1980er-Jahre, als eine Form des Widerstands gegen den US-amerikanischen Einfluss verstehen. So weist Cem Kaya darauf hin, dass 1982, als DÜNYAYI KURTARAN ADAM (THE MAN WHO SAVES THE WORLD) entstand, in der Türkei noch immer der Ausnahmezustand galt:

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.⁶⁸

Ein weiteres Beispiel ist der bereits erwähnte Film ŞEYTAN, der sich als Ausdruck für bestimmte Tendenzen verstehen lässt, die dem politisch und gesellschaftlichen Laizismus in der Türkei entgegenzuwirken suchten. Der Film wurde in einer Zeit produziert, in der die Übernahme westlicher Konzepte der Modernisierung und Rationalisierung in den Kemalismus immer mehr infrage gestellt wurde und der Islam wieder größeren Einfluss in der Politik gewann. Bei den Reformen Atatürks ging es ursprünglich darum, den Islam aus dem öffentlichen Diskurs weitgehend auszuschließen und die Türkei kulturell der rationalen, weltlich geprägten europäischen Sphäre anzunähern. In dieser Zeit der politischen Spannungen Mitte der 1970er-Jahre einen Film zu produzieren, der das Versagen rationaler und weltlicher Konzepte zeigt und stattdessen den Islam als Schutz vor dem Bösen darstellt, lässt sich durchaus als eine Abkehr von Atatürks konsequentem West-Kurs lesen und als ein Versuch, die Bedeutung des Islams für die moderne Türkei herauszustellen.⁶⁹

Das (medien-)kulturell bzw. politisch Widerständige ist jedoch lediglich *eine* Lesart neben anderen. Türkische Remakes lassen sich ebenso als Parodien US-amerikanischer Produktionen begreifen, wenn das Premake als Ausgangspunkt für eine Neuinterpretation eines filmischen Stoffes als humoristische Umbildung oder Nachahmung dient.⁷⁰ Nimmt man also an, dass es sich bei den türkischen Remakes um Parodien amerikanischer Filme handelt, so lassen sich durchaus Verbindungslinien zu heutigen Online-Parodien ziehen, wie sie zahlreich auf YouTube zu finden sind. Auch solche Web-Parodien unterliegen in der Regel komplexen Aneignungs-, Transformations- und Wertschöpfungsprozessen. Mit jeder neuen Parodie im

⁶⁸ Kaya 2015.

⁶⁹ Vgl. Smith 2008a: 10.

⁷⁰ Kühle 2006: 19, wobei Kühle die Parodie dezidiert nicht als Remake im engeren Sinne betrachtet. Vgl. hierzu auch die deutlich weitere Auffassung von Remake, wie sie in diesem Aufsatz vertreten wird (siehe Anm. 7).

Netz entstehen neue Schichten der Interpretation, durch jeweils neue Produzenten, mit jeweils anderen sozialen und kulturellen Kommentaren, die die Art und Weise, wie ein Text wahrgenommen und verstanden wird, verändert. Dadurch wird der ursprüngliche kulturelle Text jeweils neu strukturiert, kommentiert, umgestaltet, ‚beantwortet‘ und unterschiedlich stark kritisiert.⁷¹ In jedem Fall können Fragmente des Textes und deren potentielle Bedeutungen in einem anderen formalen Rahmen und in einem anderen Kontext wiederverwendet und somit remixed werden, ohne als Parodie an spezifische genretypische Konventionen oder Erwartungsstrukturen auf Zuschauerseite gebunden zu sein.

Vor diesem Hintergrund lassen sich auch viele der türkischen Remakes wie zum Beispiel 3 DEV ADAM (3 MIGHTY MEN) mit dem Figurenensemble Spiderman, Captain Amerika und dem Wrestler El Santo als Parodie berühmter Hollywood-Filme bzw. der US-amerikanisch geprägten Populärkultur allgemein interpretieren, die durch das freie Kombinieren von medienkulturellen Fragmenten alternative Seh- und Erfahrungsangebote schafft. Cem Kaya weist zudem darauf hin, dass das türkische STAR WARS-Remake ohnehin automatisch zur Parodie werde, da ein Moment des Komischen bereits im Premake angelegt sei: „Star Wars war schon immer etwas albern.“⁷²

Trotz dieser offensichtlich vorhandenen formal-ästhetischen Merkmale der Parodierung von populärkulturellen Vorbildern sieht der Regisseur Aram Gülyüz seine Remakes jedoch in erster Linie als Ausdruck von Wertschätzung gegenüber den Regisseuren und Filmklassikern des Hollywood-Kinos. So betrachtet er beispielsweise die Übernahme kompletter Szenen aus einem US-amerikanischen Premake als einen Weg, seine Bewunderung für diese Meisterwerke zum Ausdruck zu bringen. Hätte er versucht, die Ähnlichkeiten bzw. die Verwendung der Szenen zu verstecken, wäre dies seiner Meinung nach Diebstahl gewesen.⁷³ Im Sinne einer solchen filmästhetischen Wertschätzung können viele Filme der Yeşilçam-Ära auch als eine Hommage⁷⁴ an das Hollywood-Kino, seine Helden und Filmemacher verstanden werden, die ihre Vorbilder weder rein imitieren noch gänzlich verhöhnen, sondern ihnen durch intertextuelle Praktiken der Adaption, der Neukombination und der Übersetzung in die eigene türkische Kultur Respekt und Ehre erweisen.

