

Islamische Visionen der Nation

Das Motiv der Eroberung Konstantinopels und Mehmeds II. im neueren türkischen historischen Film

Johannes Zimmermann

Abstract Der Beitrag untersucht die filmischen Darstellungsmittel rezent-er türkischer Historienfilme anhand des Beispiels *Fetih 1453* (2012) unter Einbeziehung türkischer und internationaler filmhistorischer Vorbilder. Er zielt darauf ab, diejenigen filmischen und außerfilmischen Codes zu identifizieren und zu analysieren, durch die die Filme vermittels ihrer Behandlung des Motivs der Eroberung Konstantinopels durch Mehmed II. gesellschaftliche Diskurse aufgreifen, beeinflussen und Aussagen in diese einspeisen.

Keywords Türkischer Film, Türkischer historischer Film, *Fetih 1453*, Neo-Osmanismus, Mehmed II., Eroberung von Konstantinopel

Einleitung

Positive Bezugnahmen auf die entferntere osmanische Vergangenheit der Türkei sind – und dies nicht erst seit der Regierungsübernahme durch die AKP – ein immer wiederkehrender Motivkomplex in den nationalistischen Diskursen der Türkei. Abgesehen von einer Unterbrechung während der Regierungszeit Mustafa Kemal Atatürks (1881–1938), in der das osmanische Erbe der Republik zumindest staatlicherseits weitestgehend zurückgewiesen wurde,¹ nahm bereits die Politik der 1940er Jahre wieder positiven Bezug auf Ereignisse und Personen aus der Geschichte des

1 Vgl. Brockett 2014, 410–412, für einige Schlaglichter auf positive Bezugnahmen während dieser Periode vgl. die populäre Zusammenstellung bei Kreiser 2012.

Osmanischen Reiches, um dem türkischen Nationalgefühl Nahrung zu geben, Identität zu definieren und zwischen den Identitätspolen ‚türkisch‘ und ‚islamisch‘ zu navigieren. Die Bandbreite derartiger Bezugnahmen reicht dabei von einzelnen Ereignissen (z.B. der Schlacht auf dem Amselfeld 1389), über Institutionen des osmanischen Staates (etwa das oft für die ‚Toleranz‘ der Osmanen in Anspruch genommene ‚*millet-System*‘) bis hin zu Herrscherfiguren wie Süleymän dem Prächtigen (reg. 1520–1566) oder Selim I. (reg. 1512–1520), deren Herrschaftszeiten als Inbegriff osmanischer und somit türkischer, manchmal auch islamischer, Großmachtansprüche gedeutet werden können.

Unter den mannigfaltigen Bezugnahmen sticht besonders ein Motiv aufgrund seiner Langlebigkeit, Konstanz und Häufigkeit hervor: die Eroberung Konstantinopels durch Mehmed II. am 29. Mai 1453, die sich nicht erst seit ihrer zunehmenden Instrumentalisierung durch Politiker der AKP² besonderer Beliebtheit bei türkischen Politikern und in der türkischen Öffentlichkeit erfreut, wenn es darum geht, die historische – ja, teilweise auch heilsgeschichtliche – Rolle ‚der Türken‘ in der Welt zu fundieren und ihnen Großes für die Zukunft zu verheißen.³ Die Funktionen und Ausgestaltungen dieses Motivs – in dem von Anfang an der Eroberer selbst neben einigen anderen populären Figuren⁴ eine maßgebliche Rolle spielte – waren und sind dabei so verschiedenartig wie die soziopolitischen Kontexte, in die es eingebettet wurde und die es mitgestaltete. Sie reichen von einer Deutung Mehmeds II. als ‚aufgeklärter‘ und ‚toleranter‘ Herrscher, der durch die Eroberung der byzantinischen Hauptstadt das Mittelalter abschloss und die Neuzeit einleitete, ja gleichsam ‚eröffnete‘, über die Betonung seiner militärischen Erfolge zur Stimulierung türkischer Großmachtfantasien bis hin zu rezenten islamischen Ausdeutungen der Herrscherfigur, die den Eroberer und die Eroberung des ‚Zweiten Roms‘ zum realhistorischen Beweis für die heilsgeschichtlich bestimmte und prophetisch angekündigte ‚Auserwähltheit‘ der türkischen Nation als Trägerin ‚des wahren Islams‘ macht und ihr so – auch unter gleichzeitiger Zurückweisung arabischer

2 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Paula Schrode in diesem Band.

3 Für einen Überblick vgl. Brockett 2014.

4 Zu nennen wären hier vor allem die in der populären Legende überhöhte Figur des heroischen ‚Märtyrer-Kriegers‘ Ulubağlı Hasan, der laut legendarischer Überlieferung bei der Eroberung Konstantinopels – von 27 Pfeilen durchbohrt – die auf den Stadtmauern von ihm aufgerichtete osmanische Flagge heldenhaft bis zu seinem Tod verteidigt haben soll, sowie der geistige Beistand Mehmeds II., Şeyh Akşemseddin (vgl. Köprülü und Uzun 1989), dem die Entdeckung des Grabes des Prophetengefährten Ayyüb al-Anşārī (osm. Eyyüb el-Enşārī) im heute nach der Lage seiner *türbe* benannten Istanbuler Stadtteil Eyüp zugesprochen wird.

Vormachtansprüche auf religiösem Gebiet – die zentrale Position unter den Völkern und Nationen zuweist, die im Laufe der Geschichte zu Trägern der islamischen Religion wurden.

Gerade in den letzten Jahren hat das Mehmed-Motiv sowohl in der Rhetorik führender AKP-Politiker⁵ als auch in der AKP-nahen Öffentlichkeit neue Virulenz und Dynamik erreicht und sich – bereits ein kursorischer Blick auf die türkische Presse-, Fernseh-, Buch- und Internetlandschaft möge hier genügen – als eines der produktivsten Motive derjenigen konservativ-nationalen politischen Diskurse erwiesen, die häufig als ‚neo-osmanisch‘ bezeichnet werden. Wie eng die Verwendung des Mehmed-Motivs dabei mit den nationalreligiös-konservativen Politik- und Gesellschaftsentwürfen der Regierungspartei und ihrer Führungsfiguren assoziiert ist, lässt sich zum einen an der ikonischen Verwendung der Mehmed-Figur für den Staatspräsidenten und seine Politik etwa in den sozialen Medien durch die Protagonisten und Unterstützer der AKP-Politik,⁶ aber auch an den energischen Reaktionen auf diese Gleichsetzung seitens ihrer Kritiker in der Türkei⁷ ablesen.

Dieser Beitrag nimmt daher rezente filmische Repräsentationen dieses Motivs im türkischen Kino in den Blick und greift damit auch geteilte

- 5 Vgl. unter vielen anderen Beispielen etwa die Reden von Cemil Çiçek, Präsident der TBMM, aus dem Jahre 2015 (<http://www.trthaber.com/haber/gundem/istanbul-sehirlerinsahi-olan-bir-sehir-187471.html>) sowie Recep Tayyip Erdoğan (<https://www.welt.de/politik/ausland/article141707165/Erdogan-schwaermt-von-der-Eroberung-Jerusalems.html>) zum 562. Jubiläum der Eroberung Konstantinopels. Letzterer zog dabei – mit Blick auf den damals kurz bevorstehenden Wahltermin – eine historische und allegorische Linie von der ‚Rückeroberung‘ Mekkas durch den Propheten Muḥammad über Saladin bis hin zu Mehmed II., dessen Erbe zu wahren sei. Auch auf die inzwischen extrem pompös und unter Aufbietung großer staatlicher Mittel jährlich inszenierten und begangenen Erinnerungsveranstaltungen des Eroberungsdatums sei hier verwiesen.
- 6 Für einen genaueren Blick hierauf vgl. den Beitrag von Paula Schrode in diesem Band. Neben zahlreichen visuellen Darstellungen findet sich ein besonders interessantes Beispiel auf dem (verschwörungstheoretischen) Blog von Oğuzhan Hazan. Dort ist unter dem Titel „Erdoğan ile Fatih Sultan Mehmet’in Kaderi Ortak mı?“ (dt. „Sind die Schicksale Erdoğan’s und Sultan Mehmeds, des Eroberers, gleich?“) ein Beitrag verfügbar, in dem anhand der Zahl 29 (Tag der Eroberung nach dem gregorianischen (!) Kalender) mannigfache Bezüge zwischen der Regierung Mehmeds II. und dem politischen Werdegang Erdoğan’s hergestellt werden und die Zahl 29 gleichzeitig als ‚Schicksalszahl‘ der türkischen Nation behauptet wird (<http://oguzhanhazan.blogspot.com/2013/06/erdogan-ile-fatih-sultan-mehmetin.html>).
- 7 Die (linke) Kritik an der Instrumentalisierung der Eroberung Konstantinopels und Mehmeds II. reicht dabei bis in die frühere Karriere Erdoğan’s zurück. So findet sich in der linken Kulturzeitschrift *Birikim* bereits 1995 ein Beitrag, der die Eroberungs- und Eroberernostalgie politisch-islamischer Kreise und insbesondere der damaligen *Refah Partisi* und Erdoğan’s (damals Oberbürgermeister von Istanbul) seziert und kritisiert (Bora 1995).

Interessen der Jubilarin und des Autors auf. Ziel dieses Aufsatzes ist es, anhand des 2012 uraufgeführten Films *Fetih 1453*⁸ (dt. „Eroberung 1453“, international vermarktet unter dem Titel *Battle of Empires*), der als vorläufiger Höhepunkt der populären Mehmed-Rezeption in der Türkei gelten kann, exemplarisch nachzuzeichnen, wie und unter welchen Vorzeichen die massentaugliche filmische Verarbeitung historischer osmanischer Stoffe in den Dienst national-konservativer Positionen im Prozess der aktuellen Aushandlung von Identität in der Türkei gestellt wird. Besonderes Augenmerk soll dabei weniger auf die Handlung des behandelten Films als vielmehr auf seine spezifische Konfiguration und Verwendung filmischer und außerfilmischer Codes⁹ gelegt werden, die in diesem Beitrag als konstitutiv für die mittels des Films getätigten diskursiven Äußerungen verstanden werden sollen.

Film und Geschichte

Ausgangspunkt der theoretischen Vorüberlegungen dieses Beitrags bildet dabei die Auseinandersetzung mit Siegfried Kracauers filmtheoretischer Position, die Beschäftigung des Films mit fantastischen und/oder historischen Stoffen laufe „den Grundpositionen [des] Mediums“¹⁰ zuwider, wie er sie im Kapitel „Geschichte und Fantasie“ in seiner *Theorie des Films*¹¹ darlegt. Für Kracauer charakterisiert sich der Film als Medium unter anderem durch seine „Affinität zum Ungestellten“¹² und seine „Affinitäten zum Endlosen“¹³, also durch die quasi vollständige Identifikation des durch die Kamera eingefangenen Bildes mit der abgebildeten Realität und den Eindruck, der Bildkader auf der Leinwand sei vom Zuschauer im Sinne „eine[r] Welt [...], die dem Filmregisseur frei zur Verfügung steht“,¹⁴ beliebig erweiterbar. „Historische Filme“ jedoch, so führt Kracauer aus, „schließen die Vorstellung des Unbegrenzten aus, weil die Vergangenheit, die sie wiederzuerwecken

8 *Fetih 1453*, Regie: Faruk Aksoy, Buch: Atilla Engin, Türkei 2012. YouTube-Version (<https://www.youtube.com/watch?v=dKZVZjjAWW4>), 156 Minuten.

9 Zum Begriff des ‚filmischen‘ bzw. ‚außerfilmischen‘ Codes vgl. Monaco 2005, 180 ff. sowie Hickethier 2012, 113–114.

10 Kracauer 2015, 115.

11 Kracauer 2015, 115–134. Für einen Überblick und eine disziplingeschichtliche Einordnung von Kracauers Werk vgl. Monaco 2005, 425 ff.

12 Kracauer 2015, 115.

13 Kracauer 2015, 116.

14 Kracauer 2015, 117.

suchen, nicht mehr existiert.¹⁵ Für Kracauer steht somit bei der Bewertung des Films – und vor allem auch des Films mit historischem Sujet – die „völlige [...] Authentizität“¹⁶ der Darstellung im Mittelpunkt. Dieser stellt er die eng mit dem generellen Vorwurf der „Theaterhaftigkeit“¹⁷ verbundenen Begriffe der „Maskerade“, der „Dekoration“ und des „Kostüms“¹⁸ gegenüber, deren Präsenz im historischen Film dazu führten, dass „man das Gefühl nicht los wird, daß die Kamera schon bei der geringsten Bewegung nach rechts oder links im Leeren oder im bizarren Durcheinander von Ateliergeräten landen würde.“¹⁹ So wird das unerreichbare Ideal authentischer Geschichtsdarstellung zum Bewertungsmaßstab, dessen Anwendung schließlich in der Logik von Kracausers normativer Filmtheorie zur vollständigen Zurückweisung zweier eng verwandter Filmgenres führen muss: des historischen und des fantastischen Films, denen er die Authentizität des Dokumentarfilms entgegenhält.²⁰

Was Kracauer jedoch durch seine argumentative Engführung an dieser Stelle vernachlässigt, ist die Tatsache, dass bereits die grundlegenden Produktionsbedingungen des Films selbst, also etwa die Notwendigkeit, sich für einen Bildausschnitt oder eine Kameraperspektive zu entscheiden, selbst dann zu grundlegend ästhetisierenden und somit den Kreis ‚des Authentischen‘ verlassenden Entscheidungen führt, wenn die Intention des Filmschaffenden ganz auf die getreue Wiedergabe der von ihm mittels des Aufnahmegerätes erfassten Wirklichkeit gerichtet ist. Dabei, so könnte mit James Monaco, Rudolf Arnheim und anderen formuliert werden, liegt das Aussagepotenzial des Films als Kunstwerk vor allem in denjenigen Bereichen, „in denen die Filmdarstellung sich von der Wirklichkeit unterscheidet.“²¹ Die filmische Aussage, so wäre zu formulieren, entsteht also gerade durch die spezifischen wirkungsästhetischen und kompositorischen Modi, die der Film zur Verarbeitung seines Stoffes zur Anwendung bringt; sie konstituiert sich in der Distanz zum ‚Authentischen‘.

Auch der französische Filmhistoriker Marc Ferro schickt sich im zweiten Teil seines 1977 erstmals erschienenen und 1993 grundlegend überarbeiteten Werks *Cinéma et histoire*²² an, eine grundlegende Kritik an den

15 Kracauer 2015, 116.

16 Kracauer 2015, 117.

17 Kracauer 2015, 116.

18 Kracauer 2015, 115.

19 Kracauer 2015, 116.

20 Vgl. Kracauer 2015, 117.

21 Monaco 2005, 424.

22 Ferro 1993.

Authentizitätsforderungen gegenüber dem Film zu formulieren, die er anhand der Dekonstruktion von filmischen Nachrichtenbildern entwickelt.²³ Für Ferro ist der Film weniger Mittel zur Realitätsreproduktion als vielmehr zur Wirklichkeitssetzung vermittels seiner Stilmittel und Darstellungsmodi – eine Position, die er bereits durch die Existenz und Wirksamkeit des von ihm breit behandelten sowjetischen und nationalsozialistischen Propagandafilms bestätigt sieht.²⁴ Der Film – insbesondere jener mit historischem Sujet –, so führt Ferro aus, sei alles andere als ein Abbild von Wirklichkeit. Vielmehr sei er im eigentlichen Sinne ein *agent de l'histoire*, der die Geschichte durch seine Vermittlung von *Geschichtsbildern* im konkreten wie übertragenen Sinne beeinflusse und produziere.²⁵ Dieser *agent de l'histoire*, so illustriert Ferro überzeugend anhand des Propagandafilms *Jud Süß* und einer seiner Aufführungen in Marseille,²⁶ trage dabei maßgeblich zur Ausformung gesellschaftlicher und politischer Diskurse seines Produktions- und Rezeptionskontextes bei, von denen er gleichzeitig in seiner Entstehung abhängig sei. Dabei produziere der historische Film Bilder von Geschichte, die aufgrund ihrer visuellen Unmittelbarkeit und ihrer medialen Überzeugungskraft, ja ihrer sinnlichen Dimension, die Wirkmacht textlicher Überlieferungen weit hinter sich lasse.

Es ist diese kommemorative Kraft ‚des Visuellen‘, die in den letzten Jahren auch zunehmend Beachtung innerhalb der Geschichtswissenschaften gefunden hat. Insbesondere Vertreter des sogenannten *Visual Turn* haben in zahlreichen Studien nachgezeichnet, wie ikonische Bilder von Geschichte die populäre und kollektive Erinnerung formen, fokussieren und transportieren und somit zur diskursiven Aushandlung der Gegenwart beitragen.²⁷ Dabei verwischen in vielen Fällen die Grenzen zwischen dem Bild (etwa der Fotografie eines Ortes, einer Person oder eines Ereignisses) als historischem Dokument und als selbständiger Faktor des historischen Prozesses, dort nämlich, wo derartige Bilddokumente etwa in die Populärkultur diffundieren und in dieser aufgegriffen werden und Wirkmacht entfalten: Das Porträt Che Guevaras, das wie wenig andere Porträtaufnahmen auf Postern, Plattencovern und T-Shirts in zahllosen Varianten zum Ausdruck

23 Vgl. Ferro 1993, Kapitel 7: „La critique des actualités, ‚histoire parallèle““, 109–134.

24 Vgl. seine Ausführungen zum Verhältnis von Macht und Film in der UdSSR, Ferro 1993, 140–143.

25 Vgl. Ferro 1993, 13 sowie 22–23, wo Ferro auf das eingeht, was er die „intervention du cinéma“ nennt.

26 Vgl. Ferro 1993, 21.

27 Für eine exemplarische Sammlung derartiger geschichtswissenschaftlicher Beiträge sowie für einen Überblick über das Feld der *Visual History* vgl. Paul 2006b sowie den von ihm herausgegebenen Band, in dem diese Einleitung erschienen ist.

