Alevit:innen und Alevitentum im türkischen Kino

İhsan Koluaçık
ihsankoluacik@gmail.com

Veröffentlichungsdatum:
2. Juli 2025

Abrufdatum:
13.10.2026

Zitierweise: Koluaçık, İhsan (2025). Alevit:innen und Alevitentum im türkischen Kino. Alevitische Enzyklopädie — ISIL: DE-4607. https://doi.org/10.68413/aleviansiklopedisi.ex2vb (Abrufdatum: 13.10.2026)

Die Alevi-Enzyklopädie ist im Rahmen des **Internationalen Standard-Identifikators für Bibliotheken und verwandte Einrichtungen** unter dem Code **ISIL: DE-4607** registriert.

ISSN 3055-9928

ISIL URI /isil/DE-4607

LOBID
lobid.org/organisations/DE-4607

Permalink id.zdb-services.de/resource/organisations/DE-4607

Adresse: Alevi Ansiklopedisi Körnebachstr. 49-51, 44143 Dortmund

info@aleviansiklopedisi.com

Zusammenfassung
Dieser Beitrag befasst sich mit der Repräsentation des alevitisch-bektaşitischen Glaubens und der entsprechenden Identität im türkischen Kino. Dabei wird die Rolle des Kinos bei der Konstruktion kultureller Identitäten aus historischer und soziologischer Perspektive untersucht. Kino wird nicht lediglich als ästhetisches Medium verstanden, sondern als diskursiver Raum, in dem kulturelle, gesellschaftliche und ideologische Beziehungen hervorgebracht werden. Insbesondere filmische Darstellungen marginalisierter Identitäten werden durch gesellschaftliche Machtverhältnisse, historische Praktiken der Ausgrenzung und Kämpfe um öffentliche Sichtbarkeit geprägt. Innerhalb dieses Rahmens wird die Repräsentation des Alevitentums im türkischen Kino anhand von zwei Hauptperioden untersucht. Die erste umfasst die Zeit vor dem Jahr 2000, die durch implizite und indirekte Darstellungen gekennzeichnet ist. Die zweite erstreckt sich auf die Zeit nach 2000, in der alevitische Repräsentationen etwas sichtbarer wurden, jedoch weiterhin begrenzt blieben. Diese Darstellungen erfüllen nicht nur kulturelle, sondern auch ideologische Funktionen. Der Beitrag verfolgt einen ganzheitlichen Ansatz zur Repräsentation alevitisch-bektaşitischer Identität im türkischen Kino. Berücksichtigt werden dabei filmische Erzählstrategien, die Sichtbarkeit von Identität sowie der umfassendere kulturell-politische Kontext der jeweiligen Zeitabschnitte. Auf dieser Grundlage werden sowohl die Bedeutungen als auch die gesellschaftlichen Funktionen alevitischer Repräsentationen innerhalb historischer, gesellschaftlicher und politischer Zusammenhänge analysiert. Abschließend wird untersucht, wie das Alevitentum im Kino durch Symbole, Rituale und Figuren codiert wird und wie sich diese Darstellungen im Laufe der Zeit verändert haben.

Schlüsselwörter: Alevilik, Temsil, Türk Sineması, Yeşilçam

Einleitung

In modernen Gesellschaften erweist sich das Kino als ein wirkungsvolles Medium für die Konstruktion und den Ausdruck kultureller Identitäten. Über seine Funktion als Kunstform hinaus wirkt es als audiovisuelle

Urheberrecht © 2026 Alevi-Enzyklopädie und Autor:in(nen). Alle Rechte vorbehalten. Sofern nicht anders angegeben, wird dieser Beitrag unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) veröffentlicht. Bei jeder Nutzung ist eine ordnungsgemäße Quellenangabe erforderlich. Jegliche kommerzielle Nutzung, Bearbeitung, Übersetzung oder Wiederveröffentlichung bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung der Alevi-Enzyklopädie und/oder der Autor:in(nen).

