

**FLAVIA HORAT**

**SÎNEMAYA  
KURDÎ**

**JI SÎNEMAYA  
SIRGÛN Û DIASPORAYÊ  
BER BI SINEMAYA  
NAVNETEWÎ VE<sup>2</sup>**

فلافیا هورات

# سینه‌مای گوردی؛

له سینه‌مای هنده‌رانی و  
تاراوگه‌وهیی بو  
فیلمی نیونه‌ته‌وهیی<sup>3</sup>

Vermehrt tauchen *Kurdische Filme* an internationalen Filmfestivals auf und immer mehr Stadtkulturkalender kündigen Kurdische Filmfestivals an.

Während andere Filme unter formalen oder thematischen Stichworten in Festivalprogrammen gezeigt werden, ist beim Kurdischen Film die kulturpolitische Herkunft des Regisseurs ausschlaggebend. Und doch impliziert der Diskurs zum kurdischen Film, dass es sich hier um einen – nicht näher definierten – filmischen Stil handelt. Tatsächlich scheint es ein starkes Bedürfnis kurdischer Filmschaffender zu sein, sich mittels ästhetischer und narrativer Form von anderen Filmbewegungen abzugrenzen.

Doch lässt sich das auf den ersten Blick von kultureller Vielfalt zeugende Kurdische Kino tatsächlich in einem Begriff zusammenfassen? Vermögen die Berührungspunkte zwischen den Filmen mit entweder transnationalem- oder mit lokal-kurdischem Produktionshintergrund für einen gemeinsamen Filmstil herhalten?

Flavia Horat geht dem Ursprung dieses Anspruchs auf ein Kurdisches Kino nach, wobei Entwürfe über Kultur- und Nationalitätsentwicklung und die Befragung des kollektiven Identitätsbegriffs im Vordergrund stehen.

Das vorliegende Buch veranschaulicht anhand rund zwanzig Kurdischer Filme die visuellen und narrativen Konsequenzen unterschiedlicher Identitätsverständnisse.

Die neusten kurdischen Produktionen sprengen bestehende wissenschaftliche Theorien, indem sie neue Raum-Zeitkonfigurationen definieren und diese mit neuartigen Gefühlsstrukturen kombinieren.

*Das Kurdische Kino. Vom Akzentuierten Exil- und Diasporakino zum Internationalen Film* von Flavia Horat stellt die erste wissenschaftliche Untersuchung der facettenreichen kurdischen Filmkultur, sowie die erste öffentliche Sammlung von Kurdischen Filmen dar.

# **INHALT**

17 VORWORT

1  
22 **EINLEITUNG**

2  
30 **KURDISTAN**  
VOM BEGRIFF ZUR REALITÄT

33 KURDEN IN DEN TRADITIONELLEN KURDISCHEN REGIONEN

35 KURDEN IM EXIL

3  
40 **KURDISCHES FILMSCHAFFEN**

41 KURDISCHES FILMSCHAFFEN IM INNEREN EXIL

43 KURDISCHES FILMSCHAFFEN IM ÄUSSEREN EXIL

4  
48 **NATIONALER FILMSTIL IM ZEITALTER DER  
GLOBALISIERUNG**  
VON DER NATIONALEN IDENTITÄT ZUR KOMPLEXEN  
IDENTITÄTSKONSTRUKTION