der Haltung einer ganzen Generation reproduziert wurde, und die Aufnahmen der Atompilze (*mushroom clouds*) der amerikanischen Atombombenabwürfe über Hiroshima und Nagasaki sowie der zahlreichen Atomtests der Supermächte nach dem Zweiten Weltkrieg, die die fundamentalen Ängste der zweiten Hälfte des Berend-Hobsbawm'schen ‚kurzen zwanzigsten Jahrhunderts‘ visuell verdichten,²⁸ sind nur einige von zahllosen Beispielen für derartige Wirkmodi visueller Repräsentationen von Geschichte. Ebenso wie im Falle des historischen Films entfaltet sich das gesellschaftliche und diskursive Wirkpotenzial dieser Verbildlichungen gerade dort, wo ‚authentische‘ Bilder Verarbeitung, Variation und Aneignung durch die Kontexte erfahren, in denen sie Verwendung finden. Dass ‚Authentizität‘ dabei – wie von Kracauer gefordert – gerade *kein* Kriterium für die Entfaltung gesellschaftlicher Wirkmacht ist, sich das Potenzial derartiger bildlicher Repräsentationen vielmehr gerade dort entfaltet, wo Historisches in kreativen Aneignungsprozessen diskursiv verarbeitet und ausgedeutet wird, lässt sich mit Christoph Hamann pointiert an der berühmten Aufnahme des Tores des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau zeigen, das wie keine zweite Fotografie zur ikonischen Repräsentation der Schrecken des nationalsozialistischen Regimes und seiner Terrorherrschaft wurde. Denn die Ikonisierung und somit diskursive Instrumentalisierung dieser Fotografie wurde erst durch eine fundamentale ‚Fehl‘-Interpretation des Bildes möglich. Das Bild stellt nämlich mitnichten eine Außenaufnahme des Vernichtungslagers dar. Diese Deutung jedoch ermöglicht erst die Ikonisierung der Aufnahme, indem sie die zentralperspektivisch auf das Tor des Vernichtungslagers zulaufenden Bahngleise zur visuellen Allegorie für den umfassenden Vernichtungswillen der Nationalsozialisten gegenüber den europäischen Jüdinnen und Juden erhebt. Das Bild zeigt aber vielmehr eine *Innen*aufnahme des Lagerhofes; die scheinbar ‚zusammenlaufenden‘ Gleise bilden in Wirklichkeit die sich im Lagerinneren verästelnden Schienenstränge des einzigen Zugangsgleises zum Lager ab, und das scheinbare ‚Innen‘ jenseits des Tores im Bildhintergrund ist tatsächlich das von den Interpreten für den Bildvordergrund vereinnahmte ‚Außen‘. Doch selbst die Offenlegung dieser ‚Fehl‘-Lesung der Fotografie nimmt ihr nichts von ihrer ikonischen Kraft.²⁹

Dennoch macht dieses Beispiel Grundsätzliches in Bezug auch auf die analytischen Prämissen dieses Beitrages abschließend deutlich: Die Frage nach historischer Nähe eines Spielfilms und seiner Handlung zu einer wie auch immer gearteten ‚historischen Wirklichkeit‘ kann nicht Maßstab der

28 Vgl. Paul 2006a.

29 Vgl. Hamann 2009, *passim*.

Analyse sein. Vielmehr muss es darum gehen, die spezifischen Aneignungs- und Verarbeitungsstrategien in den Blick zu nehmen, die es dem Film ermöglichen, in seiner Gegenwart wirksame Aussagen über Geschichte zu produzieren und diese in den gesellschaftlichen Diskurs einzuspeisen. Hieraus folgt aber auch, dass eine Bewertung der Handlung nach den Kriterien historischer ‚Wissenschaftlichkeit‘ keinen Sinn ergibt. Vielmehr muss neben dem Was vor allem auch das Wie des visuellen und filmischen Kommunikationsaktes im Mittelpunkt stehen, ein Wie wohlgerneht, das sich gerade in der Konfiguration und Komposition filmischer und außerfilmischer Codes und ihrem dialogischen Verhältnis zum Rezipienten konstituiert.³⁰ Nur so kann eine Annäherung an die Frage, auf welche Weise nicht nur der neuere historische Film in der Türkei zur Ausformulierung kollektiver Identitäten und Gesellschaftsmodelle beiträgt und somit mythomotorische Funktion erhält,³¹ methodisch adäquat umgesetzt werden. Und so lässt sich – auch in Bezug auf den historischen Film – mit Walter Benjamin hier abschließend formulieren: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.“³² Diese „Bilder“ sind es, die im Folgenden Gegenstand dieses Beitrags sein sollen.

Die Eroberung Konstantinopels und Mehmed II.: Visualisierungs- und Popularisierungsgeschichte eines nationalistischen Motivs

Die Rezeptionsgeschichte der Eroberung Konstantinopels und der Figur Mehmeds II. lässt sich – jenseits ihrer jeweiligen konkreten inhaltlichen Ausgestaltung und soziopolitischen Kontextualisierung – nicht zuletzt auch als eine Popularisierungs- und Visualisierungsgeschichte dieses Motivs begreifen. Die erste, im Sinne (proto-)nationalistischer Diskurse zu verstehende Bezugnahme auf den Eroberer datiert dabei in die 1860er/1980er Jahre und war rein textlicher Natur: Niemand Geringeres als der berühmte jungosmanische Autor Nâmîk Kemâl (1840–1888) war es, der das Motiv – wohl inspiriert durch den Jahrestag der Eroberung 1862 – als produktives Element in die

30 Vgl. auch die Überlegungen Willem Heslings zu narratologischen Parallelen und Unterschieden zwischen historischem Film und Geschichtswissenschaft (Hesling 2001).

31 Vgl. Paul 2006b, 19–20. Zum Verhältnis von Mythomotorik und kollektiver Erinnerung vgl. außerdem Assman 1999, 78–86.

32 Benjamin 1991, 596.

literarischen und politischen Diskurse der *Tanzîmât*-Periode einführte, indem er unter dem Titel *Bâriqa-i Zâfer*³³ ein panegyrisches Gedicht auf die Einnahme der byzantinischen Hauptstadt verfasste und schließlich, mit knapp zehn Jahren Verspätung, veröffentlichte. Aufgrund seines komplexen lyrischen Stils, der wohl auch für große Teile der alphabetisierten Leserschaft ein deutliches Rezeptionshemmnis gewesen sein dürfte,³⁴ hat das Gedicht auch nach seiner Publikation im Jahre 1872 keine größere Breitenwirkung entfaltet. Anders verhielt es sich hingegen mit den ebenfalls von Nâmîk Kemâl verfassten historischen Miniaturen, die er in den 1860er Jahren in der jung-osmanischen Zeitung *Taşvîr-i Efkâr* veröffentlichte³⁵ und in denen er dem Lob Mehmeds II. und seiner Eroberungen großen Raum widmete, bevor er 1872 eine gesonderte biografische Skizze des Sultans folgen ließ, die er in den *Evrâk-i Perîşân* publizierte.³⁶ Sowohl Kemâls historische Miniaturen als auch seine (Kurz-)Biografie des Eroberers waren dabei in einer leicht verständlichen, zugänglichen Prosa gehalten,³⁷ die es ihrem Autor – ebenso wie ihre Veröffentlichung vermittels des neuen Mediums Zeitung – ermöglichte, ein breiteres Publikum zu erreichen und für seine Vorstellung von Mehmed II. als einem Vorbild und einer Verheißung für die ‚osmanische Nation‘ zu gewinnen. Dabei zeichnete Kemâl in seinen Miniaturen zum einen das Bild eines ‚aufgeklärten‘ Herrschers, dessen fortschrittliche und auf die Modernisierung des Reiches gerichtete Herrschaft und Politik der ‚osmanischen Nation‘ in Zeiten der Krise Vorbild auf dem Weg zur gesellschaftlichen und politischen Erneuerung sein sollte, und dessen ‚heroische Taten‘ zum anderen als Quelle ‚nationalen Stolzes‘ und Verheißung zukünftiger Größe dienen sollten.³⁸

Diese Tendenzen der Mehmed-Rezeption sollten auch in den Folgejahrzehnten erhalten bleiben. Immer wieder begegnen wir – so etwa in Artikeln in den Zeitungen *Şervet* und *Ma'lûmât* um 1900 – Beiträgen und Texten, die die Eroberung Konstantinopels – auch in Reaktion auf ‚westliche‘ Positionen – als Schlüsselmoment ‚nationalen Stolzes‘ und als Mittel zur Behauptung der weltgeschichtlichen Stellung des Reiches propagierten und popularisierten,³⁹ wobei der osmanisch-imperiale Charakter der ‚Nation‘ hier noch deutlich zum Ausdruck kommt. Anders verhält es sich bereits mit dem ebenfalls im Jahre 1900 veröffentlichten, 312-seitigen Werk aus der

33 Für eine kurze Einführung und Charakterisierung des Gedichts vgl. Uçman 1992.

34 Vgl. Kaplan 1954, 71–74.

35 Vgl. Brockett 2014, 407 n. 36.

36 Vgl. Brockett 2014, 407 n. 37.

37 Vgl. Kaplan 1954, 74–75.

38 Vgl. Brockett 2014, 407–408.

39 Vgl. Brockett 2014, 408.

Feder Aḥmed Muḥtār Paşa, in dem dieser sich mit der Eroberung Konstantinopels durch Mehmed II. auf Grundlage osmanischer und westlicher Quellen auseinandersetzt.⁴⁰ In dem eher unter seinem Alternativtitel *Feth-i Celil-i Koşantiniye*⁴¹ bekannt gewordenen Werk betont Aḥmed Muḥtār Paşa erstmals in der Tendenz stärker den ‚türkischen‘ Charakter Mehmeds und macht ihn so in Zeiten wachsender nationalistisch stimulierter zentrifugaler Tendenzen im Reich zu einer Projektionsfläche für ein frühes türkisches Nationalgefühl.⁴² Wichtiger noch als diese – angesichts der terminologischen Unschärfen der Zeit in Bezug auf die Termini ‚osmanisch‘ und ‚türkisch‘⁴³ nicht überzubewertende – Verschiebung des Mehmed-Bildes hin „zum Türkischen“ erscheint jedoch etwas anderes: Mit Aḥmed Muḥtār Paşa gewinnt die diskursive Instrumentalisierung Mehmeds II. und der Eroberung Konstantinopels zum ersten Mal eine eminent visuelle Dimension, die maßgeblich zur weiteren Popularisierung der über sie vermittelten politischen und gesellschaftlichen Vorstellungen beigetragen haben dürfte. So durchsetzt Aḥmed Muḥtār sein im Anspruch auch enzyklopädisches Werk⁴⁴ mit zahlreichen, oftmals ganzseitigen Abbildungen.⁴⁵ Er führt seine Leser vermittle europäischer Kupferstiche von imaginierten Episoden des Eroberungsgeschehens ganz unmittelbar durch die Ereignisse des Jahres 1453,⁴⁶ identifiziert und etabliert durch historische Karten und zeitgenössische Zeichnungen und Stiche⁴⁷ (symbolisch aufgeladene) Orte und Räume der Eroberung in der Stadtopografie Istanbuls und macht seine Leser mit den Helden jenes ‚Weltereignisses‘ bekannt, indem er sie auf fantastischen Porträtstichen in Rüstung und mit der Waffe in der Hand für den Betrachter Spalier stehen lässt.⁴⁸ So ist es nur folgerichtig, dass Aḥmed Muḥtār sein

40 Aḥmed Muḥtār Paşa 1316/1900; das Werk erfuhr eine zweite Auflage im Jahre 1904.

41 Der Haupttitel des Werks lautet: *A’yād-i Mefāḥir-i Milliye-i ‘Oşmāniyeden ‘Oşmānlılığın Avrūpāda Tarz-i Te’essüsi Yāḥūd Feth-i Celil-i Koşantiniye*.

42 Vgl. Brockett 2014, 408.

43 Vgl. Brockett 2014, n. 42.

44 Vgl. Brockett 2014, n. 42.

45 Vgl. Aḥmed Muḥtār Paşa 1316/1900, passim.

46 So etwa die Darstellung Mehmeds II. zu Pferde bei der Inspektion der Kriegsflotte (Aḥmed Muḥtār Paşa 1316/1900., Abb. zwischen 195 und 196) oder mithilfe eines Panoramas der Belagerung Konstantinopels (Aḥmed Muḥtār Paşa 1316/1900, zwischen 208 und 209).

47 Vgl. etwa die historischen Karten von Konstantinopel (Aḥmed Muḥtār Paşa 1316/1900, zwischen 88 und 99) oder die beiden Abbildungen der Festung *Rumeli Hisarı* (Aḥmed Muḥtār Paşa 1316/1900, zwischen 8 und 9).

48 So etwa die Darstellung eines geschwind zu Pferde galoppierenden Mehmeds (Aḥmed Muḥtār Paşa 1316/1900, zwischen 128 und 129) oder die Darstellung seines byzantinischen Opponenten, Konstantins XI. (Aḥmed Muḥtār Paşa 1316/1900, zwischen 216 und 217).

Werk mit einem Porträt des eigentlichen Helden seines Eroberungsnarrativs eröffnet: Auf einem Vorsatzblatt, das dem Titelblatt des Werks direkt nachgestellt ist, erblickt der Leser eine ganzseitige Reproduktion des berühmten Porträts Mehmeds II. von Gentile Bellini (ca. 1429–1507), über dem der arabische Wortlaut des bekannten Konstantinopel-*ḥadīṣ* zu lesen ist, während die Bildunterschrift den Abgebildeten als „Ebū 'l-Fetḥ ve-'l-mağāzi“ (dt. etwa „Vater der Eroberung und des Glaubenskampfes“) bezeichnet und somit seine nationalistische Ausdeutung der Mehmed-Figur zusätzlich sakralisiert.

Dass Aḥmed Muḥtār sich mit seinem Werk nicht zuletzt auch an Sultan 'Abdülhamid II. (reg. 1876–1909) wandte, um diesen dazu aufzurufen, dem 450. Jahrestag der Eroberung im Jahre 1903 öffentlich zu gedenken, verwundert angesichts dieser Popularisierungsstrategien wenig.⁴⁹ Zwar kam der Sultan Aḥmed Muḥtārs Aufforderung nicht nach, doch sollte es im Jahre 1910 – in einem Klima wachsender nationalistischer Aufladung und zunehmender Instabilität von Staat und Gesellschaft nach der Jungtürkischen Revolution von 1908 – zu einer ersten öffentlichen Gedenkveranstaltung in Istanbul kommen, die unter nationalistischen Vorzeichen stand.⁵⁰ Doch obgleich dieses Ereignis aufgrund der politischen Entwicklungen, die über den Ersten Weltkrieg schließlich zum Ende des Reiches und zur Gründung der Republik Türkei führen sollten, keine Tradition des Eroberungs- und Mehmed-Gedenkens begründete – vor allem auch weil sich die kulturellen Determinanten des politischen Diskurses in Bezug auf ‚das Osmanische‘ bereits vor der Republikgründung deutlich verändert hatten –, erscheint das kurze Aufflackern einer derartigen Gedenkkultur um 1910 doch als wichtiger Schritt zur weiteren Popularisierung der Mehmed-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert, sehen wir doch erstmals Angehörige der Bevölkerung Istanbuls aktiv daran beteiligt, die Erinnerung an 1453 durch kollektive Handlungen in den Stadtraum einzuschreiben, öffentliche Räume zu besetzen und das Gedenken gleichsam zu ‚verkörpern‘.

Erneut aufgegriffen wurde das öffentliche Gedenken erst im Jahre 1953⁵¹ in der Regierungszeit Adnan Menderes' in einem Klima steigender sozialer Spannungen, denen Menderes nicht zuletzt auch durch eine erneute Hinwendung zum Religiösen und zum Osmanischen in Innen- wie Außenpolitik zu begegnen suchte. Bereits zuvor hatte İsmet İnönü – neben den Grabstätten anderer wichtiger historischer Persönlichkeiten – auch das Mausoleum Mehmeds II. wieder öffnen lassen, das unter Mustafa Kemal Atatürk versiegelt worden war, um jede Form der Identifikation der

49 Vgl. Brockett 2014, 408.

50 Vgl. Brockett 2014, 408–409.

51 Vgl. Brockett 2014, 412.

jungen Republik mit dem untergegangenen Reich zu unterbinden.⁵² Gavin D. Brockett breitet in seinem 2014 erschienenen Artikel „When Ottomans Become Turks“ ein eindrucksvolles Panorama der Gedenkveranstaltungen und Gedenkformate jenes Jahres aus, in dem die nationalistische Mehmed-Begeisterung angesichts des 500. Jahrestages der Eroberung sowohl Istanbul als auch die Provinz erfasste und dabei auch dem Selbstverständnis derjenigen sozialen Schichten Rechnung trug, die die Menderes-Regierung an die Macht gebracht hatten:

In the weeks leading up to May 29, newspapers across the country informed readers about what they might expect. They published editorials, serialized stories, cartoons, and pictures that fuelled public excitement. When the day itself arrived, these same publications formed part of an impressive print culture that included dozens of books, collections of poetry, comic books, brochures, and magazines issued especially for the anniversary. Major newspapers such as *Cumhuriyet* and *Yeni Sabah* produced separate supplements with colorful and dramatic pictures on the cover. Turkish Istanbul, published by *Cumhuriyet*, would be distributed across the country. So too the popular magazines *Yeni İnci* and *Resimli Tarih Mecmuası* produced special issues, the latter of which was 148 pages long, with articles covering almost every conceivable aspect of the conquest.⁵³

Dabei weist Brockett insbesondere auch auf den Umstand hin, dass das Gedenken an die Eroberung Konstantinopels 1953 – anders als etwa die Gedenkveranstaltungen zum zehnjährigen Bestehen der Republik 1933 – alles andere als ein ‚von oben‘ verordneter Prozess war. Vielmehr boten die Wochen vor dem Jubiläum der Bevölkerung sowohl in der Provinz als auch in den urbanen Zentren mannigfache Möglichkeiten, sich selbst in das Gedenken einzubringen und den Charakter der Veranstaltungen mitzubestimmen.⁵⁴ Ihren Höhepunkt erreichten die Festivitäten am 29. Mai 1953, an dem in Istanbul mit großem Aufwand ein minutiös geplantes und choreographiertes *reenactment* des Eroberungsgeschehens aufgeführt wurde, das von der Bevölkerung mit großer Begeisterung aufgenommen wurde, wenn sie nicht ohnehin als Darstellende mitwirkte.⁵⁵ Die Nachstellung der Eroberung am 29. Mai 1953 wurde in Gedenkalben und -broschüren

52 Vgl. Kreiser 2012.

53 Brockett 2014, 414–416.

54 Vgl. Brockett 2014, 414.

55 Für eine detaillierte Beschreibung dieser Nachstellung vgl. Brockett 2014, 416 ff.

fotografisch dokumentiert, begleitet und für die Nachwelt konserviert.⁵⁶ Mit der Gedenkveranstaltung von 1953 hatte die Mehmed-Rezeption endgültig ein Stadium erreicht, in dem Formen der Visualisierung und der Verkörperung des Gedenkens die textliche Repräsentation des Motivs in den Hintergrund treten ließen. Zudem traten zunehmend legendenhafte Figuren in den Mittelpunkt der populären Rezeption, wie etwa der bereits erwähnte (Anmerkung 4 in diesem Beitrag) legendenhafte Eroberungsheld und ‚Märtyrer für die osmanische Sache‘, Ulubağlı Hasan, dem auch die damaligen Gedenkalben eine dramatische Aufnahme in frommer Pose widmeten.⁵⁷

So sollte es schließlich auch ‚das Visuelle‘ sein, das die weitere Entwicklung der populären Rezeption des Mehmed-Motivs und seine politische Instrumentalisierung bestimmen würde. Bereits 1951 hatte die Eroberung Konstantinopels eine erste filmische Verarbeitung erfahren. Der – wie damals üblich mit geringen Mitteln – in Schwarz-weiß gedrehte ‚Kassenschlager‘ unter der Regie von Aydın G. Arakon (1918–1982) stellte den Startschuss für eine ganze Reihe filmischer Umsetzungen historischer (türkischer) Themen dar,⁵⁸ die sich unter dem Einfluss amerikanischer (und italienischer) Abenteuer-, Superhelden-, Historien- und Fantasy-Filme im Laufe der 1950er und 1960er Jahre als eines der großen Genres des sogenannten *Yeşilçam*-Produktionssystems⁵⁹ neben Melodramen und Dorfschmonzetten etablieren sollten.⁶⁰ Auch andere Gattungen der Populärkultur, wie etwa der Comic, leisteten – im Dialog mit dem Film – ihren Beitrag zur Verankerung der Ereignisse rund um die Eroberung Konstantinopels im kollektiven und populären Gedächtnis und zu ihrer nationalistischen Aufladung.⁶¹ Ihren vor allem an ein junges männliches Publikum als Träger nationaler Identität⁶² gerichteten Charakter verbargen diese Produktionen, deren Handlung vornehmlich um den stereotypisierten heldenhaften Kampf dezidiert türkischer Heldenfiguren gegen eine feindliche Umwelt kreisten, kaum. Ohnehin steht ‚das Türkische‘ zu dieser Zeit im Mittelpunkt der heroisierenden

56 Für Beispiele des fotografischen Begleitmaterials vgl. Brockett 2014, 418 und 423.

57 Vgl. Brockett 2014, 418.

58 Für einen Überblick über diese Produktionen vgl. Scognamillo und Demirhan 1999, 135 ff.

59 Für einen Überblick über die sog. *Yeşilçam*-Ära des türkischen Kinos vgl. Ellinger 2016, 39–60 sowie Arslan 2011.

60 Vgl. Erdoğan und Göktürk 2001, 537, wo auch kurz auf die dramaturgischen Grundstrukturen dieses Genres eingegangen wird.