Kommunikationsplattform, die nicht nur ästhetische Erfahrungen vermittelt, sondern zugleich historische, gesellschaftliche, kulturelle und politische Veränderungen dokumentiert. In diesem Zusammenhang wird das Kino als öffentlicher Raum verstanden, in dem die Positionen, Wahrnehmungen und Auseinandersetzungen verschiedener religiöser, ethnischer und kultureller Gruppen innerhalb der Gesellschaft sichtbar werden. Filmische Repräsentationen stehen dabei in enger Beziehung zu gesellschaftlichen Hierarchien, Machtverhältnissen und Praktiken kultureller Hegemonie.

Die Darstellung unterschiedlicher Identitäten und Glaubenssysteme im Kino wird durch den politischen Druck, die Diskriminierung und die Kämpfe um öffentliche Sichtbarkeit geprägt, denen diese Gruppen historisch ausgesetzt waren. Gemeinschaften, die durch dominante Kulturen marginalisiert oder zum “Anderen” gemacht wurden, erscheinen im Film häufig in stereotypen und reduzierenden Darstellungen. Zugleich haben sie jedoch Praktiken des Widerstands und der Selbstrepräsentation entwickelt, um solche Darstellungen infrage zu stellen und zu verändern. Diese Dynamiken verdeutlichen den mehrschichtigen und widersprüchlichen Charakter filmischer Repräsentationen.

Das türkische Kino bildet aufgrund seiner ausgeprägten Fähigkeit, die komplexe gesellschaftliche Struktur, kulturelle Vielfalt und historischen Übergänge des Landes widerzuspiegeln, einen bedeutenden audiovisuellen Erzählraum. Die Darstellung unterschiedlicher ethnischer, religiöser und kultureller Identitäten im türkischen Kino ist daher nicht lediglich eine ästhetische Frage. Sie stellt zugleich eine historische, gesellschaftliche, kulturelle und politische Angelegenheit dar, die eng mit kollektivem Gedächtnis und Identitätspolitiken verbunden ist.

Das Alevitentum nimmt innerhalb der kulturellen und religiösen Vielfalt der Türkei eine bedeutende Stellung ein und bildet ein eigenständiges Glaubenssystem außerhalb des

dominanten sunnitisch-islamischen Paradigmas. Historisch wurde es marginalisiert, zum “Anderen” gemacht und fortlaufend durch den offiziellen staatlichen Diskurs definiert und begrenzt. Diese Marginalisierung hat die Art und Weise, wie das Alevitentum im Kino repräsentiert wird, tiefgreifend beeinflusst. Die Darstellungen erfolgten gewöhnlich in impliziter, symbolischer oder reduzierender Form.

Die Repräsentationen von Alevit:innen und Alevitentum im türkischen Kino können grundsätzlich in zwei Zeitabschnitte unterteilt werden. Der erste umfasst die Zeit vor dem Jahr 2000 und ist überwiegend durch implizite Darstellungen gekennzeichnet. Der zweite betrifft die Zeit nach 2000, in der eine relative Zunahme der Sichtbarkeit zu beobachten ist. Um die Sichtbarkeit des Alevitentums auf der Leinwand zu verstehen, muss ein Zusammenspiel historischer, gesellschaftlicher, politischer, kultureller und wirtschaftlicher Faktoren berücksichtigt werden.

Es gilt als allgemein anerkannt, dass Repräsentationen grundsätzlich ideologisch geprägt sind und die öffentliche Wahrnehmung beeinflussen, insbesondere im Fall von Identitäten, die von der Mehrheitsgesellschaft als “das Andere” definiert werden (Hall 2017). Innerhalb dieses Rahmens wurden filmische Darstellungen des alevitisch-bektaşitischen Glaubens und der entsprechenden Identität häufig durch Symbole, Heiligenlegenden, Rituale und mythologische Elemente codiert, während unmittelbare und ausdrückliche Darstellungen selten blieben.

