

HAYAL

Land	Bundesrepublik Deutschland/ Türkei 1989/90
Produktion	blankfilm Berlin Istanbul Film Ajansi
Ein Film von Merlyn Solakhan und Manfred Blank	
Kamera	Martin Manz
2.Kamera	Sabri Özeydin
Kameraassistentz	Cem Kağan Uzunöz, Burak Buyan
Schnitt	Merlyn Solakhan
Originalton	Manfred Blank
Mischung	Martin Steyer
Schattenspieler	Hayali Orhan Kurt (Kayik/Das Boot) Hayali Safderi Metin Özlen (Muhavere/Vorspiel)
Musiker	Edip Sürgit (kanun) Mustafa Karadeniz (klarnet) Ruhi Şentartar (darbuka, tef)
Erzähler	Andreas Tietze, Robert Anhegger Onat Kutlar, Cevat Çapan Cin Baba Nejat Öznacar
Uraufführung	17. Februar 1991, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	16 mm, Farbe
Länge	81 Minuten
Weltvertrieb	blankfilm Potsdamer Str. 116 1000 Berlin 30 Tel (030) 2625745

Gedreht 1989 (Istanbul) und 1990 (Hamburg).
Hergestellt mit Mitteln der Hamburger und der Berliner Filmför-
derung.

Inhalt

- Ist es ein Film?
- 16 mm Farbe, 81 Minuten; 116 640 mal die Wahrheit; was sollte es also anderes sein als ein Film?
- Ist es ein Spielfilm? Ist es ein Dokumentarfilm?
- Es ist ein Theaterfilm, eine sitcom, ein Dokumentarfilm über verschiedene Gegenstände, ein Biopic und ein Musical.

Theaterfilm. Zwei der letzten Istanbuler Hayali/Schattenspieler, wie sie das Karagözspiel Kayik/Das Boot aufführen.

Situationskomödie. Sowohl in Karagöz' als auch in Hacivats Haus sind die Lebensmittel knapp geworden und, schlimmer als das, die beiden Ehemänner können dem Verlangen ihrer Frauen nach wertvollen Juwelen nicht entsprechen; die Frauen machen sich auf zum Hafen, um sich mit 'richtigen' Männern einzulassen. Die armen Ehemänner rafften sich zu einem Broterwerb auf; sie

wollen Passagiere befördern in einem abgetakelten Boot, das bei Hacivat herumliegt.

Dokumentarfilm über verschiedene Gewerbe. Metin Özlen schneidet das tasvir/die Figur eines Çelebi. Karagöz und Haycivat arbeiten als Fährleute am Goldenen Horn und am Bosphorus. In einem Kaffeehaus in Beşiktaş wird Tee bereitet und serviert. Onat Kutlar und Cevat Çapan schildern die Organisationsformen der Schattenspielerzunft.

Biographischer Film. Leben und Werk des deutschen Orientalisten Hellmut Ritter, der den größten Teil seines Arbeitslebens in Istanbul zugebracht hat und dem wir fast alles verdanken, was wir heute über das Karagözspiel wissen.

Historischer Dokumentarfilm. Das türkische Schattentheater als Spiegel der Geschichte der großen Stadt, die zu zwei Kontinenten gehört, erzählt von Andreas Tietze und Robert Anhegger.

Musical. Der hayali und seine Musiker, wie sie elf traditionelle türkische Kunstlieder singen und spielen. Wie in jedem Karagözspiel.

Zu diesem Film

Über siebzig Jahre waren vergangen seit der Zeit, als der deutsche orientalistische Leutnant in Konstantinopel seine 'Aufnahmen' gemacht hatte. Die Stadt hieß seit langem schon Istanbul, und wir bereiteten uns vor auf eine archäologische Expedition.

Wo Ritter noch etwas betreiben können, was zu der Zeit den Namen 'oral history' noch nicht trug, würden wir vor Ruinen stehen oder vor ganz neuen Häusern, für welche die alten Säulen als vorgefundenes Baumaterial benutzt worden waren.

Aber war es nicht von Anfang an Archäologie gewesen, auf was wir abgezielt hatten? Die Erinnerung an das Kino der allerersten Zeit, daß es der niederen Kultur, dem Rummel, dem Jahrmarkt zugehört hatte und nicht der Kunst. Daß der literarische Realismus sein garstiges Haupt noch nicht erhoben hatte. Daß es eine öffentliche Darstellung der Lust am reinen Schwachsinn gab, gepaart mit einem Hang zur Destruktion und Chaotik. Die Idee also war, daß es hier ein ursprüngliches Kino gegeben hatte, bevor es das Kino gab. Vor der Entdeckung des Trägheitseffekts eine Form, die auf dem Vergnügen an bewegten transparenten Figuren basiert, die da nicht die Welt, sondern nur ein Viertel einer großen Stadt bedeuten wollten. Archäologie des Kinos.