51 Perspektivenwechsel in den Filmwissenschaften

52 NATIONALE IDENTITÄT ALS AUFGEDRÄNGTES KÜNSTLICHES PRODUKT

54 IDENTITÄTSBILDUNG: AUTARK ODER OPPOSITIONELL

54 Geostruktureller Ansatz und autarke Identitätsbildung

57 Das Dilemma der kulturellen Identitätssuche verbildlicht am  
frankoafrikanischen Filmschaffen

59 Offene Grenzen und oppositionelle Identitätsbildung

## 5 64 LIBERALISIERUNGSKAMPF UND IDENTITÄTSSUCHE ANHAND DES KINOS

67 THIRD CINEMA

69 DAS THIRD CINEMA UND SEIN SCHEITERN

71 DAS THIRD CINEMA HINTERLÄSST SPUREN

## 6 76 FILMSCHAFFEN IN ZWISCHENRÄUMEN

77 TRANSNATIONALES KINO

78 Digitale Technologien

79 Internationale Distribution und globales Publikum

80 VOM POSTINDUSTRIELLEN ZUM ALTERNATIVEN PRODUKTIONSMODUS

82 Akzentuierter Produktionsmodus

82 Interstitieller Produktionsmodus

85 AKZENTUIERTES EXIL- UND DIASPORAKINO

86 Filmemacher im Exil

87 Filmemacher in der Diaspora

88 Akzentuierter Filmstil

91 Effekt filmischer Authentizität

## 7 96 DIE RAUM-ZEIT-KONFIGURATIONEN IM KURDISCHEN KINO BACHTINS THEORIE DES CHRONOTOPOS UND DAS AKZENTUIERTE EXIL- UND DIASPORAKINO VON NAFICY

99 DIE RAUM-ZEIT-KONFIGURATION IM FILM

100 Die offene und die geschlossene Form

**AX – DAS LAND VON KAZIM ÖZ (1999, TUK)**

103 DIE DARSTELLUNGSFORMEN DES HEIMATLANDES

103 Der offene, idyllische Chronotopos des imaginären Heimatlandes

- 104 Natur  
**DAF VON BAHMAN GHOBADI (2003, IRN) UND  
 A WINDOW FACING THE SUN VON BIJAN ZAMANPIRA (2004, IRN)**
- 109 Symbolisch aufgeladene Elemente: Berge, Denkmäler, Häuser – Fernsehantenne & Musikinstrumente  
**BROKEN SOLDIER VON BATIN GHOBADI (2004, IRN)  
 A SONG FOR BEKO VON NIZAMETTIN ARIÇ (1992, ARM/DE)**
- 115 Der kaschierte Chronotopos des kontemporären Heimatlandes im Lokalen Kurdischen Kino  
**THERE IS NO RECEPTION HERE VON BATIN GHOBADI (2005, IRN)  
 MIRROR AND WATER VON BIJAN ZAMANPIRA (2003, IRN)  
 VODKA LEMON VON HINER SALEEM (2003, ARK/FR/ITA/CH)**
- 122 Der geschlossenes Chronotopos des Heimatlandes  
**YOL – DER WEG (1982, TUK/CH) VON YILMAZ GÜNEY (1937-1984)  
 VATERDIEBE VON ESEN ISIK (1999, CH)**
- 125 Der *thirdspace*-Chronotopos der Reise im Transnationalen Kurdischen Kino  
**A TIME FOR DRUNKEN HORSES VON BAHMAN GHOBADI (2000, IRN)  
 TURTLES CAN FLY VON BAHMAN GHOBADI (2004, IRN/IRK/FR)**
- 132 Reisen und Grenzen als Identitätskreuzung  
**FOTOGRAF VON KAZIM ÖZ (2001, TUK)  
 BAWKE – VATER VON HISHAM ZAMAN (2005/06, NOR)  
 KILOMETRE ZERO VON HINER SALEEM (2005, IRK/FR/FNL)  
 DOL – TAL DER TROMMEL VON HINER SALEEM (2006, ARK/FR/DE)**
- 144 DARSTELLUNGSFORMEN DES EXILLANDES
- 144 Der klaustrophobische Chronotopos des Exils und der Innovativ-Progressive Chronotopos  
 des Exillandes im Kurdischen Kino  
**LA MELODIE DU PETIT CHATEAU VON BINEVĐA BERIVAN (2004, BEL)  
 XORES – STEIN AUF STEIN VON AKRAM KIRO (2006, DE)  
 WINTERLAND VON HISHAM ZAMAN (2007, NOR)  
 DAVID UND LAYLA VON JAY JONROY (2006, USA)**

## 156 BILDTEIL



200 **DAS KURDISCHE KINO. EIN FAZIT**  
 206 FERNER VON INTERESSE...