Infolgedessen wurde das Alevitentum innerhalb jener Grenzen “sichtbar” gemacht, die durch dominante Diskurse festgelegt wurden. Diese Sichtbarkeit beschränkte sich häufig auf eine Reihe kultureller Symbole. Die vorliegende Untersuchung analysiert die Repräsentation des alevitisch-bektaşitischen Glaubens und der entsprechenden Identität im türkischen Kino aus historischer, gesellschaftlicher und politischer Perspektive. Im Mittelpunkt stehen filmische Erzählstrategien, die Sichtbarkeit von Identität und die umfassenderen kulturell-politischen Kontexte der jeweiligen

Zeitabschnitte.

Frühe Repräsentationen: Von der Ära der Theaterschaffenden zur Ära der Filmschaffenden (1922-1952)

In der frühen Phase des türkischen Kinos beschränkten sich die Darstellungen des alevitisch-bektaşitischen Glaubens und der entsprechenden Identität auf lediglich wenige Filme. Abgesehen von diesen wenigen Beispielen erschienen fast drei Jahrzehnte lang keine visuellen oder narrativen Elemente auf der Leinwand, die mit dem alevitisch-bektaşitischen Glaubenssystem oder der entsprechenden Identität verbunden waren. Dies verweist auf ein umfassenderes Problem der unzureichenden Repräsentation beziehungsweise vollständigen Unsichtbarkeit im filmischen Diskurs. Auch bei den wenigen vorhandenen Darstellungen bleibt umstritten, in welchem Maß sie die alevitisch-bektaşitische Tradition realitätsnah wiedergeben.

Die erste bekannte filmische Darstellung alevitisch-bektaşitischer Identität entstand während der sogenannten "Ära der Theaterschaffenden" (1922-1939) mit dem Film *Nur Baba – Das Geheimnis des Bosporus* (1922). Der Film wurde von Muhsin Ertuğrul inszeniert und basiert auf dem gleichnamigen Roman von Yakup Kadri Karaosmanoğlu. Dass die Hauptfigur des Films ein Bektaşi ist und der Bektaşi-Orden auf problematische Weise dargestellt wird, macht das Werk zu einem wichtigen, zugleich jedoch umstrittenen Beispiel.

Trotz seiner dramatischen Erzählstruktur verstärkt der Film die Probleme der Repräsentation durch seinen ausdrücklichen Fokus auf religiöse Elemente und durch die Art, wie diese Elemente auf eine bestimmte Gemeinschaft ausgerichtet werden. Insbesondere die Übereinstimmung des Films mit dem seit Langem bestehenden gesellschaftlichen Mythos des *mum söndü* – einer abwertenden Zuschreibung zur Moral der Alevit:innen – trug dazu bei, negative Stereotype gegenüber der alevitisch-

bektaşitischen Gemeinschaft zu festigen.

Nach *Nur Baba* finden sich in der "Ära der Theaterschaffenden" keine weiteren bedeutenden Filme, die sich ausdrücklich oder indirekt mit alevitisch-bektaşitischer Identität befassen. In der darauffolgenden "Übergangsperiode" ist *Kızılırmak Karakoyun* (1946), eine Verfilmung der gleichnamigen Volkserzählung, als bemerkenswerte Produktion zu nennen. Das Drehbuch wurde von Nâzım Hikmet unter dem Pseudonym Ercüment Er verfasst; erneut führte Muhsin Ertuğrul Regie.

Der Literatur zum türkischen Kino dieser Zeit zufolge gibt es außer *Nur Baba* und *Kızılırmak Karakoyun* keine weiteren Filme, die unmittelbar oder mittelbar mit dem Alevitentum in Verbindung gebracht werden. Aufgrund der unzureichenden Quellenlage bleibt jedoch unklar, ob *Kızılırmak Karakoyun* ausdrückliche Darstellungen des alevitisch-bektaşitischen Glaubens enthält. Daher bleibt die Frage offen, ob dieser Film als aussagekräftiges Beispiel religiöser Repräsentation betrachtet werden kann.