Fazit

Es sei an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen, dass es sich bei den erwähnten drei Aspekten, Widerstand, Parodie und Wertschätzung, nicht um Gegensätze, sondern vielmehr um unterschiedliche Lesarten handelt, die die Vielschichtigkeit der türkischen Remakes der Yeşilçam-Ära als mediale Erlebnis-, Bedeutungs- und Identifikationsangebote deutlich ma-

⁷¹ Vgl. Hartwig 2012: 219.

⁷² Kaya 2016.

⁷³ Gülyüz zit. n. Gürata 2002: 118.

⁷⁴ Zum Verhältnis von Hommage und Remake vgl. Kühle 2006: 19.

chen. Letztlich ist hiermit genau dasjenige bezeichnet, was Constantin Verevis als „*multi-dimensional structure of remaking*“⁷⁵ beschreibt, nämlich die Überlappung und Verschränkungen von verschiedenen textuell-ästhetischen Merkmalen und kontextuellen Faktoren von Remakes wie etwa den gesellschaftspolitischen Diskursen, den konkreten Produktionsbedingungen oder das jeweilige Verhältnis von Filmindustrie und Zuschauerkulturen sowie deren Praktiken, Sehgewohnheiten und Erwartungen.

Auf den ersten Blick erscheinen türkische Remakes wie billige Kopien bekannter Hollywood-Vorbilder. Sie wurden mit einem äußerst geringen Budget produziert, die Kostüme sind häufig selbst genäht, und viele der Schauspieler stechen durch sehr dramatische Mimik und Gestik hervor. Doch sind es gerade diese stark eingeschränkten Produktionsbedingungen, die, trotz staatlicher Zensur und bedingt durch ein kaum wirksames Urheberrecht, in der damaligen Türkei den Filmemachern ein hohes Maß an kreativer Freiheit im Umgang mit medialen Versatzstücken der Popkultur ermöglichten. Im Fahrwasser des Exploitation Cinema als internationale ästhetische Strömung der 1960er- bis 1980er-Jahre hat sich das Turskploitation-Kino nicht zuletzt durch seine politische und kulturelle Sonderstellung zwischen Ost und West, zwischen Modernisierung und Tradition, zu einem eigenständigen medienkulturellen Phänomen entwickelt, das durch die Verbreitung von VHS Ende 1970er-, Anfang der 1980er-Jahre auch über die türkischen Grenzen hinaus Verbreitung fand.

Das Turskploitation-Kino hat mit seiner Trash- und DIY-Ästhetik⁷⁶, seinen exzessiven intertextuellen Bezügen und seinen diversen Praktiken des Neukombinierens von bereits vorhandenem Material insbesondere in den letzten Jahren unter Filmenthusiasten einen Kultstatus erlangt, nicht zuletzt, weil es durch seine Ästhetik durchaus anschlussfähig an den aktuellen Diskurs der Remix- und Mashup-Culture ist, wie er etwa um Fan-Remakes unterschiedlichster Art als Teil der digitalen sozialen Netzkultur(en) geführt wird.⁷⁷ Beiden Phänomenen gemein ist ein Moment der Selbstermächtigung gegenüber der Medienindustrie, oder, wie es der Filmwissenschaftler Savaş Arslan formuliert:

Ob man will oder nicht, wir sind vom Wesen beeinflusst. [...] Es ist eine Kultur der Aneignung oder des hiesigen Machens. Sie existiert auch nur, weil es ein mächtiges Gegenüber hat, den Westen. [...] Man kommt am Westen nicht vorbei, also muss man dagegenhalten.⁷⁸

⁷⁵ Vgl. Verevis 2006: 129.

⁷⁶ Zur Bedeutung des Trash-Ästhetik siehe exemplarisch Kulle 2012: 15ff.

⁷⁷ Siehe hierzu etwa Mundhenke et al. 2015 u. Wilke 2015.

⁷⁸ Arslan zit. n. Remake, Remix, Rip-Off: 00:55:50.