61 Das von Scognamillo und Demirhan in ihrer populären Gesamtdarstellung *Türk Fantastik Sineması* zusammengestellte Bildmaterial aus zeitgenössischen Comics und Filmen illustriert diesen Zusammenhang eindrucksvoll, vgl. Scognamillo und Demirhan 1999, 135 ff. passim.

62 Vgl. Erdoğan und Göktürk, 537.

Darstellungen: Der allenthalben belagerte Held, der sich heroisch den Grausamkeiten des ihn umgebenden, übermächtig erscheinenden Feindes selbstlos entgegenwirft, um den Schwachen beizustehen, steht hier stellvertretend für ‚die türkische Nation‘. Doch auch ‚das Religiöse‘ ist hier nicht fern. Denn unter den zahlreichen hunnischen (und somit nach offizieller Geschichtslesung ‚türkischen‘) und zentralasiatischen Heldenfiguren in Comic und Film tummeln sich in jenen Jahren auch osmanische und vorosmanische muslimische Kämpfer und Haudegen, die gegen den Gegner *par excellence*, die verruchte ‚Schlampe Byzanz‘ (*kahpe Bizans*⁶³), zu Felde ziehen⁶⁴ und deren berühmtester – der fiktive Charakter Kara Murat – im Dienste Mehmeds II. steht und sich in dieser Funktion heldenhaft gegen die Tyrannei der Byzantiner stellt. Spätestens im Laufe dieser Filmreihe wird ‚das Islamische‘ – auch dort, wo es nur indirekt in Form eines simplifizierten Wertekanons auftaucht – neben ‚dem Türkischen‘ zum einzig legitimen Träger des Heldenhaften und Aufrechten. Dass die *Kara-Murat*-Filme gerade in den 1970er Jahren das Genre in dieser Hinsicht schrittweise neu fokussierten, ist sicherlich kein Zufall, nehmen sie in der Figur des türkisch-muslimischen Kämpfers, der seinem Eroberer-Sultan um seiner Nation Willen bis zur Selbstaufgabe folgt, doch viele Elemente der nach dem Militärputsch von 1980 durchgesetzten Konzepte der sog. *Türk-İslam Sentezi* (dt. ‚türkisch-islamische Synthese‘) vorweg⁶⁵ und visualisieren und verkörpern diese gleichzeitig.

Durch ihren zunehmenden Übergang in das für viele Türken bis heute als „Leit- und Orientierungsmedium“⁶⁶ dienende Fernsehen wurde die populäre Reichweite solcher Visualisierungs- und Verkörperungsstrategien historischer Stoffe noch erhöht. Heute nehmen sich zahlreiche, teilweise äußert langlebige Fernsehserien und *soap operas* historischer Sujets an. Dabei ist der Typus des ‚türkischen‘ Helden zwar nicht gänzlich von

63 Zum filmgeschichtlichen Motiv der ‚Schlampe Byzanz‘ vgl. Scognamillo und Demirhan 1999, 136 ff.

64 So zum Beispiel der 1967 uraufgeführte Film mit dem im Kontext dieser Untersuchung beinahe schon programmatischen Titel *Bizans'ı Titreten Yiğit* (‚Der Held, der Byzanz zum Wanken brachte‘) unter der Regie von Muharrem Gürses sowie die Filme der *Kara-Murat*-Reihe (ab 1972), die in enger Wechselwirkung mit dem Comic-Genre stehen.

65 Für eine kondensierte Zusammenfassung der auch im Kontext der Erwägungen dieses Beitrags maßgeblichen Positionen der *Türk-İslam Sentezi* vgl. den Beitrag von Paula Schrode in diesem Band.

66 Pekesen 2015, 141.

den Leinwänden und Bildschirmen verschwunden,⁶⁷ doch wird er zunehmend durch Figurentypen verdrängt, die die ‚Islamizität‘ von Heldentum und Männlichkeit – und somit auch der Nation – in den Vordergrund rücken, während ‚das Türkische‘ mehr und mehr ‚vom Islamischen‘ vereinnahmt und auf dieses bezogen wird. So sind es meist keine zentralasiatischen oder gar hunnischen Einzelhelden mehr, über die nationale Identität hier verhandelt, gesetzt und in der populären Wahrnehmung verankert wird. Vielmehr wenden sich insbesondere die seriellen Fernsehproduktionen der letzten Jahre dezidiert osmanischen historischen Stoffen – in denen Islamisches und Türkisches von vornherein amalgamiert erscheinen – zu und rücken dabei nicht zuletzt prominente Herrscherfiguren wie Süleymân den Prächtigen in den Mittelpunkt ihres Interesses.⁶⁸ Die Filme und Fernsehserien dürfen dabei aber mitnichten als unidirektionale, zentralisierte Kommunikationsakte verstanden werden, über die nationale Identität autoritativ ‚von oben‘ gesetzt wird. Vielmehr stellen sie nur *ein* Element multidirektionaler gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse dar, die sich aus unterschiedlichen kulturellen und transkulturellen Reservoiren und Archiven speisen.⁶⁹ Zudem befinden sie sich – auch in ihrer Logik als kommerzielle Produkte – in einem beständigen dialogischen Austauschprozess mit den sie rezipierenden und ermöglichenden gesellschaftlichen Strömungen, deren Tendenzen sie aufgreifen und gleichzeitig beeinflussen und formen.⁷⁰

67 Vgl. z.B. die seit Dezember 2010 im türkischen Fernsehen ausgestrahlte Serie *Diriliş: Ertuğrul* (dt. etwa „Auferstehung: Ertuğrul“), die die Vorgeschichte der Gründung des Osmanischen Reiches in bisher fünf Staffeln erzählt und in der neben der Einordnung der Haupthandlungsträger in ein islamisches Bezugssystem auch Elemente des ‚türkischen‘ Heldentypus erhalten sind.

68 Wie etwa die überaus erfolgreiche, in zahlreiche Länder verkaufte Serie *Muhteşem Yüzyıl* (dt. „Das prächtige Jahrhundert“), deren Handlung rund um Süleymân und seine Favoritin Hürrem Sulţân konstruiert ist. Zur Serie vgl. Pekesen 2015, 145 ff.

69 Derartige ‚Archive‘ wären etwa die im kollektiven Gedächtnis verankerten visuellen und filmischen Vorläufer aktuell rezipierter Serien und Filme, ebenso wie ihre außer-türkischen Genre-Vorbilder und die mit ihnen verbundenen Sehkonventionen. Darüber hinaus stehen die filmischen Repräsentationen in intermedialen Verhältnissen mit literarischen Erzeugnissen, Werken der bildenden Kunst, legendenhaften Überlieferungen und sozio-politischen Diskursen, an denen sie gleichzeitig teilhaben und die sie beeinflussen.

70 Vgl. hierzu Pekesen 2015, 145–146. Die Autorin illustriert diese Wechselwirkungen anhand der bereits erwähnten Serie *Muhteşem Yüzyıl*, der seitens konservativ-islamischer Kreise vorgeworfen wurde, sich zum einen zu wenig auf die männliche Hauptfigur – den Sultan – zu konzentrieren und zum anderen islamische Moralvorstellungen durch zu explizite Darstellungen sexueller Szenen zu verletzen; ein Konflikt, in dem sich schließlich Recep Tayyip Erdoğan persönlich zu Wort meldete.

Fetih 1453

Der am 16. Februar 2012 türkeiweit zur symbolträchtigen Uhrzeit von exakt 14 Uhr und 53 Minuten simultan in 800 Kinosälen uraufgeführte⁷¹ Film *Fetih 1453* stellt, darauf war zu Beginn dieses Beitrags bereits hingewiesen worden, den vorläufigen Höhepunkt nicht nur der allgemeinen Rezeption des Mehmed-Motivs, sondern auch der rezenteren Bemühungen national-konservativer Kreise um die Etablierung des Eroberers von Konstantinopel als Kristallisationsfigur einer kollektiven (türkisch-)islamischen Identität dar.

An den gesellschaftlichen und politischen Ambitionen der Produktion ließ Regisseur und Produzent Faruk Aksoy indirekt kaum einen Zweifel: So übersandte Aksoy einen Tag vor der landesweiten Erstaufführung eine Privatkopie des Films an Recep Tayyip Erdoğan, der den Film auf diese Weise noch vor dem offiziellen Start zu sehen bekam und medienwirksam mitteilen ließ, Aksoys epische Darstellung des Eroberers, der Osmanen sowie des Eroberungsgeschehens habe ihm sehr gefallen.⁷² Dass der Film in der Türkei auch beim Publikum durch seinen, wie Kreiser in seiner in der *Süddeutschen Zeitung* veröffentlichten Filmkritik formuliert, „hemdsärmeligen“⁷³ Umgang mit dem Sujet einen Nerv im Positiven wie im Negativen traf, lässt sich bereits an den kommerziellen Kennzahlen des Projekts ablesen: In seinen 34 Wochen Spielzeit sahen den Film 6,5 Millionen Kinobesucher⁷⁴ allein in der Türkei und verhalfen dem Film so zu Einnahmen von umgerechnet 61,2 Millionen US-Dollar nur an den türkischen Kinokassen.⁷⁵ Damit war *Fetih 1453* die kommerziell erfolgreichste türkische Kinoproduktion aller Zeiten. Mit einem Produktionsbudget von ca. 17 Millionen US-Dollar war er zudem auch die bis dato teuerste.⁷⁶

So wurde die Realisierung dieses Mammutprojektes selbst bereits zur Selbstbestätigung für das nationale türkische (Kommerz-)Kino erhoben, für das nationalistische Filmkritiker und Journalisten in Anspruch nahmen, es sei Aksoy letztendlich gelungen, durch *Fetih 1453* mit Hollywood gleichzuziehen, ja dieses sogar zu überflügeln.⁷⁷

71 Vgl. Koçak und Koçak 2014, 53.

72 Vgl. etwa die Berichterstattung in der Zeitung *Hürriyet* vom 17. Febr. 2012 unter dem Titel „Başbakan Beğendi“ (dt. „Dem Präsidenten hat es gefallen“), abrufbar unter <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/basbakan-begendi-19932306>.

73 Kreiser 2012.

74 Vgl. Koçak und Koçak 2014, 53.

75 Vgl. „Fetih 1453“, https://en.wikipedia.org/wiki/Fetih_1453.

76 Vgl. Kreiser 2012.

77 Als Beispiel für diese Interpretation des Filmprojekts als ‚nationale Aufgabe‘ und ‚Bewährungsprobe‘ für das türkische Kino vgl. beispielhaft den Duktus des Artikels „Fetih Hollywood’u Tahtından İndirdi“ (dt. „Fetih hat Hollywood von seinem Thron

Dabei löste der Film in der Türkei mehr als nur gespaltene Reaktionen aus und wurde auch in seiner Rezeption somit zum Kristallisationspunkt gesellschaftlicher Spaltungen und Konfliktlinien, wie sie seit einigen Jahren charakteristisch für die Türkei sind. Während die islamisch-nationalistische Presse Aksoy und seinen Film frenetisch feierte, wurden nicht zuletzt zahlreiche linke Intellektuelle in der Türkei nicht müde, Film und Filmemacher zu kritisieren, ja gar zu verdammen.⁷⁸ Nationalkonservativ gesinnte Historiker lobten die Darstellung des Eroberers als Beispiel für die Nation,⁷⁹ während linksliberale Geschichtswissenschaftler und Journalisten verbissen versuchten, den Film durch den Nachweis zahlreicher historischer Fehler und Mängel zu delegitimieren und als propagandistisches AKP-Auftragswerk zu verbrämen.⁸⁰

All dies jedoch verweist darauf, in welchem hohem Maße Aksoys Film und vor allem auch seine Filmsprache von der Öffentlichkeit als direkter Beitrag zu den andauernden gesellschaftlichen Diskursen in der Türkei verstanden und als solcher gerade vermittels filmtheoretischer und -analytischer Argumente verhandelt und diskutiert wurde.

Im Folgenden soll *Fetih 1453* einer auf die Identifikation charakteristischer filmischer Codes ausgerichteten Analyse unterzogen werden. Dabei sollen – neben filmischen Darstellungsmitteln wie Einstellungsgröße, Kadrierung, Lichtsetzung, Musik und Schnitt/Montage – insbesondere auch die stilistischen Bezugnahmen des Films sowohl auf türkische Genre-Vorbilder als auch auf transnationale filmische Bezüge in den Mittelpunkt des Interesses gerückt werden, um durch drei Schlaglichter auf Motivkomplexe des Films aufzuzeigen, wie gerade die Konfiguration und Komposition filmischer Darstellungsformen und intermedialer Bezüge zur Produktion diskursiv wirkmächtiger Äußerungen über kollektive Identitäten genutzt werden.

Die drei exemplarisch zu verstehenden Motivkomplexe sind dabei: Erstens, die grundsätzlichen Dichotomien zwischen dem vom Film als ‚das Eigene‘ und ‚das Andere‘ filmisch konstruierten Bildwelten, also jene visuellen und filmischen Register, die zur Darstellung der osmanischen und nicht-osmanischen Charaktere Anwendung finden; zweitens sollen anhand

gestoßen“) in der türkischen Zeitung *Sabah* vom 26. Februar 2012 (<https://www.sabah.com.tr/ekonomi/2012/02/26/fetih-hollywoodu-tahtindan-indirdi>). Bereits in den Jahren zuvor hatte sich der zunehmende Wille türkischer kommerzieller Filmemacher zur internationalen Aufwertung des türkischen Kinos in Blockbuster-Großproduktionen manifestiert (vgl. Ellinger 2016, 323 ff.).

78 So z. B., wenn auch sehr differenziert, Koçak und Koçak 2014.

79 Vgl. Kreiser 2012.

80 Vgl. Kırmızı 2012, 24 ff.

einer kontrastiven Betrachtung der Eröffnungssequenzen von *Fetih 1453* und seinem Vorläufer *İstanbul'un Fethi* aus dem Jahre 1951 diejenigen kulturellen Grundkonstanten identifiziert werden, die das vom Film propagierte ‚Eigene‘ als Projektionsfläche der Nation konstituieren und charakterisieren. Schließlich soll, drittens, der Blick auf die Funktion der filmischen Inszenierung zum einen des männlichen Körpers, vor allem aber auch ‚des Männlichen‘ insgesamt gelenkt werden, der in *Fetih 1453* unter Heranziehung filmischer Darstellungsmittel des internationalen Fantasy- und Historienfilms mehr als in allen Jahrzehnten seit den 1970er Jahren wieder zum Träger einer heilsgeschichtlich aufgeladenen Nationalidentität wird.

Alte und neue Antagonismen: ‚das Eigene‘ und ‚das Andere‘ in *Fetih 1453*

Bereits Giovanni Scognamillo weist in seiner synoptischen Besprechung des türkischen Historienfilms als Untergenre der Fantastik darauf hin, dass dieser *per se* nationalistisch sein müsse.⁸¹ Anhand zahlreicher Bild- und Sequenzbeispiele aus mehr als 20 zwischen 1951 und 1972 entstandenen türkischen Historienfilmen entwickelt er ein Panorama von Dichotomien und Gegensätzen, die zum Grundinventar dieses Genres des türkischen Kinos gehören. Dabei geht es dem historischen Film jener Jahre vor allem um eine strikte Unterscheidung zwischen ‚dem Eigenen‘ und ‚dem Anderen‘, die im Kampf des türkischen Helden gegen seine nicht-türkischen Feinde überhöht und auf die Nation hin transzendiert wird. Der Held erscheint dabei auch als Träger republikanisch-türkischer Werte, wenn er etwa – gleichsam als Verkörperung des etwa im republikanischen *Öğrenci Andı* explizit niedergelegten Wertekanon – den Alten Respekt zollt und die Schwachen schützt, während er seinem Führer voll Liebe zur Nation folgt und sich im Zweifelsfall auch für Letztere zu opfern bereit ist. Von Otsukarçı⁸² bis Gazi Battal⁸³ und

81 Vgl. Scognamillo und Demirhan 1999, 135.

82 Otsukarçı ist der Held des 1952 unter der Regie von Aydın Arakon gedrehten Films *Kızıl Tuğ Cengiz Han*, Regie: Aydın Arakon, Türkei 1952, 51 Minuten. Bei ihm handelt es sich um einen türkischer Gefolgsmann Dschingis Khans, der, nachdem er das Leben des mongolischen Herrschers gerettet hat, auf dem Hengst, den der Großkhan ihm zum Dank überlassen hatte, durch die zentralasiatische Steppe zieht, mancherlei Heldentaten vollbringt und schließlich natürlich das Herz einer ehrenhaften Frau erringt.