**210 ANHANG**

- 211 FILMOGRAPHIE
- 214 ABBILDUNGSNACHWEIS
- 215 ENDNOTEN
- 218 LITERATURVERZEICHNIS
- 221 INTERNETQUELLEN
- 223 DANK
- 223 IMPRESSUM

## VORWORT

Vor dem Hintergrund einer mehrmonatigen Projekterfahrung in den Bereichen Programmkoordination und Öffentlichkeitsarbeit für das Kurdische Filmfestival Berlin 2006 beschäftigte sich die Autorin in ihrer Lizenziatsarbeit, die sie 2008 am Seminar für Filmwissenschaft an der Universität Zürich einreichte, mit dem neueren Kurdischen Kino. Diese Arbeit hat Flavia Horat inzwischen zu einer Monographie umgearbeitet. Sie zieht, ein Filmkorpus von rund 30 Lang- und Kurzspielfilmen in Betracht, die zwischen 1982 und 2006 entstanden sind und im internationalen Verleih als „kurdische Filme“ gelten. Trotz der Vielfalt der Filmproduktionen sowohl in ästhetischer Hinsicht als auch in Bezug auf ihre Entstehungszusammenhänge werden diese Filme, die in den kurdischen Gebieten in der Türkei, in Iran, Irak und Syrien oder außerhalb, in einem westeuropäischen Land gedreht wurden, unter dem ethnisch-kulturellen Label „kurdische Filme“ vertrieben. Solchermaßen gebündelt wird das junge kurdische Filmschaffen erstmals als (Festivals-)„Kategorie“ international wahrgenommen, während in der Vergangenheit nur einzelne Persönlichkeiten wie etwa Yilmaz Güney auf sich und die Situation der Kurden aufmerksam machen konnten. Wie die Autorin aus der Praxis weiß, ist aber auch auf Seiten der Filmemacherinnen und Filmemacher das Bedürfnis vorhanden, ihre Produktionen in ein thematisch und stilistisch eigenständiges Ensemble einzuordnen. Auf dieser Grundlage geht Flavia Horat der identitätskonstituierenden Funktion von Filmen nach und problematisiert die Konzepte des Nationalen Kinos, der regionalen oder lokalen Zugehörigkeit und der ethnographischen Etikettierung im globalen Kontext von Produktion und Distribution: Auch wenn das Kurdische Kino weder ökonomisch noch kulturell als autarke und homogene Bewegung zu betrachten sei, so lassen sich – der These von Flavia Horat folgend – in den Filmen spezifische Raum-Zeit-Konfigurationen und akzentuierte Gefühlstrukturen ausmachen, die die prozesshafte Identitätsbildung der kurdischen Gemeinschaften in den verschiedenen Diaspora- und Exilsituationen charakterisieren. Dennoch sind auch thematische und formale Unterschiede hinsichtlich des Umgangs mit der Tradition und der aktuellen, gelebten Situation festzustellen, vor allem zwischen den Filmen aus dem „inneren Exil“ und jenen aus dem „äußeren Exil“.

Das Kurdische Kino, zu dem noch kaum Einzelstudien vorliegen, wird von Flavia Horat auf seine Vielfalt hin befragt. Sie bezieht die unterschiedlichen historisch-politischen Entstehungskontexte und Produktionsmöglichkeiten ein, setzt sie mit den ästhetischen Ausdrucksformen in Beziehung und untersucht die Filme auf ihre lokale bis transnationale Distribution hin. Neben diesem filmhistorischen und -analytischen Anliegen verfolgt die Autorin auch ein theoretisches Ziel: Dem Kurdischen Kino eine konzeptuelle

Basis zu verschaffen, die dazu beitragen könnte, die Besonderheit dieses jungen Filmschaffens zu erfassen und seine Wahrnehmung auch im akademischen Feld zu stärken.

Zu diesem Zweck setzt sie sich kritisch mit Konzepten der national- versus multikulturellen Identitätsbildung und des kulturellen Austausches auseinander, wie sie seit den 1990er Jahren in den *Postcolonial Studies* diskutiert werden. Um die filmwissenschaftliche Theoriebildung nachzuzeichnen, führt sie ihre Argumentation zurück auf die lateinamerikanischen und afrikanischen Dekolonisierungsbewegungen der 1960er Jahre und zeigt die Interdependenz von politischen, ökonomischen und kulturellen Faktoren, die auf die filmische Praxis und Theorie einwirken und sich in den ästhetischen Forderungen des *Third Cinema* äußern. Sie skizziert die Schwierigkeiten dieser Filmbewegungen, sich gegen den amerikanischen und europäischen Filmmarkt zu behaupten und von der westlichen Filmkritik wie -theorie wahrgenommen zu werden.