Über die Autoren

Maïke Grellmann, studierte Medien- und Kommunikationswissenschaften und Soziologie an der Universität Hamburg. In ihrer Abschlussarbeit befasste sie sich mit dem Aspekt der Konsumkritik im postmodernen Film am Beispiel von *AMERICAN PSYCHO* und *FIGHT CLUB*. Sie arbeitete in der Filmproduktion in Hamburg und ist aktuell als Freelancer in der kanadischen Filmindustrie tätig.

Oliver Schmidt, Dr. phil., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Humanities der Technischen Universität Hamburg. Zu seinen Publikationen zählen u. a. *Hybride Räume. Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende* (Dissertation, Schüren 2013) sowie der Sammelband *Hollywood Reloaded. Genrewandel und Medienerfahrung nach der Jahrtausendwende* (Schüren 2013). Aktuellste Publikation: „Zum Teufel mit den Kohlen“. Geldmärchen-Filme im US-amerikanischen Kino der 1980er und 1990er“ (In: Judith Ellenbürger/Felix T. Gregor: *Bild Medium Geld. Bildkulturen und Medienreflexionen des Monetären*, Fink 2019). Mitherausgeber von *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, des *Repositoriums Medienkulturforschung* sowie der *Edition Medienkulturforschung* (Avinus). Forschungsschwerpunkte sind: Medienkultur, Filmtheorie, Genretheorie, Raumtheorie, Geschichte des Hollywood-Kinos und Digitalkultur.

Filme

3 DEV ADAM (3 MIGHTY MEN, Türkei 1973, T. Fikret Uçak)

BONNIE AND CLYDE (BONNIE UND CLYDE, USA 1967, Arthur Penn)

CEMO İLE CEMİLE (aka: TURKISH BONNIE AND CLYDE, Türkei 1971, Çetin İnanç)

ÇÖL (aka: TURKISH JAWS, aka: THE DESERT, Türkei 1983, Çetin İnanç)

DEMİR YUMRUK: DEVLER GELİYOR (DIE EISENFAUST, Türkei 1970, Tunç Basaran)

DÜNYAYI KURTARAN ADAM (THE MAN WHO SAVES THE WORLD, aka: MURAT – EIN KUNGFU TÜRKE RETTET DIE WELT, Türkei 1982, Çetin İnanç)

THE EXORCIST (DER EXORZIST, USA 1973, William Friedkin)

FIRST BLOOD (RAMBO, USA 1982, Ted Kotcheff)

THE GODFATHER (DER PATE, USA 1972, Francis Ford Coppola)

JAWS (DER WEISSE HAI, USA 1975, Steven Spielberg)

KARA ŞİMŞEK (aka: TURKISH ROCKY, Türkei 1985, Çetin İnanç)

KİLİNK SOY VE ÖLDÜR (KİLİNK: STRIP AND KILL, Türkei 1967, Yılmaz Atadeniz)

KORKUSUZ (RAMPAGE, aka: RAMBO, aka: TURKISH RAMBO, Türkei 1986, Çetin İnanç)

REMAKE, REMIX, RIPP-OFF: ABOUT COPY CULTURE & TURKISH POP CINEMA (REMAKE, REMIX, RIPP-OFF: ÜBER KOPIERPRAXIS UND DAS TÜRKISCHE POP-KINO, Türkei/Deutschland 2014, Cem Kaya)

ŞEYTAN (aka: TURKISH EXORCIST, Türkei 1974, Metin Erksan)

STAR WARS (KRIEG DER STERNE, USA 1977, George Lucas)

SÜPERMEN DÖNÜYOR (SUPERMAN KEHRT ZURÜCK, aka: TURKISH SUPERMAN, Türkei 1979, Kunt Tulgar)

TARZAN ISTANBUL'DA (TARZAN IN ISTANBUL, Türkei 1952, Orhan Atadeniz)

TURIST ÖMER UZAY YOLUNDA (ÖMER THE TOURIST TRAVELS INTO SPACE, aka: TURKISH STAR TREK, Türkei 1973, Hulki Saner)

Literatur

Arslan, Savaş (2011): *Cinema in Turkey. A New Critical History*. New York: Oxford Univ. Press.

Demain, Bill (2015): „How Malfunctioning Sharks Transformed the Movie Business“. In: *Mental Floss*, veröffentlicht: 20.6.2015, <http://mentalfloss.com/article/31105/how-steven-spielbergs-malfunctioning-sharks-transformed-movie-business> (8.12.2018).

Dorsay, Attila (2005): „Eine moderne Regierung kann Künstler keine Restriktionen unterwerfen“ [Interview]. In: Amin Farzanefar (Hg.): *Kino des Orients. Stimmen aus einer Region*. Marburg: Schüren, S. 159–178.

Eberwein, Robert (1998): „Remakes and Cultural Studies“. In: Andrew Horton/Stuart Y. McDougal (Hg.): *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley (Cal.): Univ. of California Press, 15–33.