83 Vgl. die vier Filme der *Battal Gazi*-Reihe: *Battal Gazi Destanı* (dt. „Das Epos von Gazi Battal“), Regie: Natuk Baytan, Türkei 1971; *Battal Gazi'nin İntikamı* (dt. „Battal Gazis Rache“), Regie: Natuk Baytan, Türkei 1972; *Battal Gezi Geliyor* (dt. „Battal Gazi kommt“), Regie: Natuk Baytan, Türkei 1973 sowie *Battal Gazi'nin Oğlu* (dt. „Battal Gazis Sohn“),

selbst Kara Murat⁸⁴ erschienen alle historischen Filmhelden des *Yeşilçam*-Historienfilms als männliche Verkörperungen dieser Ideale – und zumindest indirekt auch ihrer islamischen Fundierung. Als Antagonisten treten ihnen jene gegenüber, die an dieser Ordnung keinen Anteil haben und dies in Worten und Taten stets augenfällig unter Beweis stellen. Jene ‚anderen‘ sind keine Türken und – sie sind keine Muslime. Lässt man die Dialoge zahlreicher türkischer historischer Heldenfilme Revue passieren, so fühlt man sich unwillkürlich an die stereotypisierende Terminologie eines ‚*Āşıkpaşazāde* erinnert, der die Welt in seinem Geschichtswerk ebenfalls in *ġāzīs* („Glaubenskämpfer“) und *Giauren* (*kāfir*, dt. ‚Ungläubige‘) einteilte. Doch die Zurückweisung ‚des Anderen‘ im türkischen Heldenfilm geschieht trotz der terminologischen Korrelationen unter anderen Vorzeichen und vollzieht sich nur vordergründig auf religiöser Ebene: Denn obgleich die byzantinischen Antagonisten des türkischen Helden immer wieder im Schatten überdimensionaler christlicher Kreuze inszeniert werden und die Zwangskonversion nicht zuletzt unschuldiger muslimischer Frauen und Mädchen zu ihren schlimmsten Gräueltaten gehören,⁸⁵ umfasst der von den Heldenfiguren zu ihrer Bezeichnung im Munde geführte Ausdruck *kefere* doch weit mehr: In Streifen wie *Baybars: Asya'nın Tek Atlısı*⁸⁶ sind die Antagonisten zwar ebenfalls eigentlich Christen, doch schwören die griechischen Byzantiner im Namen des Zeus und beten den antiken Göttervater sogar an.⁸⁷ So stehen sie – vermittelt des von ihnen begangenen *şirk* – zum einen natürlich und augenfällig in diametralem

Regie: Natuk Baytan, Türkei 1974. Die Rolle des von der populären Legende turkifizierten und zum Gründer der Danişmendiden-Dynastie in Anatolien umgedeuteten, ebenfalls legendarischen, eigentlich arabischen Anführers der Umayyadenzeit wurde dabei von Cüneyt Arkın (geb. 1937) übernommen, der zahlreiche Figuren aus dem türkischen Heldenfilm jener Jahre verkörperte.

84 Zur Filmreihe rund um Kara Murat vgl. Scognamillo und Demirhan 1999.

85 Vgl. z. B. *Kara Murat: Fatih'in Fedaisi*, Regie: Natuk Baytan, Buch: Fuat Özlüer, Türkei 1972. YouTube-Version (<https://www.youtube.com/watch?v=usMqrdS9XQE>), 85 Minuten, 00:04:18–00:05:45: In nur eineinhalb Minuten wird hier – mit Ausnahme der ungefähr neunjährigen Tochter – eine gesamte türkisch-muslimische Familie von den Byzantinern ausgelöscht, indem zuerst der Vater gepfählt, die Mutter schließlich erstochen und ihr vom byzantinischen Kommandanten das noch schlagende Herz aus dem am Boden liegenden Leib gerissen wird. Die Kamera weidet sich dabei in sensationslüsterne Großaufnahmen sowohl am Blut und seelischen Leid der Unterdrückten als auch an den dämonisch verzerrten sadistischen Fratzen der byzantinischen ‚Missionare‘ sowie an den Tränen des sich klagend über den ausgeweideten Leib seiner Mutter werfenden, Kopftuch tragenden Mädchens.

86 *Baybars: Asya'nın Tek Atlısı* (dt. „Baybars: Der einzige Reiter Asiens“), Regie: Kemal Kan, Buch: Kemal Kan, Türkei 1971, 76 Minuten.

87 Vgl. hierzu auch Scognamillo und Demirhan 1999, 140–141.

Gegensatz zum islamischen Fundament der heroischen Werte, werden aber andererseits auch als Träger eines nicht-religiösen griechischen Nationalgedankens identifiziert und greifen somit die zeitgenössischen Animositäten und Konflikte zwischen den beiden Staaten auf.

Auch *Fetih 1453* konstruiert seine Dramaturgie im Rückgriff auf diese Vorbilder vornehmlich über einen klaren Antagonismus zwischen osmanisch-islamisch-türkischen Protagonisten einerseits, und byzantinisch-christlich-europäischen Antagonisten andererseits. Dabei wird dieser Gegensatz auf mehreren Ebenen von Handlung und Filmsprache konstruiert und dramaturgisch wirksam gemacht. Er entfaltet sich als deutlich erkennbarer Figurenantagonismus: Mehmed II. und der ihm in aufrichtiger Männerfreundschaft verbundene Ulubaḡlı Ḥasan (der gleichzeitig als Schwertkampflehrer des jungen Sultans fungiert⁸⁸) auf der einen und Konstantin XI. auf der anderen Seite, dem der Film den genuesischen Söldner Giovanni Giustiniani lose beordnet. Die Kontrafakturen zwischen diesen Figurenkonstellationen könnten nicht augenfälliger sein: Der junge, dynamische, ernsthafte Sultan mit dem drahtigen Körper steht dem alternenden byzantinischen Herrscher gegenüber, der seinen nicht mehr ganz so drahtigen Körper unter allerlei Rüstung und weiten Gewändern verdecken muss;⁸⁹ Ulubaḡlı Ḥasan, der aufrichtige und mindestens ebenso athletische Freund und Gefährte des Sultans, der für die Mehmed'sche Sache bis in den Tod geht, hier, der genuesische Condottiere, dessen genaue Motive ebenso im Dunklen bleiben wie sein als Gegenbild zu Ḥasans aufrichtiger Liebe zu Ere, der muslimischen Ziehtochter des Kanonengießers Urban, konstruiertes Verhältnis zu einer im Film namenlosen Frau dort.⁹⁰ Beigeordnet sind all diesen Männern – mit Ausnahme von Konstantin XI., der einzig

88 Die Körperlichkeit der beiden Heldenfiguren wird besonders deutlich in der Schwertkampfszene, die direkt an den Prolog des Films anschließt (*Fetih 1453*, 00:04:06–00:05:15) und die zahlreiche Reminiszenzen an die Modi der Körper- und Kampfszenierung aus dem asiatischen Kampffilm enthält.

89 Vgl. etwa den vollständig in überbordende blau-goldene Gewänder gehüllten und somit im Gegensatz zu Mehmeds Physis ‚formlosen‘ Körper Konstantins XI. in der Szene, in der er, umgeben von seinen ebenfalls allesamt alternenden Beratern und den Notabeln der Stadt, durch einen Boten vom Tode Murāds II. erfährt (*Fetih 1453*, 00:10:37–00:12:08), sowie die Darstellung des Kaisers während der Belagerung hinter den Zinnen der Stadtmauer bei 01:26:22.

90 Vgl. den Dialog Ḥasans mit Ere im schwachen Gegenlicht der durch das verhangene Fenster scheinenden aufgehenden Sonne, dessen filmische Umsetzung im Mittelteil geprägt ist von zahlreichen Groß- und Detailaufnahmen der Hände und Gesichter und der Zärtlichkeiten, die ausgetauscht werden (*Fetih 1453*, 01:13:48–01:15:43), im Gegensatz zu Giustiniani, der bei 01:11:16 nicht ganz unlüstern am zurückgelassenen Kleid seiner entflohenen Geliebten riecht.

im Kreis leicht bekleideter Tänzerinnen und Konkubinen gezeigt wird⁹¹ – Frauenfiguren, die ebenfalls in einem antagonistischen Verhältnis zueinander stehen: Gülbahār, die in Raumanordnung, Gestik und Mimik stets devot gezeichnete Frau des Eroberers, die sich ihrem herrscherlichen Geliebten stets in der Pose der Dienerin nähert und ihn – vor allem aber auch ihren Sohn – ganz im Sinne der der Frau im Film zugeordneten Mutterrolle zum Mittelpunkt ihres Lebens macht,⁹² und Ere, die von Rache für ihre Familie getriebene, technisch versierte und zu allem bereite Gefährtin Ḥasans, die – nachdem sie als Mann verkleidet sowohl in der Kanonengießerei ihres Ziehvaters als auch als Ingenieur(in) auf dem Schlachtfeld durch ihre brillanten metallurgischen Kenntnisse maßgeblich zum osmanischen Kriegserfolg beigetragen hat – am Ende doch nur dem Sterben ihres Geliebten auf den Zinnen der Stadt zuschauen und sich dabei bedeutungsschwanger über den noch flachen Bauch streichen kann, bereit, das Heldentum Ḥasans an den gemeinsamen (vermutlich männlichen) Spross weiterzugeben.⁹³ Auf der byzantinischen Seite hingegen spielen individuelle Frauenfiguren kaum eine Rolle, doch bevölkern zahlreiche Konkubinen und Tänzerinnen, die

- 91 So etwa im mit Rosenblättern parfümierten Wasser des Bades (*Fetih 1453*, 00:33:10–00:33:55), umgeben von vier leicht bekleideten jungen Frauen, die ihm Weinkelch und Obstschale anreichen, während er mit seinen Beratern weitere Ränke gegen die Osmanen schmiedet. Selbst hier bleibt Konstantin übrigens bekleidet, eine blass-violette Toga verhüllt seinen wenig muskulösen, bleichen Oberkörper, während er sich den sinnlichen Genüssen hingibt.
- 92 Vgl. hierzu vor allem die erste Begegnung zwischen Mehmed und Gülbahār im Kartenraum des osmanischen Palastes (*Fetih 1453*, ab 00:20:03), die voll von Demutsgesten Gülbahārs ist. Ebenso die Szene, in der Mehmed talismanische Gewänder und schließlich seine Kriegsrüstung angelegt werden, ein Vorgang, den Gülbahār mit sichtlichem Stolz aus dem Bildhintergrund heraus beobachtet (*Fetih 1453*, ab 01:18:58).
- 93 Vgl. *Fetih 1453*, 01:15:44. Ere bringt, bei 01:15:10–01:15:30, diesen weiblichen Wertekanon auch im Dialog zum Ausdruck, wenn sie mit Ḥasan über die Auswirkungen des Krieges auf die Frauen und deren daraus abgeleitetes Recht, selbst in den Krieg zu ziehen, diskutiert. Sich zu neuen deklamatorischen Höhen emporschwingend, formuliert sie in einer Klimax, was die Frauen durch den Krieg zu verlieren hätten, nämlich Väter, Kinder, Ehemänner, ihre Ehre (*namus*), eben *herşey* („alles“). In Inhalt und Duktus weist diese Rede Eres, dies sei an dieser Stelle erwähnt, übrigens starke Parallelen zu den Einlassungen der Figur Éowyn von Rohans in Peter Jacksons Verfilmung des zweiten Bandes der *Herr der Ringe*-Trilogie (*Lord of the Rings: The Two Towers*, Regie: Peter Jackson, Buch: Peter Jackson, USA, Neuseeland 2002, 172 Minuten) auf, die von Aragorn während der Heerschau von Rohan ebenfalls das Recht einfordert, als Frau in den Krieg ziehen zu dürfen. Auch hier spielt das Leid der zuhause gebliebenen Frauen angesichts des Verlusts ihrer Männer, Söhne und Väter eine wichtige Rolle in der Argumentation; auch Éowyn zieht – übrigens ebenfalls als Mann verkleidet – in die Schlacht, bevor sie an der Seite Faramirs wieder zur Rolle der Ehefrau und Mutter zurückkehrt.



Abbildung 1 Still aus *Fetih 1453*, 01:55:01, Konstantin XI. feiert mit seinen Verbündeten.

trotz des byzantinischen Wohlstandes nur unzureichend mit Kleidungsstücken ausgestattet sind, die Umgebung des Kaisers und seiner Berater. In ihnen findet die filmgeschichtlich etablierte Vorstellung der verruchten ‚Schlampe Byzanz‘ (*kahpe Bizans*) neben all dem übrigen Pomp und der allgemeinen Dekadenz der Byzantiner ihren augenfälligsten Ausdruck. Wie sehr die byzantinischen Frauen dem Film dazu dienen, die Wertevergessenheit jenes taumelnden dekadenten Reiches zu unterstreichen, zeigt sich nicht zuletzt in jener Szene, in der Konstantin mit seinen Beratern an einer zu Anfang frontal zur Kamera quer unter einem christlichen Heiligenmosaik positionierten Tafel nach Manier des letzten Abendmahls speist (Abb. 1). Die Szene beginnt mit einer Kamerafahrt parallel zum Tisch, indem sie horizontal von den im Bildvordergrund angeordneten Musikerinnen nach links fährt und dabei den Bewegungen einer von rechts ins Bild springenden Tänzerin folgt. Der Herrscher, nur kurz im Bild, bevor die Kamera wieder auf die lasziv zuckenden Körper und Gesichter der Tänzerinnen fokussiert, nimmt den Platz in der Mitte des Tisches ein. Während der gesamten Szene weidet sich die Kamera in zahlreichen, durch schnelle Schnitte aneinandergereihten Nah-, Groß- und Detailaufnahmen an den blanken Schenkeln und wippenden Hüften⁹⁴ der Frauen, deren sexualisierte Inszenierung die Szene dominiert. Immer wieder springt die Kamera, ebenfalls in harten Schnitten, auf die am Tisch Versammelten, doch wählt sie nicht etwa zentrale und statische Perspektiven, um die Dialoge rund um

94 So z.B. *Fetih 1453*, 01:55:27.

den Kaiser zu inszenieren. Vielmehr sind es schräge Winkel und Blickachsen, die die Bilder dominieren und die Dialoge in Kombination mit den immer wiederkehrenden Schnitten auf weibliche Körperdetails ebenso fragmentieren wie die Szene selbst.⁹⁵ Groß- und Nahaufnahmen der ‚Insig-nien der Dekadenz und der Wollust‘ – etwa von den Männern mit lüsternen Blicken dargereichten Schüsseln voll aufgeschnittener Feigen und Granat-äpfel⁹⁶ – unterbrechen den Reigen glänzender weiblicher Haut. Auch der goldene Weinkelch ist fast allgegenwärtig.⁹⁷ Angesichts dieses fragmentier-ten Durcheinanders von Einstellungsgrößen, Kamerawinkeln und Schnit-ten muss am Ende auch der Treueschwur der Verbündeten, der mit erhobe-nen Bechern geschworen wird,⁹⁸ ein wenig belastbares Lippenbekenntnis lüsterner alter Männer in weltlichen wie geistlichen Ornaten bleiben.

Am ehesten noch als individuelle Figur im weiteren Sinne ist die Geliebte Giustinianis zu verstehen; ihre spärlichen Auftritte vor der Kamera dienen dem Film als Gegenbild sowohl zu Gülbahâr als auch zu Ere: Weder Mutter noch loyale Ehefrau verlässt sie ihren Geliebten noch vor Beginn der Schlacht und lässt nichts zurück als ein rotes Kleid.⁹⁹

Doch auch jenseits der Figurenanordnungen stehen sich in *Fetih 1453* zwei antagonistische Welten gegenüber, deren Hauptunterschied nicht zuletzt im Grad ihrer Wohlgeordnetheit zu sehen ist, die jeweils auch als augenfällige Platzhalter für die Wertebasiertheit der jeweils abgebildeten (Un-)Ordnungen zu verstehen sind. Dies vollzieht sich bereits auf einer ganz grundlegenden visuellen Ebene: Einer meist gut ausgeleuchteten, von Sonnenlicht durchfluteten Tagwelt osmanischer Paläste, Gärten und Zelte¹⁰⁰

95 *Fetih 1453*, 01:55:30–01:55:50.

96 *Fetih 1453*, 01:55:24.

97 *Fetih 1453*, 01:55:27.

98 Insgesamt wurde die Szene aus siebzehn Schnitten montiert, von denen kaum einer die-selbe Einstellungsgröße und denselben Kamerawinkel aufweist.

99 Vgl. die Szene um 01:11:16.

100 Natürlich umfasst der Film auch Szenen, in denen osmanische Protagonisten zu abend-licher oder nächtlicher Stunde im Gespräch und bei diversen Handlungen gezeigt werden. Auch sind die meisten Szenen in Urbans Kanonengießerei als Nachtszenen angelegt. Hier übernimmt die Dunkelheit jedoch andere Funktionen: So dient sie in Urbans Kanonengießerei vornehmlich der optischen Verstärkung der episch inszenier-ten Ströme flüssigen Metalls, die sich aus den zentralperspektivisch aufgenommenen und achsensymmetrisch im Bild angeordneten Schmelzöfen – ihrerseits Metaphern der Dominanz und der Beherrschung der Welt durch den osmanischen Menschen – ergie-ßen (so z. B. *Fetih 1453*, 01:12:07 und 01:57:17, wo die Dunkelheit zudem das Bittgebet der Arbeiter umhüllt), ebenso wie der Herstellung von Intimität (z. B. gut zu sehen bei *Fetih 1453*, 01:12:10) oder zur Spiegelung innenweltlicher Vorgänge der Figuren (z. B. gut zu sehen bei *Fetih 1453*, 01:57:17, wo Mehmed II. in einer Ecke des imperialen Zelts des

steht die häufig nur von flackernden Kohleschalen, Fackeln und Öllampen in rötliches Zwielflicht getauchte Welt der byzantinischen Nacht gegenüber.¹⁰¹ Vor allem dort, wo Ränke gegen den osmanischen Sultan geschmiedet werden, wo sich die dämonische Fratze der byzantinischen Intrige im verzerrten Gesicht des Kaisers spiegelt, legt sich Dunkelheit über die unbelebten, oftmals wie abgründig schräg von oben gefilmten Inszenierungen der in sich verschachtelten, von Schattenwürfen geprägten Welten byzantinischer Imperialarchitektur.¹⁰² Die osmanische Lichtmetaphorik ihrerseits kulminiert schließlich im gleißenden Licht göttlicher Verheißung und Schicksals-erfüllung, das durch die Fenster der Hagia Sophia scheint, als Mehmed II. ein byzantinisches Mädchen väterlich auf den Arm nimmt und herzt, während die Kamera mit dem Licht in langsamer Fahrt gen Himmel schwenkt.¹⁰³

Die abgründigen Dunkelheiten der byzantinischen Welt hingegen sind die Wohnstatt von allerlei Formen der Unordnung: Schon die Beziehungen zwischen dem Kaiser und seinen Beratern, noch mehr aber zu seinen vermeintlichen ‚Verbündeten‘ wie dem Papst und seinem Emissär sind von Misstrauen und Hinterlist geprägt. Auf byzantinischer Seite finden sich kaum zwei Figuren, die dieselbe Agenda teilen, während auf osmanischer Seite Kameradschaft, Fahrentreue und Loyalität die Beziehungen zwischen Herrscher, Untergebenen und Untertanen strukturieren. Dies findet, neben dem bereits besprochenen Einsatz von Licht- und Schattensetzung, auch seinen Ausdruck auf der Ebene der gewählten Kamerawinkel und Einstellungen. Während die Kamera, meist zentralperspektivisch und in ihrer vertikalen Position statisch, auf osmanischer Seite über wohlgeordnete, in den Bildvordergründen symmetrisch aufgereihte Arbeiter, Soldaten und Betende streicht, die in ihrer Raumanordnung häufig nach der Logik einer an den Raumkonzepten des Absolutismus orientierten Zentralperspektive auf die Herrscherfigur ausgerichtet sind,¹⁰⁴ dominieren auf byzantinischer

Heerlagers angesichts der militärischen Misserfolge auch sein Vertrauen in Gott verliert und seine Gebetskette zuerst zerreißt und dann mit den Füßen auf sie einstampft; hier wirkt Mehmeds Zelt zum ersten Mal seit Beginn des Feldzugs zwar nicht dunkel, doch weitgehend nur stumpf beleuchtet).