Das Ringen um nationale und kulturelle Identität im postkolonialen Kino verschiebt sich von einem binaristischen Modell der Abgrenzung zur Ersten Welt in den 1960er Jahren hin zu einem multiperspektivischen Modell der kulturellen Differenzierungen in einem globalen System. Filmische Produktionen, ihre thematische Bearbeitung von Identitätsfragen und ihre alternative Ästhetik sind in einem kontingenten Verhältnis zur veränderten politischen Situation in den jeweiligen Ländern, zur Entwicklung der Migration, zur nach wie vor ökonomischen Hegemonie der Ersten Welt sowie den postkolonialen Diskursen zu situieren. Dieses Verhältnis wird heute mit dem Konzept des „Transnationalen Kinos“ erfasst, das den Zugang zu Produktion und Distribution sowie die Rezeption der Filme aus nichtwestlichen Ländern einbezieht, die Funktion von Filmen innerhalb der globalen Zirkulation von Kulturgütern betrachtet und die Konstitution kultureller Identitäten prozesshaft verhandelt.

Diskurse, Bilder und Praktiken zirkulieren auf transnationaler Ebene. Flavia Horat kommt das Verdienst zu, das Kurdische Kino in der aktuellen theoretischen Diskussion zu verankern und es gleichzeitig in seinen konkreten, lokalen und transkulturellen Kontexten und Formen zu beschreiben. Vor diesem Hintergrund werden differenziert die Besonderheiten dieser Filme dargelegt. Sie werden aber auch mit anderen Kinematographien, die in ähnlichen Situationen entstehen, verglichen. Das Kurdische Kino kann so mit Hamid Naficy einem alternativen, „interstitiellen Produktionsmodus“ zugeordnet werden, der das Filmschaffen in Zwischenräumen bezeichnet, das für Exil- und Diasporagemeinschaften, deren Filme sich an ein internationales Publikum richten, signifikativ ist. Eingehend untersucht die Autorin die Auswirkungen der unterschiedlichen ökonomischen und politischen Entstehungszusammenhänge auf die Repräsentationsformen und den Filmstil.

Transparent legt sie die vielfältigen Abhängigkeiten dieses Filmschaffens sowie seine Möglichkeiten dar. In einer gelungenen Verquickung von konzeptueller Reflexion und Filmanalyse geht sie anhand des Begriffs des „Chronotopos“ von Michail M. Bachtin den spezifischen Raum-Zeit-Konfigurationen, deren Gefühlsstrukturen und stilistischer Umsetzung in einem weiten Filmkorpus nach, indem sie Ästhetik und Narration in Bezug auf die angebotenen Identitätskonstruktionen befragt. Durch ihre präzise Analyse des Materials, das vielfältige Variationen der Verhandlung von kultureller Identität offenbart, kann sie zeigen, dass lokale Produktionen aus dem „inneren Exil“ stärker einer utopischen Darstellung des „Heimatlandes“ anhängen als transnationale Koproduktionen, die in der westlichen Diasporarespektive Exilsituation entstehen. Auch Ersterer verhandeln ihre idyllischen Vorstellungen (selbst-)kritisch und die Suche nach kultureller Besonderheit und Eigenständigkeit äußert sich keineswegs ungebrochen. Letztere Produktionen zeugen jedoch eindeutiger von einem ambivalenten Verhältnis zu den Vorstellungen von Ursprung und Identität und kreieren entsprechend andere Gefühlsstrukturen: Sie führen eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Exilsituation und streben einen „innovativ-progressiven“ Austausch zwischen den Kulturen an. Durch den Einbezug von geographischen, politischen und ökonomischen Faktoren, die sich auf Produktionsprozess und Ästhetik der Filme auswirken, ist es der Autorin möglich, ansatzweise auch deren identitätskonstituierende Funktion für das Publikum zu diskutieren, das ja keineswegs transnational einheitliche Erwartungen an die Filme knüpft.