Implizite Repräsentationen: Von der Ära der Filmschaffenden bis in die 1990er-Jahre

Die 1950er-Jahre markieren eine Phase grundlegender Veränderungen im türkischen Kino. In dieser Zeit nahm die Zahl der Filmschaffenden zu, die staatliche Förderung des Kinos wurde sichtbarer, und das türkische Kino begann, sowohl hinsichtlich seiner Filmsprache als auch seiner thematischen Tiefe weiterentwickelte Werke hervorzubringen. Diese als "Ära der Filmschaffenden" bezeichnete Phase begann mit Lütfi Akads Film *Kanun Namına* (*Im Namen des Gesetzes*, 1952).

In diesem Kontext brachte der Regisseur Metin Erksan, der selbst aus einem alevitisch-bektaşitischen Umfeld stammte, die Lebensgeschichte des bekannten alevitischen Volkspoeten Âşık Veysel mit dem Film *Âşık Veysel'in Hayatı – Karanlık Dünya* (*Das Leben von Âşık Veysel – Dunkle Welt*,

1952) auf die Leinwand. Das von Bedri Rahmi Eyüboğlu verfasste Drehbuch erregte Aufmerksamkeit, weil es dokumentarische Ästhetik mit narrativem Kino verband.

Der Film war jedoch erheblichen Zensurmaßnahmen ausgesetzt. Auslöser waren unter anderem der Ausdruck "Karanlık Dünya" ("Dunkle Welt") im Titel sowie die realistische Darstellung des ländlichen Lebens. Die Darstellung niedriger und spärlicher Feldfrüchte sowie die Szenen, in denen junge Frauen barfuß den *Turnalar Semahı* aufführten, wurden von der Zensurbehörde beanstandet und aus dem Film entfernt.

Obwohl die alevitische Identität Âşık Veysels öffentlich bekannt war, enthielt der Film keine unmittelbaren Hinweise auf diese Glaubenstradition. Mögliche implizite visuelle Bezüge zum Alevitentum wurden durch die Zensurmaßnahmen unsichtbar gemacht. Spätere Interviews mit dem Regisseur zeigten jedoch, dass bestimmte mit dem Alevitentum verbundene symbolische Elemente bewusst in den Film aufgenommen worden waren. Unter ihnen ist besonders der "Kranichtanz", der *Turnalar Semahı*, als eine der stärksten kulturellen und rituellen Repräsentationen des alevitisch-bektaşitischen Glaubenssystems im Film hervorzuheben (Odabaş 2004, 547-548).

Während der gesamten Yeşilçam-Periode erschienen verschiedene Elemente des Alevitentums – darunter Rituale, heilige Aussprüche, verehrte spirituelle Persönlichkeiten und diesen zugeschriebene Wunder – gelegentlich in filmischen Erzählungen. Abgesehen von wenigen Ausnahmen blieben diese Darstellungen jedoch oberflächlich und wiesen weder Tiefe noch Realitätsnähe auf.

In zahlreichen Filmen dieser und späterer Zeit konzentrierte sich die Darstellung des alevitisch-bektaşitischen Glaubens auf biografische Erzählungen über religiöse Autoritäten, Heilige oder Dichter, die innerhalb der Tradition verehrt werden. Obwohl diese Werke das Leben solcher heiligen Persönlichkeiten behandelten, spiegelten ihre narrativen

Rahmen häufig eine sunnitische Perspektive wider.

Auch in ästhetischer Hinsicht waren diese Filme problematisch. Wie der Filmhistoriker Burçak Evren feststellt, waren solche religiös thematisierten Produktionen weit von filmischem Realismus entfernt und nicht einmal in der Lage, grundlegende Aspekte des Islam korrekt zu vermitteln (Evren 2003, 12). Anstatt die spirituellen oder theologischen Dimensionen religiöser Persönlichkeiten zu untersuchen, rückten die Filme deren heroische Taten und außergewöhnliche Handlungen durch hagiografische Erzählformen in den Vordergrund. Das Ergebnis waren übertriebene und zusammenhanglose Narrative.

Diese Erzählformeln bildeten die Grundlage eines Genres, das sich insbesondere an ein ländliches Publikum richtete und sich stark auf populäre religiöse Motive stützte.