101 Vgl. etwa die Szene *Fetih 1453*, ab 00:46:27.

102 Vgl., neben vielen anderen, insbesondere die Szene ab 00:50:20, in der die beinahe schon expressionistischen Schattenwürfe byzantinischer Räume besonders deutlich werden.

103 Vgl. *Fetih 1453*, ab 02:13:01. Als Gegenbild hierzu und als Kulminationspunkt der ‚byzantinischen Dunkelheit‘ vgl. die Mondfinsternis während der Belagerung (*Fetih 1453*, ab 02:08:10).

104 Zudem spielen Formen der akustischen und motorischen Rhythmisierung eine besondere Rolle bei der Darstellung der Osmanen: Arbeiter bewegen sich zu den Klängen ihrer Hämmer synchron im Takt, Soldaten marschieren im Gleichschritt, Figuren werden in

Seite schräge Kameraperspektiven auf das Geschehen – mal von oben, mal auf gleichem Niveau seitlich. Selbst die Kamerafahrten sind an neuralgischen Punkten des Geschehens als Kontrafakturen angelegt: Als das osmanische Heer vor Byzanz Position bezieht, wählt die Kamera langsame horizontale Fahrten,¹⁰⁵ um das endlose Meer der in Reih und Glied strammstehenden osmanischen Soldaten einzufangen, in deren Mitte der Herrscher steht, auf dessen Gesicht die Kamera zentralperspektivisch zufährt.¹⁰⁶ Im Hintergrund erheben sich die ebenfalls wohlgeordneten und immer im selben Abstand im Heer verteilten Belagerungstürme und Kanonen der Angreifer. Als große Schuss-/Gegenschusssequenz¹⁰⁷ angelegt, werden abwechselnd die osmanischen und byzantinischen Truppen ins Bild genommen. Letztere stehen hinter den den Bildvordergrund dominierenden Zinnen der Stadtmauer. Der Kaiser in voller Rüstung – sein Gesicht ist durch den Helm kaum mehr als solches wahrnehmbar – wird von ihnen umringt, während er das endlos erscheinende osmanische Heer vor seinen Toren (noch) selbstbewusst betrachtet. Die Kamera aber wählt einen Winkel von leicht schräg oben und fährt langsam diagonal von links oben nach rechts unten über die Szenerie und nimmt so in ihrer Abwärtsbewegung den Fall der byzantinischen Hauptstadt vorweg.¹⁰⁸

Dabei ist interessant zu bemerken, wie *Fetih 1453* hier aus dem Repertoire etablierter Genrekonventionen des epischen Fantasy- und Historienfilms schöpft. Die Parallelen dieser Sequenz, in der sich das osmanische Heer vor den Stadtmauern positioniert, mit den Schlachtdarstellungen in

hierarchisch wohl strukturierten Nähe-Ferne-Beziehungen zum Herrscher geordnet (so zum Beispiel *Fetih 1453*, 00:58:48–00:59:00). Die Synchronizität und Rhythmisierung osmanischer Körperwelten in *Fetih 1453* kulminiert schließlich in der unter der Vorbeterschaft des Herrschers hergestellten vollkommenen Orthopraxie des gemeinsamen Gebets des Heeres, dem der Herrscher als *imām* vorsteht und das in einem aus hunderttausenden Männerkehlen gemeinsam zum Himmel geschleuderten *allāhu ekber* seinen endgültigen Höhepunkt findet (vgl. *Fetih 1453*, ab 02:12:53). Eine Parallele findet diese Szene auch an einem weiteren neuralgischen Punkt der Handlung, dort nämlich, wo der entscheidende Kanonenguss vorgenommen wird und die Arbeiter ihr Werk durch ein gemeinsames Gebet unter den Schutz und die Gnade Gottes stellen (vgl. *Fetih 1453*, ab 00:59:34).

105 *Fetih 1453*, 01:28:57–01:29:02.

106 *Fetih 1453*, 01:29:13–01:29:16.

107 Übrigens derjenigen nicht unähnlich, die Muhsin Ertuğrul in seinem 1932 angeblich als erster türkischer Tonfilm produzierten Epos über den türkischen Befreiungskampf *Bir Millet Uyanıyor* komponiert. Hier stellt er republikanische Freiheitskämpfer und osmanisch-alliierte Truppen einander in ganz ähnlicher Weise gegenüber (vgl. *Bir Millet Uyanıyor*, ab 00:42:05).

108 *Fetih 1453*, 01:29:03–01:29:05.



Abbildung 2 Still aus *Fetih 1453*, 01:21:57, das osmanische Heer zieht nach Konstantinopel.

historischen Blockbustern wie *Königreich der Himmel*¹⁰⁹ und *Troja*,¹¹⁰ vor allem aber mit der berühmten Helms-Klamm-Sequenz (orig. *Helm's Deep*) sowie der Schlacht um Gondor im zweiten bzw. dritten¹¹¹ Teil von Peter Jacksons *Herr der Ringe*-Saga sind unverkennbar und reichen bis hin zum Lichteinfall in die digital animierten Vogelperspektiven,¹¹² die das osmanische Heer in seiner ganzen Größe zeigen (Abb. 2).¹¹³ Wie die rohanischen Verteidiger der Bergfestung so verschanzen sich auch die Byzantiner hinter den mächtigen Zinnen ihrer angesichts der schiereren Größe des Feindes nutzlos erscheinenden Festung,¹¹⁴ und die Belagerungstürme des osmanischen Heers gemahnen verdächtig an die Kriegsmaschinerien, die Mordor

109 *Kingdom of Heaven*, Regie: Ridley Scott, Buch: William Monahan, USA, Spanien, Großbritannien, Deutschland, 2005, 138 Minuten.

110 *Troy*, Regie: Wolfgang Petersen, Buch: David Benioff, USA, Malta, England 2004, 162 Minuten.

111 *The Lord of the Rings: The Return of the King*, Regie: Peter Jackson, Buch: Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson, USA, Neuseeland, 2003, 197 Minuten.

112 Auch das Meer aus Lagerfeuern vor der Stadt muss wohl als direktes Zitat aus dem zweiten Teil der *Herr der Ringe*-Trilogie gewertet werden (vgl. *Fetih 1453*, 01:25:30).

113 Vgl. insbesondere den durch digital erzeugten Sonnenlichteinfall in die Kameralinse vor einer monumentalen Bergkette transzendenten Aufmarsch der osmanischen Truppen (*Fetih 1453*, ab 01:21:53).

114 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Inszenierung der ‚gebannten Erwartung der Schlacht‘ durch die zum Kampf unter ihren gelben Bannern aufgereihten byzantinischen Truppen, über die die Kamera in langsamer Fahrt von hinten hinweggleitet. Zusammen mit der Musik der Szene sind die Parallelen zu den Kameraeinstellungen vor allem des zweiten Teils der Fantasytrilogie unverkennbar (*Fetih 1453*, ab 01:25:06).

zur Eroberung der Menschenhauptstadt Gondor auffahren lässt.¹¹⁵ Dass die Verhältnisse im Sinne der Rollenverteilung zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘ in Bezug auf die Vorlage hier umgekehrt werden, erscheint von nachgeordneter Bedeutung. Mit der Modellierung dieser Sequenzen entlang die Sehgewohnheiten des Publikums maßgeblich prägender Vorbilder wird vor allem eines transportiert, ganz egal, wer auf welcher Seite steht: Die Vorstellung von einem Endkampf zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘, in dem sich zwei grundsätzlich verschiedene Ordnungen schicksalhaft gegenüberstehen.

Nirgendwo anders aber wird der Antagonismus zwischen byzantinischer und osmanischer Welt fassbarer als bei der Betrachtung der filmischen Mittel, durch die die beiden Herrscherfiguren selbst inszeniert werden. So wirkt der byzantinische Kaiser – wenngleich auch er bei seinem ersten Auftritt zentralperspektivisch auf einem erhöhten Thron dargestellt wird¹¹⁶ – doch statisch und vereinzelt im Kreise seiner Berater, die sich immer wieder aus ihren protokollarisch vorgesehenen Positionen lösen und den Bildraum durch ihre Bewegungen dominieren.¹¹⁷ Auch dort, wo er einmal ganz im Zentrum steht – etwa anlässlich seiner Motivationsrede an die byzantinische Bevölkerung im Hippodrom –, betont die Inszenierung eher seine Vereinzlung: Isoliert in der Mitte des endlos erscheinenden Rennplatzes steht er in goldenem Ornat, gleichsam umkreisend belauert vom Auge der Kamera, in deutlicher Entfernung und Absonderung von seinen Untertanen, die ihm mehr mechanisch als in echter Euphorie für seine Worte entbrannt zujubeln.¹¹⁸ Aber meist wird er von der Kamera schräg ins Bild genommen und dann oftmals auch an den Rand des Kaders gerückt.

- 115 Vgl. etwa wiederum die Gebetsszene des Heeres (*Fetih 1453*, 02:12:53), die das Heer in vollständiger Synchronizität der Gebetsbewegungen ebenfalls in stabilisierenden, horizontalen Kamerafahrten in der Totalen vor dem Hintergrund der Belagerungstürme zeigt.
- 116 Vgl. *Fetih 1453*, 00:10:21, jedoch ist bereits hier die direkte Sichtachse auf den Thron unter dem Doppeladler durch eine zentral im Raum positionierte Feuerschale verstellt, auf deren lodernen Flammen der Kaiser aufgrund der Kameraperspektive gleichsam diabolisch zu thronen scheint.
- 117 So z. B. die Figur des Notaras bereits während des schon erwähnten ersten Auftritts des Kaisers im Kreise seiner Berater (*Fetih 1453*, 00:12:00).
- 118 *Fetih 1453*, ab 01:11:23. Der Kaiser, der auf einem runden Podest steht, wird dabei von sechs, mit dem Rücken zu ihm positionierten Wachen umringt, als müsse er vor seiner eigenen Bevölkerung geschützt werden. Eine inszenatorische Parallele lässt sich übrigens auch hier zu einem weiteren wichtigen Vertreter des fantastischen Kinos der letzten Jahre zeigen: Sowohl die Inszenierung der Architektur des Hippodroms als auch die Art, wie die Kamera Redner und das am Ende fanatisch jubelnde Publikum in Achsenschnenks einfängt, erinnert stark an die Verabschiedung der Ausnahmevollmachten für die später als „der Imperator“ bekannte Figur des Kanzlers Palpatine durch den



Abbildung 3 Still aus *Fetih 1453*, 00:33:40, der osmanische Herrscher in Zentralperspektive.

Wenn er im Kreise seiner Berater während der Schlacht erscheint, ist er oft nur einer unter mehreren, und die Kamera ist bemüht, ihn zumindest von der direkten Bildmitte weitgehend auszuschließen oder diese zu verstellen.¹¹⁹ Die Unordnung, die die Schwäche des Herrschers und die Illoyalität seiner Gefolgsleute zur Folge hat, verkörpert sich gleichsam in der Kameraführung.

Wie unterschiedlich ist dagegen die Inszenierung Mehmeds II. als die eines starken Führers: Stereotypisierend nimmt der osmanische Sultan häufig frontal die Bildmitte ein, seine Körperachse wird zur Mittelachse des Bildes (Abb. 3).¹²⁰ An neuralgischen Punkten der Handlung fährt die Kamera unter Beibehaltung dieser Perspektive frontal auf ihn zu,¹²¹ um sein entschlossenes Mienenspiel in Szene zu setzen und seinen Worten dramatisches Gewicht zu verleihen.¹²² Wie seine Männer so schlägt er auch die Kamera in seinen Bann, zieht sie zu sich und vereinnahmt sie mit seiner herrscherlichen Präsenz. Gleichzeitig aber stabilisieren und bestätigen die

imperialen Senat der Galaktischen Republik in *Star Wars: Episode III: Revenge of the Sith*, Regie: George Lucas, Buch: George Lucas, USA 2005, 140 Minuten.

119 Vgl. insbesondere die Szene kurz vor dem Fall der Stadt, in der Konstantin XI. – nun selbst seines Helms entkleidet – nur noch am Rande steht, während andere, allen voran Giustiniani, die militärische Verteidigung der Stadt planen (*Fetih 1453*, ab 02:06:55).

120 Z. B. bei seinem ersten Auftritt als Herrscher auf dem osmanischen Thron, *Fetih 1453*, ab 00:15:23.

121 So etwa kurz vor dem entscheidenden Angriff, *Fetih 1453*, 01:29:12.

122 Vgl. *Fetih 1453*, 02:09:16, wo Mehmed, flankiert von seinem weltlichen und seinem geistlichen Mentor, eine letzte Rede vor der Schlacht an seine Truppen hält.

gewählten Einstellungen und Blickwinkel auch die Ordnung seiner Herrschaft: Langsame, horizontale Schwenks in Kombination mit lange gehaltenen statischen Kamerapositionen, die den Herrscher nicht durch, sondern in immer neuen Tableaus *vor* der Kamera inszenieren, etablieren Mehmed II. als gottgewolltes Zentrum einer wohlgeordneten Welt und als starken Anführer.

Dabei wird die Allegorisierung des Herrschers durch immer wiederkehrende Groß- und Detailaufnahmen¹²³ vor allem seiner Hände auf die Spitze getrieben: Mit einem Wink seiner Hand ruft Mehmed *vezîre* und Befehlshaber herbei und entlässt sie wieder aus seiner Präsenz.¹²⁴ Mehmeds Hand schreibt Erlasse und Liebesgedichte,¹²⁵ fasst das Schwert und versetzt Armeen mit einem Wink seiner Finger: Die Hand des Herrschers wird zur ikonischen Repräsentation von Führungsstärke, Macht und vor allem der Ordnung, zu deren letztgültiger Bestätigerin die Kamera selbst wird, indem sie eine visuelle Logik stiftet, die ganz im Dienst der starken Führerschaft des Herrschers steht.

Zwei Prologe, zwei Nationen: Das filmische Mehmed-Bild im filmhistorischen Vergleich

Wie aber charakterisiert sich diese Ordnung in *Fetih 1453*, die durch die allegorisierende Inszenierung des Herrschers und seines Körpers transportiert wird? Um dieser Frage nachzugehen, soll im Folgenden der Prolog des Films, der mit der Geburt Mehmeds endet und in weniger als vier Minuten Filmdauer einen Zeitraum von 805 Jahren (627–1432) überbrückt, einer Analyse unterzogen werden. Innerhalb der Makrostruktur des Films dient dieser Prolog hauptsächlich dazu, den kulturellen und ideologischen Deutungsrahmen zu etablieren, innerhalb dessen der Zuschauer die folgende Haupthandlung des Films zu interpretieren hat. Um den Charakter des hier vorgestellten Deutungskontextes besser herausarbeiten zu können, soll die Analyse kontrastiv zur Anfangssequenz des türkischen Vorläufers von *Fetih 1453*, des 1951 in die Kinos gekommenen Films *İstanbul'un Fethi* von Aydın Arakon, durchgeführt werden, der sich dem Thema der Eroberung Konstantinopels von einer anderen Seite her nähert.

123 Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Gilles Deleuze zur Groß- und Detailaufnahme als „Affektbild“ und dessen allegorisierender Funktion, Deleuze 1997, 123 ff.

124 Vgl. *Fetih 1453*, 01:26:05.

125 Vgl. *Fetih 1453*, 01:13:04.

Der Prolog zu *Fetih 1453* beginnt mit einer im Schatten einer Hügelkette ihren Ausgang nehmenden, gleichzeitig vertikalen und frontalen, langsam ausgeführten Kamerafahrt, die das Panorama einer in der gleißenden Sonne der arabischen Wüste in der Bildmitte gelegenen und von Bergen umgebenen Siedlung zeigt. Zu den sphärisch-schwebenden Klängen eines Chors nähert sich die Kamera der Stadt, während am unteren linken Bildrand die Einblendung *Medine 627* (dt. „Medina 627“) erscheint.¹²⁶ Durch einen harten Schnitt von diesem ersten *establishing shot* getrennt, taucht die Kamera in das Gewühl eines arabischen Marktes ein, auf dem reger Handel getrieben wird. Auch hier dominiert eine weich und vorsichtig ausgeführte Kamerafahrt die am Ende zentralperspektivisch angelegte Szenerie,¹²⁷ bis ein harter Schnitt bei gleichzeitigem fundamentalen Wechsel von Kameraperspektive und -funktion in den Innenraum eines Hauses führt. An dessen hinterem Ende sitzen vier Männer (drei davon in dunkle, einer in weiße Gewänder gehüllt und mit Turbanen auf dem Kopf) in respektvoller Pose und blicken direkt zur Kamera, die eine zentrale Position auf der gegenüberliegenden, für den Zuschauer nicht sichtbaren Raumseite, also noch vor dem Bildvordergrund, eingenommen hat und das Geschehen in der Totalen überblickt. Die Kamera stellt sich bald als eine subjektive Kamera heraus, die die Position des Propheten Muḥammad selbst einnimmt.¹²⁸ Bei dem ihm gegenüber sitzenden weiß gekleideten Mann handelt es sich, dies wird schnell anhand seiner in vollvokalisiertem Arabisch an die Kamera gerichteten Worte deutlich, um den für das osmanische Legitimationsnarrativ so wichtigen Prophetengefährten Ayyūb al-Anṣārī, dessen Grab Mehmed zusammen mit seinem spirituellen Beistand Akṣemseddin im Laufe der Filmhandlung nahe Konstantinopel aufgrund eines Traumgesichts seines geistlichen Mentors finden wird.¹²⁹ Die Männer danken dem Propheten dafür, dass er ihnen und den Muslimen durch seine Worte den „Weg des Glaubenskampfes eröffnet“ habe (*fataḥtum lanā wa-li-l-muslimīna ṭarīqa l-ḡihādi*)¹³⁰ und verlassen das Gebäude, um seine Botschaft an ihre Brüder weiterzugeben. Nach einem kurzen Schnitt zurück zur Marktszene treffen al-Anṣārī und

126 *Fetih 1453*, 00:00:36–00:00:42.

127 *Fetih 1453*, 00:00:42–00:00:52.

128 Ein derartiger filmischer Umgang mit der Figur des islamischen Propheten findet sich bereits im aus dem Jahre 1976 stammenden Film *The Message* (arabischer Titel: *ar-Risāla*) mit Anthony Quinn unter der Regie von Moustapha Akkad (*The Message*, Regie: Moustapha Akkad, Buch: H. A. L. Craig, A. B. Jawdat al-Sahhar, Tawfiq al-Haim, A. B. Rahman al-Sharkawi, Mohammad Ali Maher, Libanon, Ägypten, Libyen, Kuwait, Marokko, Vereinigtes Königreich 1976, 178 Minuten).

129 Vgl. *Fetih 1453*, Sequenz ab 02:02:08.

130 *Fetih 1453*, 00:00:56–00:00:59.