19

Filme können (etwas) bewegen: Sie bewegen emotional und setzen Ideen in Bewegung. Darüber hinaus können sie Diskussionen bewirken, konkrete Reaktionen, Handlungen und weitere Filmproduktionen hervorrufen. Das Kurdische Kino hat es in den letzten Jahren – hauptsächlich durch die gezielten Aktivitäten von Festivals und deren Politik der Programmierung – geschafft, die internationale Aufmerksamkeit erneut auf die politische Situation und den Alltag von kurdischen Gemeinschaften zu lenken. Mit seinen Themen und vielfältigen ästhetischen Ausdrucksformen leistet es einen wertvollen Beitrag zur aktuellen Diskussion über Identitäten im transkulturellen Austausch. Dies ist auch diesem Buch zu wünschen.

Zürich, im Juli 2010  
Margrit Tröhler



1

# **EINLEITUNG**

Bis vor wenigen Jahren berichteten öffentliche Medien ausschließlich über die prekäre politische Lage der Kurden und die ersten Konnotationen mit dem Begriff Kurdistan waren gefärbt mit Themen von Konflikten, Leid, Unterdrückung und Verfolgung. Die rund 25 Millionen Kurden leben ohne eigenen Nationalstaat im Grenzgebiet der Türkei, des Iraks, Irans und Syriens, kleinere Minderheiten leben auch in Russland und Armenien. Darüber hinaus gibt es rund 800.000 Kurden in Europa, allein 500.000 in Deutschland. Außer im Irak, wo die Kurden im Norden ein autonomes Teilgebiet – die Autonome Region Kurdistan – zuerkannt erhielten, genießen sie in keinem der Länder kollektive politische Rechte.

Von einem kurdischen Kultur-Schaffen war bis anhin kaum die Rede, höchstens vielleicht im Zusammenhang mit den Unterdrückungsmaßnahmen und der Zensurpolitik, die bei kurdisch-nationalen Identitätsäußerungen zum Einsatz kommen. Jene politischen Maßnahmen gelten allerdings in Ländern wie dem Iran, dem Irak oder der Türkei nicht nur für Kurden, sondern auch für die jeweiligen Staatsangehörigen. Umso bemerkenswerter ist, dass seit einigen Jahren auf dem westlichen Filmmarkt, hauptsächlich auf internationalen Filmfestivals, häufig Filme aus diesen Ländern gezeigt werden, insbesondere solche von Filmemachern kurdischer Herkunft.

Erstmals wird das internationale Augenmerk auf diese neu entdeckte Filmszene gelenkt, und es wird von einem jungen kurdischen Filmschaffen gesprochen. Die Filme verleihen den politisch verfolgten Kurden internationale Aufmerksamkeit, die nicht nur politischer, sondern auch kultureller Art ist. Gleichzeitig ermöglichen sie dem internationalen Publikum einen neuen Zugang zur kurdischen Thematik.

Die Literatur über kurdisches Filmschaffen ist spärlich und die Namen der Filmemacher sich an einer Hand abzuzählen. Man findet kurze Zeitungsartikel, die Filme von kurdischen Regisseuren ankündigen oder in Form einer Filmkritik erläutern. Dabei handelt es sich allerdings vorwiegend um Filme, die in Koproduktion mit westlichen Partnern entstanden sind und nicht um Produktionen aus den traditionellen kurdischen Regionen. In der filmwissenschaftlichen Literatur erwähnt Armin Farzanefar zwar in *Kino des Orients. Stimmen aus einer Region* (2004) das kurdische Filmschaffen, doch geht es dabei um einen allgemeinen Befund zum Kino im Mittleren Osten. Hamid Naficy bezieht sich in seiner Erläuterung über das *Akzentuierte Exil- und Diasporakino* (1999) teilweise auf kurdische Filme, doch weder er noch Farzanefar gehen konkret auf das kurdische Filmschaffen ein. Beide besprechen Filme, die vor langer Zeit produziert wurden – wie zum Beispiel YOL von Yilmaz Güney (1982) – und in den Industrieländern exemplarisch für das kurdische Filmschaffen stehen. Werden Filme kurdischer Regisseure erwähnt, geschieht dies im Rahmen einer allgemeinen Auseinandersetzung mit dem Third Cinema oder dem Filmschaffen in postkolonialen Ländern.