Zwischen den frühen 1960er-Jahren und 1973 wurden Dutzende solcher Filme produziert (Işık 2018, 807; Lüleci 2009). Diese Werke wurden später als “Heiligenfilme” (*Hazretli Filmler*) bezeichnet und verbreiteten sich im türkischen Kino geradezu wie eine kulturelle Epidemie. Der Filmhistoriker Agah Özgüç weist darauf hin, dass die Zahl dieser Filme nach 1965 deutlich zunahm (Özgüç 2005, 188).

Die frühen Filme der Yeşilçam-Periode, die sich mit alevitisch-bektaşitischen spirituellen Autoritäten oder Heiligen beschäftigten, müssen innerhalb dieses Rahmens betrachtet werden. Eines der frühesten Beispiele ist *Cennet Fedaileri* (*Die Märtyrer des Paradieses*), bei dem Mehmet Dinler 1965 Regie führte.

Der Film folgt einer klassischen melodramatischen Ästhetik und erzählt die Liebesgeschichte zweier junger Menschen, die in der Frühzeit des Islam darum kämpfen, zusammenzukommen. Er versucht, die Entstehung und Verbreitung des Islam anhand verbreiteter Volkserzählungen und bekannter islamischer Persönlichkeiten darzustellen, erreicht jedoch weder erzählerische Geschlossenheit noch

künstlerische Bedeutung.

Später wurde der Film unter dem Titel *Hz. Ali ve Cennet Fedaileri* (*Imam Ali und die Märtyrer des Paradieses*) erneut veröffentlicht. Diese Umbenennung war eine strategische Maßnahme, die darauf abzielte, die Aufmerksamkeit des alevitischen Publikums zu gewinnen (Odabaş 2004, 551).

Zwei bemerkenswerte Filme aus der Mitte der 1960er-Jahre, die der Strömung der *Hazretli Filmler* zugerechnet werden, behandeln die Lebensgeschichte Abū Muslims al-Chorāsānī, einer innerhalb der alevitisch-bektaşitischen Tradition verehrten historischen Persönlichkeit. *Horasan'dan Gelen Bahadır* (*Der Held aus Chorasan*, 1965), dessen Drehbuch Recep Ekicigil verfasste und bei dem Natuk Baytan Regie führte, sowie dessen Fortsetzung *Horasan'ın Üç Atlısı* (*Die drei Reiter von Chorasan*) erzählen von Abū Muslims Aufstand gegen die Umayyaden.

Dabei werden die Feindseligkeit der umayyadischen Herrschaft gegenüber der *Ahl al-Bayt* und Abū Muslims Rolle beim Untergang der umayyadischen Dynastie hervorgehoben. Ein weiterer Film unter der Regie von Yılmaz Atadeniz aus dem Jahr 1969 verstärkt die symbolische Verbindung zwischen Abū Muslim und Imam Ali, indem der Protagonist die Zülfikar führt, das legendäre Schwert, das mit Ali verbunden ist.

Der Film betont Abū Muslims Treue zur *Ahl al-Bayt* und seine tiefe Verbundenheit mit Imam Ali. Obwohl alle drei Filme dafür kritisiert wurden, religiöse Gefühle auszunutzen und historische Wirklichkeit zu verzerren, besitzen sie für die alevitische Gemeinschaft besondere Bedeutung, da sie zu den seltenen filmischen Darstellungen ihrer historischen und spirituellen Persönlichkeiten gehören.

Ein zentrales Beispiel dieser Zeit ist *Hacı Bektaş Veli (Anadolu'yu Türkleştirenler)* (*Hacı Bektaş Veli – Diejenigen, die Anatolien türkisierten*, 1967) unter der Regie von T. Fikret Uçak. Der Film dramatisiert das Leben Hacı Bektaş-ı

Velis, einer zentralen Persönlichkeit der alevitisch-bektaşitischen Tradition, und greift dabei auf das *Vilayetname*, die hagiografische Darstellung seiner Taten, zurück.