Abbildung 4 Still aus *Fetih 1453*, 00:01:41, der Prophetengefährte al-Anşārī verkündet das Konstantinopel-*ḥadīṭ*.

seine Begleiter bei den anderen Prophetengefährten ein.¹³¹ Sofort nach der Begrüßung nimmt al-Anşārī seinen Platz in der Mitte der als Zuhörerschaft halbkreisförmig um ihn angeordneten Prophetengefährten ein und verkündet auf deren Frage „Was sprach der Gesandte Gottes?“¹³² (*māḍā qāla rasūlu llāhi?*) in deklamatorischem Stil, indem er seine Antwort ganz in der Tradition der textlichen Strukturen der klassischen *ḥadīṭ*-Sammlungen mit der Formulierung „Der Gesandte Gottes sprach:“ (*qāla rasūlu llāhi*) und mit der für den Propheten vorgesehenen islamischen Segensformel einleitet, eben jenes berühmte Konstantinopel-*ḥadīṭ*, das auch in der späteren Mehmed-Rezeption im Osmanischen Reich und der Türkei eine so zentrale Rolle für das nationale Selbstverständnis einnehmen sollte: *La-tuftaḥanna al-Qusṭanṭinīyatu fa-la-ni‘ma l-amīru amīruhā wa-la-ni‘ma l-ḡayşu ḍālika l-ḡayşu* (dt. „Wahrlich, Konstantinopel wird ganz gewiss erobert werden! Was für ein vortrefflicher Befehlshaber wird der Befehlshaber sein, der es erobert, was für eine vortreffliche Armee jene Armee, die es erobert.“). Während der insgesamt 13 Filmsekunden, die al-Anşārī dazu benötigt, den prophetischen Wortlaut unter andächtig zustimmendem Nicken seiner Zuhörer zu verkünden, zoomt die Kamera langsam an sein Gesicht heran, das mit Fortschreiten des Textes einen immer verklärteren Ausdruck annimmt und schließlich in einem andächtigen Blick in die Ferne erstarrt (Abb. 4).

131 Vgl. *Fetih 1453*, Szene ab 00:01:22.

132 *Fetih 1453*, Szene ab 00:01:35–00:01:36.

Bereits im Laufe dieses langsamen Zooms, der die welt- und heilsgeschichtliche Bedeutung dieses Moments unterstreicht, schneidet die Szene für kurze Zeit auf die Aufnahme eines Falken, der auf einer Stange im selben Raum sitzt und durch ein abruptes Drehen des Kopfes auf das Gesagte zu reagieren scheint.¹³³ Dieser Vogel in all seiner symbolischen Bedeutung nicht nur für das osmanische Herrschertum¹³⁴ ist es auch, der sich im Anschluss an die Verkündigung des Prophetenausspruchs zu dramatischer Musik gleichsam als Bote der göttlichen Botschaft in die Lüfte schwingt¹³⁵ und zu einem ersten, 35 Filmsekunden währenden, episch vor dem Hintergrund mächtiger, in der Totalen festgehaltener Felsformationen der Arabischen Halbinsel und majestätischer anatolischer Bergpanoramen inszenierten Flug durch Raum und Zeit anhebt,¹³⁶ bevor er sich schließlich auf der Spitze der Kuppel der Hagia Sophia niederlässt. Begleitet wird der majestätische Gleitflug des Vogels nicht nur von dramatischen Kaskaden verheißungsvoll die Wirkmacht des göttlichen Heilsplans unterstreichender Holzbläser und Streicher, sondern auch von einer männlichen Off-Stimme, die in bestem Märchenerzähler-Duktus den „vortrefflichen Befehlshaber“ der Prophezeiung als Mehmed II. identifiziert und wie zum Beweis dieser Gleichsetzung zahlreiche wundersame Ereignisse im Herrschaftsbereich der Osmanen im Jahre seiner Geburt anführt.¹³⁷ Die Verdichtung der Vorzeichen kulminiert schließlich im Erscheinen eines Kometen am sich mitten am Tag plötzlich verfinsternden Himmel über Konstantinopel, der die Menschen in Angst und Schrecken versetzt.¹³⁸ Doch noch während die auf den Straßen erstarrte und betend auf die Knie gesunkene Bevölkerung Konstantinopels sich bekreuzigt, schwingen sich Musik und Falke erneut empor. Über den Wolken, als *top shot*¹³⁹ in die Bildmitte gerückt, gleitet der Falke mit hoher Geschwindigkeit über die unter ihm liegende Landschaft. Die Kamera umspielt ihn dabei in einem computeranimierten vertikalen Schwenk und fokussiert zuerst auf den Kopf, dann auf das Auge des herrschaftlichen Tieres, bevor sie in die Pupille des Raubvogels per Zoom eintaucht und – gleich einer

133 *Fetih 1453*, 00:01:47–00:01:48.

134 Zum Falken und seiner Funktion innerhalb nahöstlicher arabischer wie persischer Herrschaftssymboliken vgl. A'lam 1990.

135 *Fetih 1453*, ab 00:01:56.

136 *Fetih 1453*, ab 00:01:56–00:02:31.

137 So unter anderem eine Häufung von Zwillingsgeburten bei Pferden, vierfache Ernterträge und vor Früchten beinahe brechende Obstbäume.

138 *Fetih 1453*, 00:02:31–00:02:51.

139 Vgl. Hickethier 2012, 61.

schwarzen Überblende – durch das Auge die osmanische Hauptstadt Edirne am 29. März des Jahres 1432 erreicht, dem Geburtstag des Eroberers.¹⁴⁰ Der Falke, nun im Sinne einer subjektiven Kameraführung ganz mit der Kameraperspektive verschmolzen, gleitet über die Stadt und lässt sich schließlich, nun wieder in Außenperspektive, auf den Gitterstäben eines Fensters des osmanischen Palastes nieder.¹⁴¹ Dort, im Inneren, sitzt, ganz in weiße Gewänder gehüllt, Murād II. vor einem auf einem Buchständer aufgeschlagenen Koran und rezitiert, tief in Kontemplation versunken,¹⁴² die 48. Sure, die Sure *al-Fatḥ* (dt. „Die Eroberung“) – ein Umstand, auf den der religiös weniger vorgebildete Zuschauer durch eine erneute Einblendung (*Fetih Suresi*) am linken unteren Bildrand hingewiesen wird.¹⁴³ Während Murād noch in formvollendetem Gesang die Sure zu Ende rezitiert, betritt ein Diener mit einer wichtigen Nachricht das Zimmer. Zentralperspektivisch öffnen sich die Türen des Raumes von außen und geben den Blick auf den frommen Herrscher in der Raummitte frei.¹⁴⁴ Der Diener wartet respektvoll, bis der Sultan seine Rezitation beendet hat, und richtet dann das Wort mit einer wichtigen Nachricht an ihn. Er verkündet ihm die Geburt eines Sohnes.¹⁴⁵ Bezeichnenderweise schneidet der Film an dieser Stelle nicht direkt zurück auf Murād, sondern zum Falken, dem göttlichen Boten, der die Szene durch das Fenster betrachtet und – auf die Nachricht des Dieners hin – erwartungsvoll und aufmerksam den Kopf in Richtung des Sultans dreht.¹⁴⁶ Erst dann kommt der Sultan in einer Nahaufnahme ins Bild. Langsam nähert sich die Kamera dem Gesicht des hinter seinem Koran den Bildmittelpunkt einnehmenden Herrschers in einem bedeutungsschwangeren und parallel zur Kameraannäherung an die Figur al-Anşāris konstruierten Zoom, während Murād den in den Anfangsszenen des Prologs begonnenen Kreis aus Verheißung und Erfüllung schließt, indem er den neugeborenen Thronfolger nach dem Propheten benennt: „Aus Ehrfurcht vor unserem Propheten soll sein Name Mehmed sein. Ich bin es, der ihm den Namen gab. Möge Gott ihm sein Schicksal geben“¹⁴⁷

140 *Fetih 1453*, 00:02:51–00:03:14.

141 *Fetih 1453*, 00:03:15.

142 *Fetih 1453*, 00:03:25, wo der Sultan durch eine Kombination langsamer Kamerafahrt und Herauszoomen schrittweise als frommer Herrscher ins Bild gebracht wird.

143 *Fetih 1453*, 00:03:16.

144 *Fetih 1453*, 00:03:37–00:03:39.

145 *Fetih 1453*, 00:03:49–00:03:53.

146 *Fetih 1453*, 00:03:54.

147 *Fetih 1453*, 00:03:56–00:04:06.

(*Peygamber efendimize hürmetten adı Mehmet olsun. Adını ben verdim, kaderini Allah versin*).

Bereits aus der Schilderung dieser Anfangssequenz lässt sich die extrem dichte Durchsetzung der Handlung mit Elementen eines islamisch basierten Motivrepertoires ablesen. Es ist die prominente Rolle der türkischen Nation innerhalb der islamischen Heilsgeschichte, auf die die gesamte Darstellung abzielt und auf die auch die gesamte spätere Filmhandlung bezogen ist. Die hier vorgestellte türkische Nation ist zuvorderst eine *islamische* Nation, geführt von starken, aufrechten und vor allem frommen Herrschern wie Murād und später auch seinem Sohn Mehmed. Es ist durchaus bemerkenswert, in welchem hohem Maße das Arabische die Szenen dieses Prologs akustisch dominiert, sei es in deklamatorischem Duktus bei der Verkündigung des Prophetenausspruches oder aber durch die kunstvolle Koranrezitation des osmanischen Sultans. Das Arabische hat hier gleich zwei Funktionen: So ist es, ähnlich wie das Aramäische, Hebräische und Lateinische in ebenfalls kontrovers diskutierten religiösen Hollywood-Großproduktionen wie *The Passion of Christ*,¹⁴⁸ zum einen Mittel, die Historizität des Religiösen authentisch zu verbürgen. Zum anderen aber auch – und dies manifestiert sich in Struktur und Duktus nicht zuletzt der Dialogbeiträge der Prophetengefährten – die Filmhandlung nicht nur auf die Grundlage eines diffusen religiösen *sentiments* zu stellen, sondern vielmehr auf den ‚kanonisierten‘ Textquellen fußen zu lassen – ein Ansatz, der mit gewissem Recht sicherlich als ‚fundamentalistisch‘ charakterisiert werden kann.

Ausgehend von dieser in ihrer Richtigkeit verbürgten kanonischen Quelle stellt der Film all seine Gestaltungsmittel in den Dienst der Etablierung einer dichten typologischen Verweisstruktur, deren Ziel die Einschreibung Mehmeds, und somit der türkischen Nation, in die islamische Heilsgeschichte ist. Dabei bedient er sich reichlich an den vom internationalen epischen Historien- und Fantasykino etablierten Sehkonventionen: der majestätische Vogelflug, vor Ehrfurcht gebietender Kulisse in immer waghalsigeren digital generierten Kamerapositionen auf die Leinwand gebannt; der auktoriale Erzähler, der sich neben der Kamera als aus dem Off ertönende Stimme der Heilsgeschichte und des Schicksals zu Wort meldet und gleichzeitig den Bogen zu türkischen epischen Literaturtraditionen schlägt; die über weite Strecken als Luftaufnahmen angelegten Panoramen von schroffen Landschaften, Städten und architektonischen Strukturen – sie alle sind

148 *The Passion of Christ*, Regie: Mel Gibson, Buch: Benedict Fitzgerald und Mel Gibson, USA, Italien, 2004, 127 Minuten.

aus den Filmproduktionen des fantastischen und historischen Blockbuster-Kinos spätestens seit Anfang der 2000er Jahre nicht mehr wegzudenken und haben sich als visuelle und dramaturgische Standards etabliert. Diese Sehgewohnheiten dürften es auch sein, die weitaus unmittelbarer auf das Publikum gewirkt haben als manche Feinheit islamisch-kulturgeschichtlicher Bezüge, wie etwa die ständige Variation der arabischen Wurzel *f-t-h* im Laufe der ersten knapp vier Filmminuten: diese scheint bereits im ersten Redebeitrag al-Anşārīs als Verbum des ersten Stammes auf, kehrt dann, diesmal als *Energicus*, im *hadīṭ* zurück und bildet schließlich in Form der Surenbezeichnung *al-Faṭḥ* in nominalisierter Form den Abschluss der Sequenz, während die Partizipialform *al-Fāṭih* (dt. „der Öffnende, der Erobernde“) als späterer Beiname Mehmeds konstant im Hintergrund des Prologes mitschwingt.

Besonders deutlich wird der vornehmlich, ja beinahe ausschließlich islamische Charakter des dem Zuschauer hier unterbreiteten Deutungs- und Identitätsangebots, vergleicht man den Prolog mit den Eröffnungssequenzen früherer türkischer Filme, die die Eroberung Konstantinopels zu ihrem Sujet gemacht haben. In Aydın Arakons *İstanbul'un Fethi* aus dem Jahre 1951 etwa beginnt die Filmhandlung nach einem dreiminütigen Vorspann, der in der rechten Bildhälfte eine Rekonstruktionszeichnung des Eroberers zu Pferde zeigt,¹⁴⁹ im Jahre 1453 in Edirne in der sultanischen Kanonengießerei.¹⁵⁰ Während der ersten knapp 20 Sekunden der Filmhandlung¹⁵¹ stehen die verschiedenen Tätigkeiten der Arbeiter der Gießerei, in der die berühmte Kanone produziert wurde, die die Mauern Istanbuls zum Einsturz bringen sollte, im Mittelpunkt des filmischen Interesses. Beinahe dokumentarisch mutet der wacklige Gang der Handkamera durch die Reihen und Gruppen der nur halb bekleideten Männer an: Einige sind durch ihre Kopfbedeckungen als Janitscharen identifizierbar, andere scheinen einfache Arbeiter zu sein, manche schaufeln Erde, andere wiederum bedienen ein großes Holzrad, das u. U. als Antrieb einer Hebevorrichtung dienen mag. Auffallend ist in jedem Fall der wenig ästhetisierende Blick auf das Geschehen.¹⁵² Plötzlich unterbricht ein lauter Gongschlag den emsigen Fleiß der Arbeiter. Die Kamera nimmt – über einen harten Schritt – nun eine feste Position ein: In der Bildmitte ist die Eingangstür der Werkstatt zu sehen, die als Fluchtpunkt des großen Kanonenkorpus fungiert, der von der rechten unteren Ecke des Bildes bis fast zur Türe

149 *İstanbul'un Fethi*, 00:00:00–00:02:59.

150 *İstanbul'un Fethi*, 00:00:00–00:03:02.

151 *İstanbul'un Fethi*, 00:03:02–00:03:21.

152 Insbesondere im Kontrast zu den schon mehrfach als Beispiel angeführten, hochgradig durchkomponierten Werkstattsszenen in *Fetih 1453*.

reicht. Durch den Eingang tritt zuerst die Leibwache des Sultans, der von einem Herold angekündigt wird, bevor er selbst in prächtigem Ornat die Gießerei betritt.¹⁵³ Doch es ist nicht der Sultan, der im Folgenden im Mittelpunkt des Geschehens stehen wird. Sicherlich, er ist es, an den die Handwerker und Funktionsträger das Wort richten werden. Doch letztendlich ist es die Kanone, die die folgende Szene dominiert: Ganze zehn Sekunden schwenkt die Kamera unter einem anhaltenden dramatischen Trommelwirbel über den metallenen Korpus, fährt jeden Zentimeter des Ungetüms langsam in einer ununterbrochenen Großaufnahme ab, bevor der Sultan das Produkt der handwerklichen Bemühungen begutachtet.¹⁵⁴ Von nun an stehen die technischen Details der Kanone im Mittelpunkt der Dialoge: Die Anzahl der Männer und Tiere, die zu ihrem Transport notwendig sind, werden dem Sultan von den Würdenträgern und Handwerkern ebenso eilfertig genannt wie das Gewicht der osmanischen ‚Wunderwaffe‘.¹⁵⁵ Dabei bleibt das metallene Ungetüm auch das unbestrittene optische Zentrum der Bildkomposition (Abb. 5). Im wörtlichen Sinne ‚dreht‘ sich alles um die Kanone: Die Würdenträger umschreiten sie, der Sultan positioniert sich hinter ihr.¹⁵⁶ Schließlich kulminiert das Geschehen in einer weiteren Großaufnahme ihrer Mündung, während der die Kanone ihren Namen erhält,¹⁵⁷ bevor der Sultan mit letzten Anweisungen für die Kriegsvorbereitungen festen Schrittes die Kanonengießerei verlässt.¹⁵⁸

Im Kontrast zum Prolog von *Fetih 1453* ist es vor allem der eher auf die säkulare Dimension osmanischer Geschichte gerichtete dokumentarische filmästhetische Ansatz, der hier ins Auge sticht. Dieser findet seinen Ausdruck nicht nur im Einsatz der Handkamera und der (auch den Produktionsbedingungen der Zeit geschuldeten) theaterhaften, also als *reenactment* lesbaren, *mise en scène*¹⁵⁹ der Sequenz, sondern auch dort, wo die Dialogbeiträge

153 *İstanbul'un Fethi*, 00:03:02–00:03:32. Interessant ist nicht zuletzt auch die Rollenbesetzung: Während Arakon offensichtlich wenig Wert auf eine mögliche physische Ähnlichkeit seines Protagonisten mit historischen Porträts Mehmeds legte und die Rolle des Sultans eher mit einem aufgrund seiner Körpermasse Ehrfurcht gebietenden Schauspieler besetzte, weist schon Klaus Kreiser in seiner Filmkritik zu *Fetih 1453* darauf hin, dass nicht zuletzt wohl die Ähnlichkeit İbrahim Çelikkols mit dem Porträt Mehmeds von Gentile Bellini bei der Besetzung der Sultansrolle eine wichtige Rolle gespielt haben dürfte (vgl. Kreiser 2012).

154 *İstanbul'un Fethi*, 00:03:38–00:03:48.

155 *İstanbul'un Fethi*, 00:04:07–00:04:20.

156 *İstanbul'un Fethi*, 00:04:23–00:04:32.

157 *İstanbul'un Fethi*, 00:04:33–00:04:35.

158 *İstanbul'un Fethi*, 00:05:06.

159 Vgl. Monaco 2005, 185 ff.



Abbildung 5 Still aus *İstanbul'un Fethi*, 00:04:33, osmanische Würdenträger umschreiten und begutachten die neu gegossene Kanone.

in osmanisierendem Stil (z. B. an der osmanischen Orthographie orientierte Verbformen wie *etsün* statt *etsin*) gehalten sind. Zudem muss die völlige Abwesenheit des Religiösen auffallen. Dieses wird in gewisser Weise von technischen Bezugnahmen ersetzt, an die Stelle des islamischen Auftrags tritt die Vorstellung einer der osmanischen und somit türkischen Nation eingeschriebenen Trägerschaft des Fortschritts, wie sie auch etwa im Vorspann zu Natuk Baytans *Kara Murat: Fatih'in Fedaisi* zum Ausdruck kommt, wenn der Off-Sprecher, in Anlehnung an Nâmiğ Kemâl, die türkisch-osmanische Expansion als dasjenige weltgeschichtliche Element identifiziert, das das Mittelalter schließlich beendet und der Welt die Neuzeit gebracht habe,¹⁶⁰ damit die Geschichte „erneut mit goldenen Linien“¹⁶¹ (*yeniden altın hattlarla*) geschrieben werden könne. Dabei können weder *İstanbul'un Fethi* noch *Kara Murat: Fatih'in Fedaisi* trotz ihrer Zugehörigkeit zum Unterhaltungskino ihren volkserzieherischen Charakter verbergen: Wo in Aydın Arakons Film das technische und historische Detail steht, dort lässt Natuk

160 *Kara Murat: Fatih'in Fedaisi*, 00:02:31–00:03:33.