In diesen Beiträgen werden teilweise zwar spezifische Identitätsgemeinschaften und ihr Umgang mit dem Medium dargelegt, doch gehen die Betrachtungen jeweils nicht über die „Grenze“ zur Ersten Welt hinaus. Naficy dagegen beleuchtet ausschließlich das Filmschaffen von Menschen im Exil und in der Diaspora und klammert den Bezug zu den jeweiligen Heimatländern aus. Nur Barbara Paramenter vereinigt in *Giving Voices to Stones: Places and Identity in Palestinian Literature* (1994) beide Ansätze, indem sie die Identitätskonstruktionen der in Palästina verbliebenen Palästinenser mit jenen im Exil vergleicht und erläutert, wie sich diese Differenzen im palästinensischen Film äußern.

Während meiner mehrmonatigen Projektarbeit im Bereich Programmkoordination und Öffentlichkeitsarbeit für das *Kurdische Filmfestival Berlin 2006* fiel mir auf, dass weder vom vorwiegend kurdischen Organisationsteam noch vom Publikum die spezifischen Produktionshintergründe, die für Qualität und Filmstil maßgebend sind, als relevante Kriterien angesehen wurden. Meine Vorschläge, über mögliche Qualitäts- und Bewertungsrichtlinien bezüglich der Filmauswahl zu diskutieren, wurden kompromisslos abgelehnt. Die Motivation des Filmfestivals ist, eine Plattform für alle kurdischen Filme zu bieten und einen Überblick über das gesamte kurdische Filmschaffen zu ermöglichen. Die Bildung eines Netzwerkes sollte gefördert und der Dialog zwischen den kurdischen Filmschaffenden angeregt werden. Hört man sich im Kreise kurdischer Filmschaffender um, so erscheint ihr Engagement für das Medium Film eng mit politischen Motivationen verknüpft. Darüber hinaus begegnet man in Interviews und Gesprächen immer wieder Aussagen, die auf die Suche nach einem gemeinsamen Nenner im Kurdischen Kino hinweisen. Diese Aussagen deuten auf ein Bedürfnis nach einem eigenständigen, sich von anderen Filmbewegungen abgrenzenden und von kultureller Eigenheit gekennzeichneten Filmstil hin. Die Frage, woher dieses Bedürfnis nach einem inhärenten Filmstil kommt, wird daher als Richtschnur durch den ersten und den zweiten Teil dieses Buches führen.

Zu Beginn werden resümierend die Geschichte Kurdistans geschildert und die politischen Konflikte in den Ländern Iran, Irak und Türkei sowie die Situation der jeweiligen nationalen Filmindustrien und deren Umgang mit dem kurdischen Filmschaffen erläutert. Zudem werden das kurdische Filmschaffen und seine Möglichkeiten in den Industrieländern dargelegt.

Im zweiten Teil erfolgt eine sozial- und kulturwissenschaftliche Annäherung an Entwürfe über Kultur- und Nationalitätsentwicklung mit dem Schwerpunkt kollektiver Identitäts- und Gemeinschaftsbildung. Es werden verschiedene Theorien und praktische Versuche über das Entstehen, Erkunden und Entdecken von nationalen und kulturellen Spezifika erläutert mit dem Ziel, die Komplexität von Identitätsausprägungen zu beleuchten.

Dabei spielen die kontroversen Konzepte von autarker und oppositioneller Identitätsbildung eine wichtige Rolle: Ging man zuvor von autarken Nationen mit festgelegten Identitäten aus, billigt das zeitgenössische Paradigma zwar die Bedeutung der alten Konzepte, lässt sich aber auf eine weitaus komplexere Identitätskonstruktion ein. Die neuen Theorien gehen von porösen Grenzen aus und sehen die Interdependenz zwischen kulturellen Zonen als wichtigen Punkt für das Ergründen der eigenen Kultur. Im neuen Paradigma werden Identitäten als unabgeschlossene, im steten Wandel begriffene Konzepte gesehen.

Wesentliche Aspekte der Auseinandersetzung mit der nationalen Identität mittels filmischen Schaffens werden beispielhaft in einem Vergleich mit dem Frankoafrikanischen und Dritten Kino gezeigt. In der direkten Auseinandersetzung mit dem Postkolonialen Kino wird dargelegt, wie sich diese Konzepte und ihr Wandel auf die Suche nach einer nationalen oder kulturellen Identität auswirken können und wie sie sich im Filmschaffen niederschlagen.