Erdogan, Nezih (2004): „The Making of Our America. Hollywood in a Turkish Context“. In: Richard Maltby/Melvyn Stokes (Hg.): *Hollywood Abroad. Audiences and Cultural Exchange*. London: British Film Institut (BFI), S. 121–131.

Guback, Thomas H. (1969): *The International Film Industry. Western Europe and America since 1945*. Bloomington (Ind.): Indiana Univ. Press.

Gürata, Ahmet (2006): „Translating Modernity. Remakes in Turkish Cinema“. In: Dimitris Eleftheriotis (Hg.): *Asian Cinemas. A Reader and Guide*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, S. 242–254.

Gürata, Ahmet (2002): *Imitation of Life. Cross-cultural Reception and Remakes in Turkish Cinema*. Dissertation: University of London [unveröffentlicht].

Hartwig, Lili (2012): „You'll Never See This on the Silver Screen. The Film Trailer as a Template for the Appropriation and Transformation of Hollywood Movies“. In: Constantin Verevis/Kathleen Look (Hg.): *Film Remakes. Adaptations and Fan Production. Remake – Remodel*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 215–230.

Kaya, Cem (2016): „90 Prozent ist Dreck“ [Interview]. In: *taz*, <http://www.taz.de/!5354348/> (8.12.2018).

Kaya, Cem (2015): „Tarzan in Istanbul“ [Interview]. In: *artechock*, veröffentlicht: 30.7.2015, http://www.artechock.de/film/text/interview/k/kaya_2015.html (8.12.2018).

Klitzke, Dietrich (1982): *Das 4. Programm. Studie zum türkischen Videomarkt*. Berlin: Express-Edition.

Kozak, Oktay Ege (2015): „Turkish Mockbusters. Turkish Star Trek“. In: *Legion of Leia*, veröffentlicht: 25.9.2015, <http://legionofleia.com/2015/09/turkish-mockbusters-turkish-star-trek/> (8.12.2018).

Kühle, Sandra (2006): *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*. Remscheid: Gardez!-Verl.

Kulle, Daniel (2012): *Ed Wood. Trash & Ironie*. Berlin: Bertz und Fischer.

- Maack, Benjamin (2012): „Türkische B-Movies. Süpertrash aus Hüillywood“. In: *Spiegel Online*, veröffentlicht: 27.4.2012, <http://www.spiegel.de/einestages/tuerkische-b-movies-a-947563.html> (8.12.2018).
- Mundhenke, Florian/Fernando Ramos Arenas/Thomas Wilke (2015): „Mashups. Zur Einführung und Kontextualisierung“. In: dies. (Hg.): *Mashups. Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–10.
- Oltmann, Katrin (2008): *Remake – Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930–1960*. Bielefeld: Transcript.
- Schmidt, Oliver (2017): „Hollywood Reboots. Der Wandel medialer Erfahrungswelten im 21. Jahrhundert.“. In: Florian Mundhenke/Thomas Weber (Hg.): *Kinoerfabrung. Theorien, Geschichte, Perspektiven*. Hamburg: Avinus, S. 265–284.
- Segrave, Kerry (1997): *American Films Abroad. Hollywood's Domination of the World's Movie Screens*. Jefferson (NC): McFarland.
- Smith, Iain Robert (2008a): „The Exorcist in Istanbul. Processes of Transcultural Appropriation Within Turkish Popular Cinema“. In: *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies* 5:1 (January, online), <https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/portal/article/view/489> (8.12.2018), o.S.
- Smith, Iain Robert (2008b): „Beam Me up, Ömer: Transnational Media Flow and the Cultural Politics of the Turkish Star Trek Remake“. In: *The Velvet Light Trap – A Critical Journal of Film & Television*, Nr. 61 (Spring), S. 3–13.
- Verevis, Constantin (2006): *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Wilke, Thomas (2015): „Kombiniere! Variiere! Transformiere! Mashups als performative Diskursobjekte in populären Medienkulturen“. In: Florian Mundhenke/Fernando Ramos Arenas/Thomas Wilke (Hg.): *Mashups. Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 11–39.
- Wlodawer, Mirjam (2016): „Heutzutage wird dir jede Szene vorgeschrieben“. In: *deutschlandfunk.de*, veröffentlicht: 6.5.2016, http://www.deutschlandfunk.de/tuerkische-yesilcam-filme-heutzutage-wird-dir-jede-szene.807.de.html?dram:article_id=353417 (8.12.2018).
- Wulff, Hans J. (2009): „Theorien des Remake: Eine Arbeitsbibliographie“. In: *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere* 103, 2010: „Remake“, http://berichte.derwulff.de/0103_10.pdf (8.12.2018).