161 *Kara Murat: Fatih'in Fedaisi*, 00:03:39–00:03:40.

Baytan in farbigen animierten Karten, die einem Schulbuch entnommen zu sein scheinen, die osmanisch-türkische Expansion Revue passieren, während er immer wieder zu den Klängen historisierender *mehter*-Gruppen auf endlose Züge von Statisten in folkloristisch-bunten Janitscharenkostümen schneidet und der Off-Sprecher in enervierender Detailgenauigkeit jedes einzelne Fürstentum aufzählt, das die Osmanen bis ins 15. Jahrhundert besiegt und erobert haben.¹⁶² Spätestens hier tritt uns eine Art Doku-Drama *avant la lettre* entgegen.

Dabei ist dieser Prolog aus dem Jahre 1972 – trotz des deutlichen Primats ‚des Türkischen‘ – nicht frei von religiösen Bezugnahmen. Auch Baytan stellt seinem Narrativ des osmanisch-türkischen Aufstiegs das in *Fetih 1453* prominent vertretene *hadî* voran, doch geschieht dies nicht etwa durch Rezitation des arabischen Textes, sondern durch Deklamation seines türkischen Wortlauts durch den Off-Sprecher, während eine öffentliche Gedenktafel mit dem türkischen und arabischen Text wie ein Museumsstück im Bild erscheint.¹⁶³

Söhne, Männer, Väter: Der männliche Körper als Träger der türkisch-islamischen Nation

Vor dem Hintergrund dieser Betrachtungen tritt der Charakter des in *Fetih 1453* vertretenen Identitätsangebots an das Publikum deutlich hervor: Es ist ein auf die politischen Debatten der Türkei zur Entstehungszeit des Films zugeschnittenes religiös-nationalistisches Konzept, dessen Hauptaugenmerk auf der ‚Islamizität‘ der türkischen Nation ruht und diese als kollektive Norm zu etablieren sucht. Doch wer sind die Hauptträger dieses Identitätsangebotes, wen will das filmische Narrativ vornehmlich überzeugen?

Bereits die filmischen Genres, aus denen sich *Fetih 1453* vornehmlich bedient, weisen auf einen wohl in erster Linie männlichen Zuschauerkreis hin, denn sowohl der Historien- und Fantasy-, als auch der Superheldenfilm sind vornehmlich von Männern für Männer konzipierte Produkte.¹⁶⁴ Auch die zu Beginn des filmanalytischen Teils dieses Beitrages angestellten Beobachtungen zu den Figurenkonstellationen in *Fetih 1453* haben

162 *Kara Murat: Fatih'in Fedaisi*, 00:00:20–00:04:16.

163 *Kara Murat: Fatih'in Fedaisi*, 00:00:10–00:00:19.

164 Vgl. z.B. Redfern (2012), der die Genrepräferenzen des britischen Filmpublicums statistisch untersucht hat und dabei eindeutige Genderkorrelationen feststellen konnte. Die Ergebnisse dürften weitgehend auch auf die Türkei übertragbar sein.

eine deutliche Marginalisierung weiblicher ‚Charaktere‘ ergeben, die vor allem auf ihre Rolle als Mutter und Ehefrau reduziert, immer jedoch zumindest auf eine der zentralen Männerfiguren des Filmes bezogen werden.¹⁶⁵ Gleichzeitig muss die starke narrative und visuelle Dominanz nicht nur männlicher Figuren, sondern auch männlicher Beziehungen und männlicher Körper sowie von ikonischen und allegorisierenden Repräsentationen ‚des Männlichen‘ ins Auge stechen. Im Folgenden sollen daher zum Abschluss sowohl die männlichen Beziehungen (Freundschaft, Kameradschaft, Vater-Sohn-Beziehungen) und ihre filmischen Repräsentationen als auch die Darstellung und Inszenierungsmodi des männlichen Körpers und ‚des Männlichen‘ in *Fetih 1453* einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

Zwei dominante Konstanten lassen sich innerhalb der Beziehungsgeflechte zwischen den osmanischen Protagonisten des Films ausmachen: Zum einen die Freundschaft zwischen Mehmed und seinem früheren Mentor Ulubağlı Hasan, zum anderen die Beziehung Mehmeds zu seinem verstorbenen Vater Murād II., die sowohl als zentrale treibende Kraft hinter Mehmeds Eroberungswillen als auch als seine *backstory wound*¹⁶⁶ fungiert. Und so lässt sich die Haupthandlung von *Fetih 1453* eben gerade auch als eine Erzählung der endgültigen Mannwerdung Mehmeds lesen, der – von seinem distanzierten und oft abwesenden Vater mit einem großen Erbe ausgestattet, aber mit ebenso großen Erwartungen belastet – aus dem Schatten eben dieses Vaters treten und sich als der von Gott auserwählte Befehlshaber der Prophezeiung beweisen muss. Immer wieder sind es Etappen dieser Mannwerdung, die die Filmhandlung strukturieren und in Rückblenden und symbolhaft inszenierten Figurenhandlungen neuralgische dramaturgische Umbrüche ankündigen und begleiten.

Am programmatischsten ist sicherlich jene Szene, in der Mehmed sich dem aufgebahrten Leichnam seines verstorbenen Vaters nähert. Auf- und Abtritt des neuen Sultans sind dabei vollständig als *top shots* gestaltet (Abb. 6),¹⁶⁷ die die Geschehnisse ins Modellhafte und Schematische überhöhen. Visuell strukturiert wird dieses durch Kamerawinkel und Einstellung visualisierte paradigmatische Modell patriarchaler Werte und Strukturen dabei durch eine klare Einteilung des Bildes in senkrecht verlaufende Zonen von Licht und Schatten. Während das offensichtlich irgendwo von rechts oben in den Raum fallende Licht die linke Set- und später Bildhälfte vollständig ausfüllt, auf die Mehmeds Körper einen wuchtigen, horizontal

165 Es dürfte als sicher gelten, dass *Fetih 1453* den Bechdel-Test nicht besteht.

166 Vgl. hierzu Krützen 2004, 25–62.

167 *Fetih 1453*, 00:06:31–00:06:47 (Auftritt) und 00:08:13–00:08:18 (Abtritt).



Abbildung 6 Still aus *Fetih 1453*, 00:06:42, Mehmed tritt an den Leichnam seines Vaters, *top shot*.

im Bild liegenden Schlagschatten wirft, wird die rechte Hälfte des Sets – zu Beginn der Szene noch für den Zuschauer unsichtbar – vom Leichnam des Vaters und einem links von ihm befindlichen, etwas schmaleren, ebenfalls als Schlagschatten deutlich vom beleuchteten Bereich abgetrennten Schattenraum eingenommen, den der väterliche Leichnam und das steinerne Podest, auf dem er aufgebahrt liegt, auf den Boden werfen. Noch immer von einer Position direkt senkrecht über dem Geschehen folgt die Kamera in einer langsamen Fahrt nach rechts den Positionsveränderungen des Sultans, der sich direkt auf die Schattenzone vor dem Leichnam zubewegt, während er respektvoll seinen Turban abnimmt. Dann tritt er in den Schatten seines Vaters, aus dem nur noch Mehmeds eigener Schatten quasi in Vorausdeutung auf das noch Geschehende hinausragt. Augenfälliger und schematischer lässt sich das patriarchal strukturierte Verhältnis zum Vater kaum inszenieren.

Nun wechselt die Kameraperspektive abrupt:¹⁶⁸ Von nun an dominieren Nah- und Großaufnahmen den Dialog Mehmeds mit dem toten Vater.¹⁶⁹ Immer wieder berührt der Sohn den Leichnam,¹⁷⁰ küsst in ehrbezeugender Geste seine Hand¹⁷¹ und verharrt schließlich in Betrachtung seiner Gebetskette – ihrerseits selbst im türkischen Alltag eine klare Insignie der

168 *Fetih 1453*, 00:06:47.

169 *Fetih 1453*, 00:06:47–00:08:13.

170 So etwa bei *Fetih 1453*, 00:07:32, wo er seinem toten Vater sanft durchs Haar streicht.

171 *Fetih 1453*, 00:06:55.

Männlichkeit. Während dieser intimen Wechsel von Groß- und Detailaufnahmen, in denen gerade durch die vermeintliche filmische Individualisierung des Geschehens wiederum das Paradigmatische besonders in den Vordergrund tritt,¹⁷² entfaltet sich ein ebenso programmatischer Dialog, der die patriarchalen Werte, als deren Träger Mehmed hier vorgeführt wird, entwickelt: Zu den traurigen Klängen einer Rohrflöte klagt Mehmed seinen Vater in schwülstigen Bildern an und wirft ihm vor, nie erkannt zu haben, wie sehr er ihn geliebt habe:¹⁷³ Starke Arme, so flüstert er dem Vater zu, habe dieser gehabt, ihn umarmt aber hätten diese nie; scharf seien seine Augen gewesen in Dingen der Regierung, ihn mit Liebe angeblickt aber hätte er damit nicht ein einziges Mal.¹⁷⁴ Doch er, so schwört Mehmed unter dem aufbrandenden Klang einer ins Epische übersteigerten, stark rhythmisierten extradiegetischen Musik, werde von nun an jeden seiner Herzschläge dafür opfern, ein weltumspannendes Reich zu erschaffen, um sich des Vaters und seines Erbes würdig zu erweisen.¹⁷⁵ Abgeschlossen wird dieser Dialog durch zwei Großaufnahmen, die jeweils die Hände von Vater und Sohn in den Mittelpunkt rücken: Da ist zum einen die Hand Mehmeds, auf die sein Blick im Moment des Schwurs fällt und die die Gebetskette umklammert; ganze fünf Sekunden ist sie prominent im Bild zu sehen.¹⁷⁶ Zum anderen aber ist da die Hand des Vaters, die Mehmed zum Abschied ebenfalls fünf Sekunden lang inbrünstig küsst und seinen Schwur somit

172 Auch hier sei erneut mit Deleuze auf die allegorisierende Funktion von fragmentierenden Abfolgen von Groß- und Detailaufnahmen desselben Gegenstands verwiesen, vgl. Deleuze 1997, 123 ff.

173 Motive dieser Szene werden immer wieder im Laufe des Films aufgegriffen und teilweise variiert. So küsst Mehmed, der im Moment der vermeintlichen Niederlage seine Gebetskette zerrissen hat, den wieder zusammengefühten Rosenkranz erneut, nachdem sein spiritueller Mentor Akşemseddin – seinerseits auch eine Vaterfigur – ihm das Grab al-Anşaris enthüllt und den zweifelnden Feldherrn somit wieder auf den Pfad der Eroberung zurückgeführt hat, und erneuert so den Schwur an den Vater (*Fetih 1453*, 02:04:37–02:04:41). Auch spiegelt der Film Mehmeds Verhältnis zu seinem Vater im Verhältnis des Eroberers zu seinem eigenen Sohn Bāyezīd. Es ist eine wichtige Etappe der Mannwerdung Mehmeds, als es ihm gelingt, die Distanz zu seinem Sohn, der von denselben Konflikten zerrissen scheint wie er selbst, zu überwinden, indem er ihn am Vorabend des Heerzugs schließlich umarmt. Auch hier transzendiert die Kamera – diesmal vermittelt eines teilweise in Zeitlupe ausgeführten 360°-Schwenks – das Individuelle hin zum allgemeingültigen Modell patriarchaler Ordnung, die auch durch die ‚Korrektur‘ der Fehler der Väter bestätigt werden kann (*Fetih 1453*, ab 01:19:07).

174 *Fetih 1453*, 00:07:07–00:07:44.

175 *Fetih 1453*, 00:07:44–00:08:02.

176 *Fetih 1453*, 00:08:03–00:08:07.

in einer letzten Geste der Ehrerbietung besiegelt,¹⁷⁷ bevor er – mit einem zackigen Wirbeln seines Umhangs und wieder im *top shot* wie zu Beginn der Szene – nicht nur im übertragenen Sinne ‚aus dem Schatten des Vaters‘ tritt.¹⁷⁸

Dieses Verhältnis zum und diese Verpflichtung gegenüber dem Erbe des Vaters (und der Väter) ist allgegenwärtig unter den männlichen Figuren in *Fetih 1453*. Wenngleich der Film diesen Konflikt nicht ebenso detailreich ausarbeitet wie das Verhältnis zwischen Mehmed und Murād, so steht doch auch Ulubaṭlı Hasan in einem transgenerationalen Verpflichtungsverhältnis zu seinem Vater und dessen Heldenmut. Eben weil dieser für die osmanische Sache fiel und so zum „Märtyrer“ (*şehit*) wurde, muss auch Hasan den Pfad des opferbereiten Kriegers beschreiten.¹⁷⁹ Diese Reflexion des Vater-Sohn-Verhältnisses ist auch bei Hasan ein intimer, ja schmerzvoller Prozess. Erst am Lagerfeuer mit Ere, vor dem Hintergrund des wild schäumenden Flusses – eine externe Visualisierung seines inneren Kampfes –, den Blick auf die Flammen des Feuers gerichtet, offenbart er seiner Geliebten seine Innenwelt.¹⁸⁰ Die über die väterliche Ahnenreihe tradierte Verpflichtung zum Kampf, zum Heldenmut und zur Selbstaufopferung als Grundkonstituenten der Männlichkeit ist unter den männlichen Figuren auf osmanischer Seite fast allgegenwärtig und wird auch jenseits der Hauptfiguren immer wieder durchgeführt.¹⁸¹ Das größte Opfer bringt am Ende natürlich Ulubaṭlı Hasan, indem er – seinen Antagonisten Giustiniani hat er inzwischen in einer langen, alle Register des Fantasy- und Historiengenres ziehenden Schwertkampf-szene, die sich sinnigerweise einzig auf engen Brücken und in Tunneldurchgängen¹⁸² abspielt, gestellt, bevor es in einer noch betriebenen Schmiede zum Showdown kommt¹⁸³ – die osmanische Flagge mit letzter Kraft auf den Zinnen eines Turmes der Stadt aufrichtet, von zahllosen Pfeilen byzantinischer

177 *Fetih 1453*, 00:08:07–00:08:12.

178 *Fetih 1453*, 00:08:13–00:08:18.

179 Vgl. den Dialog mit Ere am Fluss: *Fetih 1453*, 01:06:34–01:06:50.

180 Vgl. insbesondere die Bildkomposition bei folgendem Timecode: *Fetih 1453*, 01:06:39.

181 Vgl. z. B. die in intensiven Nahaufnahmen eingefangenen Gespräche des im Kampf tödlich getroffenen osmanischen Soldaten und seines Kameraden (*Fetih 1453*, ab 02:16:07) sowie die Dialoge der Verwundeten ab 01:49:31.

182 Eine symbolische ‚Standardsituation‘, die bereits George Lucas für die Auseinandersetzung zwischen Luke Skywalker und Darth Vader geschickt zu nutzen wusste, an deren Ende Darth Vader Luke enthüllt, dass er sein Vater sei (vgl. *Star Wars: Episode V: The Empire Strikes Back*, Regie: Irvin Kershner, Buch: George Lucas, USA 1980, 124 Minuten).

183 *Fetih 1453*, 02:17:30–02:21:52. Die Parallelen zu Schwertkampfszenen in Filmen wie *Troja* sind unverkennbar.



Abbildung 7 Still aus *Fetih 1453*, 02:25:17, 360°-Schwenk um den toten Hasan auf den Zinnen der Stadt, sein Körper stützt die osmanische Flagge.

Bogenschützen durchbohrt.¹⁸⁴ Und selbst im Tod hält der Körper des Helden die Nation noch aufrecht, denn die Fahne kann nur stolz im Wind über der eroberten Stadt wehen, weil es Hasan in Zeitlupe in sich zusammensinkender Leib ist, der sie an den Zinnen stabilisiert (Abb. 7).¹⁸⁵ Dabei wird der sterbende Hasan endgültig zur Ikone nationalen Opfer- und Heldenmuts, indem das filmische Bild – das hier gleichsam zum Tableau erstarrt – zahlreiche frühere Visualisierungen des Helden aufgreift und verarbeitet.¹⁸⁶

Dabei lässt der Film keinen Zweifel daran, worauf diese über die Väterreihe tradierte Ordnung und somit die Nation recht eigentlich beruhen: Denn alle Akte der Selbstaufopferung – und man findet diese im Film tatsächlich nur auf Seiten der Osmanen – sind in hohem Maße islamisch-religiös gerahmt und durchsetzt: Nicht ein osmanischer Kriegsgefangener, der sich, als die Byzantiner ihn zur Abschreckung und mit dem Ziel der Verächtlichmachung des islamischen Glaubens¹⁸⁷ mit einer Schlinge um den Hals von den Stadtmauern stürzen, nicht noch im Fallen durch die *šahāda*

184 *Fetih 1453*, 02:22:55–02:26:00.

185 *Fetih 1453*, 02:25:49.

186 Vgl. z. B. die bei Brockett 2014, 418, reproduzierte Fotografie der entsprechenden Szene aus der historischen Nachstellung der Eroberung zum Jahrestag 1953 sowie eine entsprechende Zeichnung aus der Sonderbeilage der Zeitung *Cumhuriyet* vom 29. Mai 1953 (Brockett 2014, 431).

187 Vgl. *Fetih 1453*, 01:53:38–01:53:42, wo der byzantinische Hauptmann den Jenseitsglauben der Glaubenskämpfer verhöhnt.

Gott anempfehlen und mit Zuversicht und voll Opferbereitschaft in den Tod gehen würde.¹⁸⁸

Es sind schließlich die Tunnelgräber Mehmeds, durch die der Film gleich zwei Mal in aufeinander bezogenen, parallel strukturierten Sequenzen ‚das Männliche‘ auch in seiner Körperlichkeit mittels des Religiösen auf die den Mann konstituierende Bereitschaft zum bedingungslosen Selbstopfer für das Kollektiv bezieht.¹⁸⁹ Von Interesse ist hier insbesondere die erste Sequenz, in der die Gruppe der Tunnelbauer – bereits unterhalb des Stadtgebiets angelangt – durch einen Tunneleinsturz in zwei Gruppen geteilt wird. Während die beiden Gruppen noch eilig versuchen, das Geröll und die Erde durch hektisches Graben zu entfernen und die Eingeschlossenen so zu retten, wird den Verschütteten bald klar, dass die sich über ihnen befindlichen Byzantiner ihre Anwesenheit bereits bemerkt und damit begonnen haben, sich Zugang zum eingestürzten Teil des Tunnels zu verschaffen. Die Lage ist aussichtslos. Über ihnen tobt der Kampf, und die Männer sitzen wie Ratten in der Falle. Ihnen bleiben einzig ihre Hämmer und Hacken, einige Fackeln als Lichtquellen und mehrere Fässer Schießpulver am Ende des Tunnels.