Frankoafrikanische Filmemacher versprachen sich nach der Kolonialzeit durch den Abzug der Imperialisten die Wiederentdeckung ihrer nationalen und kulturellen Identität. Sie erhofften sich nicht nur Lösungen für die Rekonstruktion von nationaler Identität, sondern gleichermaßen eine Ablösung von den indoktrinierten westlichen Normen.

Anhand der Anliegen des Third Cinema wird das Missverhältnis zwischen dem Ersten und dem Dritten Kino dargelegt. Da das Third Cinema als Reaktion auf die Dominanz der Ersten Welt über den Rest der Welt entstanden war, dient es zur Veranschaulichung der Schwierigkeiten, außerhalb der euroamerikanischen Filmindustrie (und Filmtheorie) einen eigenen, aber global verständlichen Filmstil zu etablieren. Zwar galt im Dritten Kino primär die ideologische Auflehnung gegen die dominante Hollywood-Ästhetik als antreibende Motivation, doch auch diese war zumindest in den ersten Manifesten an den nationalen Befreiungskampf gekoppelt. In diesem Kontext überschneiden sich immer wieder das Konzept der Nationalorientierung mit dem der globalen Identifikation: Einerseits widersteht die trikontinentale Definition der radikalen Filmästhetik jeglicher nationalen Grenzziehung, andererseits spricht kein anderes Kino nationale und regionale Themen so stark an wie das Third Cinema.

Der zweite Teil des vorliegenden Buchs soll zum einen dazu dienen, die Ursache für den Wunsch nach einem eigenen Filmstil zu erörtern. Zum anderen soll diskutiert werden, ob sich die Forderungen nach einem nationalen Filmstils heutzutage noch realisieren und begründen lassen. Die Antworten darauf sind insofern relevant, als sie einerseits die hohen Ansprüche der Filmemacher an das eigene Kino erklären. Andererseits, weil sie begründen, warum das Kurdische Kino von mir nicht als eine vollkommen

eigenständige Filmbewegung betrachtet wird, d.h. dass sie nicht von den internationalen Entwicklungen loszulösen ist. Darüber hinaus führt die Antwort auf die Leitfrage zu einem neuen Verständnis der Problematik und ermöglicht ein anderes, neues Rezeptionsbewusstsein.

Das Verfassen einer wissenschaftlichen Arbeit über Kurdisches Kino bringt manche Schwierigkeiten der Begrifflichkeit mit sich. Hinsichtlich der politisch korrekten Benennung von Menschen kurdischer Identität soll deklariert sein, dass in der vorliegenden Arbeit auf den Unterschied zwischen *Ethnie* und *Volk* nicht weiter eingegangen wird. Der Terminus *Volk* entspricht einem staatsrechtlichen Konzept, welches das umfassendste ethnische Kollektiv bezeichnet. Da Kurden ein solches umfassendes ethnische Kollektiv sind, werden in der vorliegenden Arbeit die Begriffe *Volk* und *Ethnie* in Bezug auf die kurdische Identität synonym verwendet.

Das Kurdische Kino setzt sich aus lokalen Produktionen der Länder des ehemaligen Kurdistans und aus transnationalen Koproduktionen der äußeren kurdischen Diasporagemeinschaften zusammen. Die Adjektive *lokal* und *transnational* dienen diesbezüglich vorwiegend zur Differenzierung zwischen den beiden Produktionshintergründen, die an die aktuellen Lebensbedingungen der jeweiligen Filmemacher gekoppelt sind. Zur Filmanalyse erscheint es sinnvoll, das Kurdische Kino in diese beiden Hauptgruppen einzuteilen, da sie sich unter anderem in ihren Produktionsbedingungen, dem politischen Hintergrund und möglicherweise auch in den angestrebten Zielen voneinander unterscheiden.

Ich bezeichne Kurden in den traditionellen kurdischen Regionen als Diasporagemeinschaft im *inneren Exil* und „Auslandkurden“ als Mitglieder einer Diasporagemeinschaft im *äußeren Exil*; daher handelt es sich beim Kurdischen Kino überwiegend um ein *Filmschaffen in Zwischenräumen* – in politischen und kulturellen Zwischenräumen sowie zwischen dem Lokalen und dem Globalen, worauf ich gleich zurückkommen werde.