Es ist blöd und kurzsichtig, das weiß man, das Auftauchen des Fernsehens in einen direkten Zusammenhang zu stellen mit dem Niedergang des Kinós; richtig ist aber vielleicht, daß die Formen, die sozusagen Aus-Druck einer gesellschaftlichen Organisation sind, mit deren Umwälzung ihre privilegierte Stellung abtreten müssen. Insofern, wie wir es bei Victor Hugo und Färber lesen können, tötet jenes dieses (dort der Buchdruck den Kathedralenbau). So hat, wie das Fernsehen das Kino, das Kino das Karagözspiel getötet.

Vom dem sozialen Milieu, in dem das Karagözspiel allein entstehen konnte, kann - das versteht sich - siebzig Jahre nach dem Zerfall des Osmanischen Reiches keine Rede mehr sein. Es bedarf eines sehr insistierenden Hinschauens, um eine Gesellschaftsform, die wir nicht mit dem angeblich von einem ehemaligen CDU-Generalsekretär in die Welt gebrachten Begriff besudeln möchten, noch in ihren letzten Ausläufern wahrzunehmen. Die Minderheiten, gleich welcher Provenienz, bestimmen nicht mehr das Erscheinungsbild der Stadt. Auch davon mußte gehandelt

werden, weil das Karagözspiel, zu einer türkischen Nationalkunst umgeformt, in diesem Umformungsprozeß sich selber zum Verschwinden bringt.

Die Fähigkeit, das Spiel zu spielen, das Handwerk also, ist traditionell mündlich überliefert worden, von einer einzelnen Person einer anderen. Als Ritter 1918 in Konstantinopel seine Aufnahmen machte, beginnt die Eule ihren Flug und der Orientalist malt sein Bild grau in grau. Die Überlieferung wird dünner und dünner. Wir haben 1989 in Istanbul ein Karagözspiel - nach dem plötzlichen Tod von Nevzat Açıkgöz, dem dieser Film gewidmet ist - nur noch aufnehmen können, indem wir die Fähigkeiten zweier Schattenspieler kombinierten: die Zungen- und Fingerfertigkeit sowie das historische Bewußtsein Metin Özlens mit der großen Musikalität Orhan Kurts. So ist vielleicht, zu einem ersten und letzten Mal, noch etwas Ganzes zusammengekommen. Und so sind wir glücklich, daß herauskam, was der *eine* Sinn des Kinetographen ist - Festhalten des einen unwiederbringlichen Augenblicks. Übertrieben gesagt, bescheiden gesagt.

Manfred Blank, Merlyn Solakhan

Zur Geschichte des Karagöz-Spiels

(...) Auf einem Gestell, ähnlich dem unserer Kasperletheater, ist an Stelle der offenen Szene eine Leinwand aufgespannt, die von einer mehrdochtigen Olivenöllampe erleuchtet wird. Gegen diese Leinwand drückt der Schattenspieler etwa 20-25 cm hohe, aus getrockneter Haut hergestellte, gefärbte Figuren mittels etwa 40 cm langer Holzstäbchen, die in mit Muffen versehene Löcher an den Figuren passen. Diese Löcher dienen gewöhnlich gleichzeitig als Gelenke für die drehbaren Gliedmaßen der Figuren. Der Schattenspieler dirigiert ganz allein sämtliche auftretende Figuren und läßt jede mit anderer, ihr angemessener Stimme sprechen. Zur Ausübung der Kunst gehört also eine ebenso große Fingerwie Zungenfertigkeit. Zwei Musikanten sind die einzigen Gehilfen des Schattenspielers. (...) Die Aufführungen finden stets in den ersten Stunden der Nächte des Fastenmonats Ramadan statt. (...) Von lebenswichtiger Bedeutung für die Schattenspieler war das Verhältnis der religiösen Autoritäten zu ihrer Kunst, die ja durch die Verwendung von Figuren lebender Wesen an sich etwas kompromittiert war. (...) Doch haben die muslimischen Rechtsgelehrten das Schattenspiel geduldet und eine Begründung dafür zu finden gewußt: Es ist zwar verboten, lebensfähige Geschöpfe nachzubilden, da aber die Schattenspielfiguren ein Loch im Leib (für die Aufnahme des Führungsstabes) hätten, so seien sie nicht als lebensfähig anzusprechen. (...)