Dicht an dicht drängen sich die allesamt durchtrainierten, nackten und unter dem Schmutz der Arbeit vor Schweiß glänzenden Oberkörper der Männer im Tunnel aneinander. Zentralperspektivisch auf ihren Anführer fokussierend inszeniert die Kamera in halbnahen Einstellungen das Licht- und Schattenspiel der Hautreflexionen und der definierten Muskelstränge auf den idealisierten männlichen Körpern (Abb. 8).

An Statuen und Gemälde des Sozialistischen Realismus gemahnen diese Männerkörper ebenso wie an Standbilder aus dem Kabinett der dem Faschismus nahestehenden Kunsttraditionen des 20. Jahrhunderts – oder eben, in rezenter filmhistorischer Perspektive, an die durch zahllose optische Filter überhöhten Körper jener 300 Spartaner, die der Comicverfilmung *300* ihren Namen gaben.¹⁹⁰

Und ebenso wie diese 300 Spartaner, die in einen aussichtslosen Kampf gegen die persische Übermacht ziehen und ihre Leiber und ihre Leben selbstlos für ihre Vaterstadt aufgeben, so wählen auch die Tunnelgräber des Eroberers den in eindrucklichen Posen der Männlichkeit überhöhten Opfertod: Nachdem ihr Anführer, indem er ihnen die Hand auf die Schulter legt

188 *Fetih 1453*, 01:53:54–01:53:56. Frontal und synchron fahren hier gleich vier osmanische *şehitler* in den Tod stützend gen Himmel.

189 Erste Sequenz: *Fetih 1453*, 01:37:23–01:41:31; zweite Sequenz: *Fetih 1453*, 02:13:10–02:13:47.

190 *300*, Regie: Zack Snyder, Buch: Zack Snyder, Kurt Johnstad, Michael Gordon, USA 2006, 116 Minuten.



Abbildung 8 Still aus *Fetih 1453*, 01:40:24, der Anführer der Tunnelgräber verabschiedet seine Männer in den Opfertod.

oder sie anderweitig an Oberkörper und Gesicht berührt, letzte Gesten der männlich-kameradschaftlichen Selbstversicherung unter seinen Männern verteilt hat,¹⁹¹ schreitet er gemeinsam mit ihnen – stets im Bildmittelpunkt und von ihren Körpern gerahmt – den Tunnel bis zu seinem Ende hinab. Die Kamera weicht langsam zurück.¹⁹² Dort ergreift er einen massiven Vorschlaghammer (Abb. 9) und lässt das phallische Instrument in einer letzten Geste der Potenz auf eines der Pulverfässer herniedersausen, während er seinen Männern in markigen Worten versichert, dass keiner von ihnen umsonst sterben würde.¹⁹³

Wie auf Kommando rezitieren diese das islamische Glaubensbekenntnis und empfehlen ihre Seelen Gott. Der Anführer greift zur Fackel, und unter dem gemeinsamen Ruf „Gott ist am größten!“ (*Allāhu ekber!*) jagt er Tunnel, Gefährten und vor allem die Byzantiner über ihnen effektiv in die Luft.¹⁹⁴

191 Vgl. *Fetih 1453*, 01:40:18–01:40:33.

192 Vgl. *Fetih 1453*, 01:40:34–01:40:36 und 01:40:47–01:40:53.

193 *Fetih 1453*, 01:41:03–01:41:09.

194 *Fetih 1453*, ab 01:41:09. Die Szene wird gegen Ende des Films noch einmal wiederholt (*Fetih 1453*, 02:13:10–02:13:47). Ein Freund des mit seinen Männern in den Opfertod gegangenen Anführers hat das Selbstopfer seiner Kameraden von der anderen Seite des Tunnels miterlebt. Als sich das Schlachtgeschick gegen Ende des Films endgültig zu Gunsten der Osmanen wendet, vollzieht er das Selbstopfer der ersten Gruppe noch einmal nach. Die beiden Szenen lassen sich, auch vermittelt der Parallelität der zu ihrem Dreh eingesetzten filmischen Mittel und der Handlung, als visualisierte Handlungsanweisungen gemäß eines männlichen Kameradschaftskodex lesen. So ist nicht nur der



Abbildung 9 Still aus *Fetih 1453*, 01:41:07, Anführer der Tunnelgräber mit Vorschlaghammer.

Dass diese Szene aufgrund ihres dramaturgischen Spiels mit dem Motiv des islamistisch motivierten Selbstmordattentats nicht unumstritten blieb, versteht sich von selbst. Dennoch etabliert sie den männlichen Körper endgültig als das, als was er in *Fetih 1453* vornehmlich erscheint: als den einzig legitimen Träger der Nation, an der sich gerade im Opfertod und in der Gefolgschaft für den Führer sein höchstes Schicksal recht eigentlich erfüllt. Diese Verbindung von Körper und Nation – dies drückt sich auch noch einmal am Ende des Films in der die Flagge stützenden Position *Hasans* aus – ist unauflöslich und gottgewollt.

Schlussbemerkung

Fetih 1453 mag in vielerlei Hinsicht ein vorläufiger Höhepunkt sowohl der Wiederbelebung des historischen Heldenfilms in der Türkei als auch der Professionalisierung und Kommerzialisierung des türkischen Kinos sein. Weder im einen noch im anderen Fall stellt er jedoch den Endpunkt einer Entwicklung dar. Seit 2012 ist eine im Vergleich zu den Jahren zuvor recht große Anzahl ähnlicher Genrefilme in der Türkei erschienen, die an den Erfolg von Faruk Aksoy anzuknüpfen versuchten. Damit vollzieht die Entwicklung

Sohn dem Vater verpflichtet. Auch der Freund hat sich des Andenkens des Kameraden würdig zu erweisen.

des türkischen Unterhaltungskinos auch einen internationalen Trend nach. Bereits 2013 kam *Karaoğlan: Bir Türk Efsanesi* unter der Regie von Kudret Sabancı in die türkischen Kinos, der die Geschichte des mutigen türkischen Helden Karaoğlan erzählt, der – zusammen mit seinen Gefährten und mit Unterstützung eines weisen Geistlichen – die türkische *maiden in distress* Çise Hatun vor dem Zugriff der anrückenden Mongolenhorden rettet. Auch die in den 1970er Jahren bereits in acht Folgen verfilmte Comicbuchreihe *Kara Murat* erlebte im Jahre 2015 unter der Regie von Aytekin Birken eine Wiederbelebung und breitete das bekannte Panorama vom türkisch-osmanischen Helden im Kampf gegen die ungläubigen Byzantiner erneut unter etwas anderen Vorzeichen vor den Augen des türkischen Kinopublikums aus. Aber auch dort, wo der neuere historische Film in den letzten Jahren rezentere Sujets wählte, blieb sein Hang zur antagonistischen Zuspitzung erhalten: Die beiden Filme *Çanakkale 1915* (2012) und *Çanakkale: Yolun Sonu* (2015) mögen hier als Beispiele genügen. Gleichzeitig ist eine Tendenz feststellbar, sich wieder religiös konnotierten, nicht-fiktionalen Figuren der nationalen Geschichtsüberlieferung zuzuwenden, wie sich u. a. an Kürşat Kızbaz' 2014 erschienenem Film *Yunus Emre: Aşkın Sesi* ablesen lässt. Dass der populäre und kommerzielle Charakter derartiger Filmprojekte bei weitem nicht ausschließt, dass ihre Produzenten vermittels ihrer Konsumangebote gerade auch gesellschaftspolitische Positionen kommunizieren und proliferieren wollen, hat diese Untersuchung sicherlich hinreichend aufgezeigt.

So zeigt der Blick auf die Landschaft des kommerziell orientierten historischen Films in der Türkei vor allem auch, dass dieser in der angespannten gesellschaftlichen Situation der letzten Jahre sowohl als Seismograf als auch als Katalysator gesellschaftlicher Debatten und Konflikte fungierte und fungiert. Denn so unterschiedlich die genannten Filme hinsichtlich ihres letztendlichen Umgangs mit den gewählten Sujets und ihren wirkungsästhetischen Stilmitteln auch sein mögen, was sie als Produkte des populären Kinos allesamt auszeichnet, ist eben gerade ihre Orientierung auf die die Gesellschaft des Landes spaltenden ethnischen, sozialen, politischen und binnenkulturellen Unterschiede und Konflikte in der türkischen Bevölkerung. Dabei hat die Schaffung, Instrumentalisierung und Umdeutung historischer Tropen eine lange Tradition in den politischen und gesellschaftlichen Debatten der Türkei, vor allem dann, wenn es darum geht, nationale Identitäten zu verhandeln. Gerade hier kommt dem kommerziellen historischen Film in den letzten Jahren eine besonders dynamische Rolle als *agent de l'histoire* und als mythomotorisches Element zu, das aufgrund seines populkulturellen Charakters mannigfache Möglichkeiten der Aneignung und Umdeutung durch das eben nicht nur als reiner Rezipient zu denkende Publikum eröffnet.

Die vorliegende Untersuchung war ein erster Versuch, anhand eines besonders zugespitzten Beispiels zu illustrieren, in welchem hohem Maße es sich daher lohnt, auch popular- und massenkulturelle Erzeugnisse unter Anwendung adäquater Methoden in unsere Betrachtung der gesellschaftlichen Vorgänge in der Türkei einzubinden und für deren Analyse nutzbar zu machen. Hierin trifft sie sich mit dem Beitrag Paula Schrodes in diesem Band. Denn in einem Land mit nur gering ausgebildeter Lesekultur stellen Film und vor allem auch Fernsehen (wo auch diese Filme früher oder später gezeigt werden) noch immer diejenigen Leitmedien dar, über deren populäre Produkte und Angebote gesellschaftliche Konflikte und Identitäten niederschwellig und somit breitenwirksam aufgegriffen, dargestellt und verhandelt werden können.

Literaturverzeichnis

Türkische Filme (antichronologisch)

- Fatih'in Fedaisi: Kara Murat**, Regie: Aytekin Birkon, Buch: Aytekin Birkon und Fatih Usta, Türkei 2015. 111 Minuten.
- Yunus Emre: Aşkın Sesi**, Regie: Kürşat Kızbaz, Buch: Kürşat Kızbaz, Türkei 2014. 100 Minuten.
- Çanakkale: Yolun Sonu**, Regie: Serdar Akar und Kemal Uzun, Buch: Alphan Dikmen und Başak Angigün, Türkei 2013. 120 Minuten.
- Karaoğlan: Bir Türk Efsanesi**, Regie: Kudret Sabancı, Türkei 2013. 110 Minuten.
- Çanakkale 1915**, Regie: Yesim Sezgin, Buch: Turgut Özakman, Türkei 2012. 128 Minuten.
- Fetih 1453**, Regie: Faruk Aksoy, Buch: Atilla Engin, Türkei 2012. YouTube. Letzter Zugriff: 28. Februar 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=dKZVZjjAWW4>. 156 Minuten.
- Kara Murat: Fatih'in Fedaisi**, Regie: Natuk Baytan, Buch: Fuat Özlüer, Türkei 1972. YouTube. Letzter Zugriff: 28. Februar 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=usMqrdS9XQE>. 85 Minuten.
- Baybars: Asya'nın Tek Atlısı**, Regie: Kemal Kan, Buch: Kemal Kann, Türkei 1971. 76 Minuten.
- Bizans'ı Tireten Yiğit**, Regie: Muharrem Gürses, Buch: Muharrem Gürses, Türkei 1967. 89 Minuten.
- İstanbul'un Fethi**, Regie: Aydın Arakon, Buch: Aydın Arakon, Türkei 1951. YouTube. Letzter Zugriff: 1. März 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=uFXMP-7u6EM8>. 89 Minuten.
- Bir Millet Uyanıyor**, Regie: Muhsin Ertuğrul, Buch: Nizamettin Nazıf Tepedelenlioğlu. Türkei 1932.

Sekundärliteratur

- Ahmed Muhtâr Paşa**. 1316 / 1900. *A'ÿād-i Mefâhîr-i Millîye-i 'Osmanîyeden 'Osmanlılığın Avrûpâda Tarz-i Te'essüsi Yâhûd Feth-i Celil-i Koşantiniye*. Koşantiniye [Istanbul]: Tahîr Beğ Maṭba'ası.
- A'lam, H.** 1990. „Bâz.“ *Eİr* 4:17–20.
- Arslan, Savaş**. 2011. *Cinema in Turkey: A New Critical History*. Oxford: Oxford University Press.
- Assmann, Jan**. 1999. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Beck'sche Reihe 1307. München: C. H. Beck.
- Benjamin, Walter**. 1991. *Das Passagen-Werk*. Bd. 5.1 von *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bora, Tanil**. 1995. „Fatih'in İstanbul'u.“ *Birikim: Aylık Sosyalist Kültür Dergisi* 76: 44–53.
- Brockett, Gavin D.** 2014. „When Ottomans Become Turks: Commemorating the Conquest of Constantinople and Its Contribution to World History.“ *The American Historical Review* 119: 399–433.
- Bruijn, Petra de**. 2012. „Islam goes Hollywood: An Exploratory Study on Islam in Turkish Cinema.“ *CINEJ* 2 (1): 20–41.
- Buchschwenger, Robert, und Georg Tillner**. 1994. „Geschichte als Film/ Film als Geschichte.“ *Zeitgeschichte* 9–10: 309–323.
- Deleuze, Gilles**. 1997. *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*, übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1288. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ellinger, Ekkehard**. 2016. *Geschichte des türkischen Films*. Mannheim: deux mondes.

- Ellinger, Ekkehard, und Kerem Kayi.** 2008. *Turkish Cinema: 1970–2007. A Bibliography and Analysis*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Erdogan, Nezh, und Deniz Gokturk.** 2001. „Turkish Cinema.“ In *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, herausgegeben von Oliver Leaman, 533–573. London: Routledge.
- Ferro, Marc.** 1993 [1977]. *Cinéma et histoire*. Collection Folio/Histoire. Paris: Gallimard.
- Hamann, Christoph.** 2006. „Fluchtpunkt Birkenau: Stanislaw Muchas Foto vom Torhaus Auschwitz-Birkenau (1945)“ In *Visual History: Ein Studienbuch*, herausgegeben von Gerhard Paul, 283–302. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Herzog, Christoph.** 2014. „Beobachtungen zu Verschworungstheorien in der Türkei.“ In *Bamberger Orientstudien*, herausgegeben von Lale Behzadi, Patrick Franke, Geoffrey Haig u. a., 415–455. Bamberger Orientstudien 1. Bamberg: University of Bamberg Press.
- Hesling, Willem.** 2001. „The Past as Story: The Narrative Structure of Historical Films.“ *European Journal of Cultural Studies* 4: 189–205.
- Hickethier, Knut.** 2012. *Film- und Fernsehanalyse*. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Kaplan, Mehmet.** 1954. „Namık Kemal ve Fatih.“ *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 6: 71–82.
- Kırmızı, Abdülhamit.** 2012. „Sinema-Tarih İlişkisi ve Fetih 1453.“ *Hayal Perdesi* 27 (Mart-Nisan): 24–27.
- Koçak, Dilek Özhan, und Orhan Kemal Koçak.** 2014. „Geçmişe Methiye: Fetih 1453.“ *Birikim: Aylık Sosyalist Kültür Dergisi* 305 (Eylül): 53–65.
- Köprülü, Orhan F., und Mustafa Uzun.** 1989. „Akşemseddin.“ *TDVİA* 2: 299–302.
- Kracauer, Siegfried.** 2015. *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, herausgegeben von Karsten Witte, übersetzt von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, 9. Aufl. Suhrkamp taschenbuch wissenschaft 546. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kreiser, Klaus.** 2012. „Die Eroberung Konstantinopels unter anderen Vorzeichen.“ *Süddeutsche Zeitung*, 27. Februar 2017.
- Krützen, Michaela.** 2004. *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Monaco, James.** 2005. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, übersetzt von Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Paul, Gerhard.** 2006a. „Mushroom Clouds‘: Entstehung, Struktur und Funktion einer Medienikone des 20. Jahrhunderts im interkulturellen Vergleich.“ In *Visual History: Ein Studienbuch*, herausgegeben von Gerhard Paul, 243–264. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Paul, Gerhard.** 2006b. „Von der historischen Bildkunde zur Visual History: Eine Einführung.“ In *Visual History: Ein Studienbuch*, herausgegeben von Gerhard Paul, 7–36. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pekesen, Berna.** 2015. „Vergangenheit als Populärkultur: Das Osmanenreich im türkischen Fernsehen der Gegenwart.“ *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 12: 140–151.
- Redfern, Nick.** 2012. „Correspondence Analysis of Genre Preferences in UK Film Audiences.“ *Journal of Audience & Reception Studies* 9: 45–55.
- Riederer, Günter.** 2006. „Film und Geschichtswissenschaft: Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung.“ In *Visual History: Ein Studienbuch*, herausgegeben von Gerhard Paul, 96–112. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sarıkoynucu, Ali.** 2002. *Ahmet Hulusi, Mehmet Rifat, Hacı Tevfik ve Abdurrahman Kamil Efendiler*. 4. Aufl. Bd. 1 von *Milli Mücadelede Din Adamları* Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.

- Scognamillo, Giovanni, und Metin Demirhan.** 1999. *Fantastik Türk Sineması*. Istanbul: Kabalcı.
- Uçman, Abdullah.** 1992. „Bârîka-i Zafer.“ *TDVİA* 5:74.
- Yorulmaz, Bilal.** 2015. *Sinema ve Din Eğitimi*. Istanbul: İletişim.

- Yorulmaz, Bilal, und William L. Blizek.** 2014. „Islam in Turkish Cinema.“ *Journal of Religion & Film* 18 (2). <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol18/iss2/8> (article 8).

Internetquellen

- „**Başbakan Beğendi**“ (17. Februar 2012).
Letzter Zugriff: 28. Februar 2018.
<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/basbakan-beğendi-19932306>.
- „**Erdoğan ile Fatih Sultan Mehmet'in Kaderi Ortak mı?**“ Letzter Zugriff: 27. Februar 2018. <http://oguzhanhazan.blogspot.com/2013/06/erdogan-ile-fatih-sultan-mehmetin.html>.
- „**Fetih 1453**“. Letzter Zugriff: 28. Februar 2018. https://en.wikipedia.org/wiki/Fetih_1453.
- „**İstanbul Şehirlerin Şahı Olan bir Şehir**“ (30. Mai 2015). Letzter Zugriff: 2. März 2018. <http://www.trthaber.com/haber/gundem/istanbul-sehirlerin-sahi-olan-bir-sehir-187471.html>.
- Ülker, Kerim.** „Fetih Hollywood'u Tahtından İndirdi“ (26. Februar 2012). Letzter Zugriff: 26. Februar 2018. <https://www.sabah.com.tr/ekonomi/2012/02/26/fetih-hollywoodu-tahtindan-indirdi>.
- Yücel, Deniz.** „Erdoğan schwärmt von der Eroberung Jerusalems“ (31. Mai 2015). Letzter Zugriff: 28. Februar 2018. <https://www.welt.de/politik/ausland/article141707165/Erdogan-schwaermt-von-der-Eroberung-Jerusalems.html>.