Als Materialgrundlage für die Analyse dienen rund zwanzig Filme, von denen die meisten innerhalb der letzten fünf Jahre entstanden sind. Bei der Wahl der Filme spielte das Kriterium der Zugriffsmöglichkeit auf die Filme eine tragende Rolle. Da die meisten Filme innerhalb eines *interstitiellen* Produktionsmodus<sup>1</sup> (d.h. eben in Zwischenräumen) entstehen und oft nur wenige Male an internationalen Filmfestivals gezeigt werden, ist ihr Bekanntheitsgrad begrenzt und somit der Zugriff erschwert.

Um das Kurdische Kino zu situieren beziehungsweise das Tätigkeitsfeld der kurdischen Filmemacher zu umreißen, werden im dritten Teil einleitend die Konzepte des *Transnationalen Kinos*<sup>2</sup> und des *Akzentuierten Exil- und Diasporakinos*<sup>3</sup> erläutert.

Durch die Globalisierung ist es heute zwar schwierig, eine offensichtliche Verbindung zwischen dem Produktions- oder Drehort und der Herkunft

des Filmemachers auszumachen, dennoch können gewisse Filmparameter auf den kulturellen Produktionshintergrund eines Filmes hindeuten. Neben den etablierten Systemen unzähliger Filmindustrien gibt es ein Filmschaffen, das sich im Raum zwischen dem Lokalen und dem Globalen konstituiert. Dabei handelt es sich vorwiegend um Filmemacher, die gleichzeitig im Zwischenraum von sozialen Formationen wie auch kinematographischen Praktiken tätig sind. Ihre filmische Ästhetik weist sozusagen quasi auf ihre soziale Situation – die der Transnationalität – hin.

Zur Auseinandersetzung mit der Behandlung des Akzentuierten Exil- und Diasporakino wird Michail M. Bachtins *Theorie des Chronotopos*<sup>4</sup> beigezogen. Für das Akzentuierte Exil- und Diasporakino definierte Naficy typische Raum-Zeit-Konfigurationen, die jeweils mit charakteristischen Gefühlsstrukturen aufgeladen sind und anhand kennzeichnender Filmformen zur Darstellung gelangen.<sup>5</sup> Obwohl das Kurdische Kino aus politischen wie auch produktionsbedingten Gründen viele Parallelen mit dem Akzentuierten Exil- und Diasporakino aufweist, unterscheidet es sich von diesem in den Darstellungsformen der jeweiligen Chronotopoi und den dazugehörigen Gefühlsstrukturen. Trotz des relativ konservativen Anspruchs, die fundamentalen Identitätskonflikte mittels eines homogenen Filmstils zu beantworten, zeigt sich im kurdischen Filmschaffen eine konsequent konträre Aussage.

Anhand der Analysen der Filme im dritten Teil wird darauf eingegangen, wie sich diese konträre Haltung in der Filmform manifestiert, um meine These zu begründen, dass es innerhalb des Kurdischen Kinos eine Gruppe von Filmemachern gibt, deren Filme Charakteristiken des Akzentuierten Exil- und Diasporakinos, des Transnationalen aber auch des Ersten Kinos aufweisen. Ich vertrete die Haltung, dass es diesen Filmen gelingt, indem sie den westlichen wie auch den östlichen Zuschauern einen Zugang zur Narration ermöglichen, die Kluft zwischen dem *ethnografisch-imperfekten* und dem *normativ-unterhaltsamen* Kino zu schmälern.

Im Kurdischen Kino lassen sich anhand der spezifischen Darstellungsformen neue Raum-Zeit-Konfigurationen beschreiben. Neue Chronotopoi, die auf einen fortschrittlichen Umgang mit Konzepten von Nation, Identitäts- und Kulturformationen hinweisen. Raum-Zeit-Konfigurationen, die in ihrer Form wie auch in ihrem Inhalt westliche und östliche respektive südliche und nördliche Zuschauer aufhorchen und in die Thematik eintauchen lassen. So dass die Filme, optimistisch ausgedrückt, den Weg in eine kosmopolitische Zukunft weisen und insofern die Kategorien des akzentuierten Exil- und Diasporakinos sprengen.