Doch das Schattenspiel hatte sich auch einer positiven religiösen Wertung zu erfreuen. Wie in der indischen Literatur, so wird auch im Islam das Schattenspiel gern als ein lehrreiches Sinnbild der Vergänglichkeit und Nichtigkeit des menschlichen Lebens betrachtet. Der orthodoxe Dogmatiker konnte seine Kausalskepsis, die Anschauung, daß alles, was geschieht, einem unmittelbaren schöpferischen Wirken Gottes entspringe, darin bildlich dargestellt sehen, der Sufi aber konnte sich an der bildlichen Darstellung seiner Weltanschauung erbauen: der von den Mystikern so oft ausgesprochene Gedanke, daß alle Dinge der Welt nur ein Schattendasein haben, ihr Sein nur dem durch die Dinge hindurchstrahlenden Licht des allein Wirklichkeit und Wesenheit besitzenden Ur-Einen verdanken, fand im Schattenspiel eine symbolische Darstellung, und die großen Schriftsteller des Sufitums haben denn auch öfters des Schattenspiels in diesem Sinn Erwähnung getan. Aber auch die Schattenspieler selbst verfehlen nicht, auf diesen belehrenden und erbaulichen Charakter ihres Spiels, der ihm gewissermaßen die religiös-ethische Berechtigung gibt, hinzuweisen. Diesem Zwecke wird regelmäßig das Bühnenghassel am Anfang des Stückes dienstbar gemacht.

(...) Auf die eigentümliche Art des Wortspiels und des Wortwitzes, derer sich Karagös bedient, um die Lachmuskeln der Zu-

schauer in Bewegung zu setzen, wird noch öfters einzugehen sein. Gewöhnlich handelt es sich darum, daß er Fremdworte und Namen komisch mißverstehet und seiner Bildungshöhe entsprechend verdreht. Es ist das für ihn gleichsam das Mittel, den Zwang der ernstesten, feierlichen Rede immer aufs neue zu durchbrechen und lustig abzuschütteln. Ähnliches kennen wir ja aus dem deutschen Puppenspiel, doch ist diese Art des Witzes dort nicht entfernt so üppig entwickelt wie im türkischen Schattenspiel. Es werden kaum drei Sätze ernstesten Gesprächs auf der Bühne geführt, ohne daß Karagöz seine kalauernden Glossen dazu macht. Damit das möglich ist, spielen sich fast alle Szenen gewissermaßen vor Karagöz' Hause ab, so daß er beständig Gelegenheit hat, ein auf der Straße geführtes Gespräch zu belauschen und von oben aus dem Fenster seine kommentierenden Bemerkungen dazu zu machen. Die erwachsenen Türken scheinen an diesen Wortwitzen viel mehr Vergnügen zu haben als an dem ihnen, so weit es sich um das altüberlieferte Repertoire handelt, von Jugend auf bekannten Inhalt der Stücke selbst.

Zitate aus: Karagöz. Türkische Schattenspiele. Herausgegeben, übersetzt und erklärt von Hellmut Ritter. Hannover 1924

Biofilmographien

Merlyn Solakhan, geboren 1955 in Istanbul/Türkei; dort aufgewachsen. Seit 1979 in der BRD. 1980 - 1985 Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin.

Filme

- 1982 *Igelbaum*, 16 mm, 1 Min. 27 Sek., Trickfilm
1983 *Sehir* (Die Stadt), 16 mm, 60 Min., mit Martin Manz
Dokumentarfilm mit inszenierten Teilen
1984/85 *Uhrwald*, 16 mm, 45 Min., mit Martin Manz
1986 *Tekerleme* (Zungenbrecher), 16 mm, 75 Min.
Spiel film (Forum 1986)
Die Streiche von Nasreddin Hoca, 16 mm, 5 Episoden
à 3 Minuten, Schattentheater, Gutenachtgeschichten
für den SFB
1989/90 HAYAL
1990 *Mit einem Bein in Deutschland geboren*, 48 Min.,
Video, mit Ursula Dieterich und jungen Berliner
Türkinnen

Manfred Blank, geb. 13. 3. 1949 in Rieste/Krs. Bersenbrück. 1968 Abitur in Osnabrück. 1968 - 1971 Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik, Philosophie in München. Theaterarbeiten als Regisseur und Darsteller. 1971 - 1975 Studium an der HFF München. Während des Studiums mehrere Spielfilme. 1977 - 1985 Arbeit als Tonmeister für mehr als dreißig Filme. Ab 1977 Filmsendungen und Dokumentarfilme für das Fernsehen und das Kino. 1978 - 1985 Autor und Redakteur der Zeitschrift 'Filmkritik'. 1985 - 1989 Dozent für Regie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin.

Filme (u.a.)

- 1975 *Sieben Erzählungen aus der Vorgeschichte der Menschheit* (Forum 1975)
1976 *Stadt & Land & soweiter*, Abschlußfilm
1977 *Inthronisation und Sturz*. Über Robert Bresson
1981 *Michelangelo Antonioni: Chronik einer Liebe - Sonnenfinsternis*
1983 *Leuchtturm des Chaos* (Forum 1983)
1988 *Kinostadt Paris*
1989/90 HAYAL

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, 1000 Berlin 30 (Kino Arsenal)
Druck: graficpress