Die Erzählung folgt Hacı Bektaş' spiritueller Ermächtigung durch Ahmed Yesevi und seiner Reise nach Anatolien, insbesondere nach Sulucakarahöyük, und schildert die ihm zugeschriebenen Wunder. Der Film versucht, die mit Hacı Bektaş verbundenen mythischen und legendären Elemente zu visualisieren, enthält jedoch mehrere historische Ungenauigkeiten.

Obwohl zahlreiche weithin bekannte alevitische Legenden in den Film aufgenommen wurden, gelingt es ihm nicht, das alevitisch-bektaşitische Glaubenssystem zusammenhängend und seiner Eigenlogik entsprechend darzustellen. Historisch und theologisch weist der Film erhebliche Mängel auf. Hacı Bektaş wird letztlich nicht als spiritueller Führer innerhalb des Alevitentums, sondern aus einer orthodox-sunnitischen Perspektive dargestellt.

Dennoch bleibt *Hacı Bektaş Veli* bedeutend, da es sich um einen der ersten Filme handelt, der das alevitisch-bektaşitische Glaubenssystem unmittelbar zu seinem zentralen Thema macht. Aus diesem Grund wurde der Film vom alevitischen Publikum angenommen und fand große Aufmerksamkeit (Koluaçık und Cantaş 2023).

Ein weiteres seltenes und bemerkenswertes Werk der Yeşilçam-Ära ist *Kızılırmak Karakoyun*, bei dem Lütfi Ömer Akad 1967 Regie führte. Der Film enthält sowohl symbolische als auch dialogische Elemente des alevitisch-bektaşitischen Glaubenssystems und stellt diese mit einer für jene Zeit ungewöhnlichen Realitätsnähe dar.

Im Mittelpunkt steht die melodramatische Erzählung einer unmöglichen Liebe zwischen dem Hirten Ali Haydar und Hatice, der Tochter eines Stammesführers. Zugleich macht der Film jedoch auch zugrunde liegende historische und

gesellschaftliche Konflikte sichtbar. Die Erzählung überschreitet damit die Grenzen einer bloßen Liebesgeschichte und bietet eine filmische Darstellung umfassender gesellschaftlicher Veränderungen in Anatolien.

Kızılırmak Karakoyun gilt als einer der ersten türkischen Filme, die das Alevitentum unmittelbar und sichtbar darstellen. Besonders hervorzuheben ist eine Szene, in der sich die *Erenler* versammeln und ein als *düşkün* geltendes Mitglied im Rahmen des *Düşkünler Meydanı* rituell zur Rechenschaft gezogen wird.

Dabei werden zentrale Elemente alevitischer Gerechtigkeit wie *Dar*, *Sorgu* und innergemeinschaftliche ethische Verantwortlichkeit dargestellt. Die Szenen dramatisieren die Autoritätsstruktur und die moralischen Werte des Alevitentums anhand von Figuren wie *Pir*, *Dede* und *Mürşid*.

Der Film visualisiert die inneren Funktionsweisen des gesellschaftlichen und spirituellen Lebens der Alevit:innen und Bektaşis und gewährt seltene Einblicke in dessen historisch-diskursiven Rahmen. Im Unterschied zu anderen Yeşilçam-Produktionen, die das Alevitentum auf folkloristische Motive reduzierten oder vollständig ignorierten, bietet dieser Film eine mehrschichtige, rituell geprägte und historisch verankerte Darstellung.

Allah'ın Arslanı Hazreti Ali (*Der Löwe Gottes: Imam Ali*), bei dem Tunç Başaran 1969 Regie führte, ist ein repräsentatives Produkt der Strömung der *Hazretli Filmler*. Der Film beginnt im vorislamischen Mekka und erzählt die Verbreitung des Islam aus der Perspektive der Beziehung zwischen dem Propheten Muhammad und Imam Ali.

Ali wird im gesamten Film als ideale islamische Persönlichkeit dargestellt: mutig, gerecht, loyal und als Beschützer der Unterdrückten. Seine Rolle bei der Verbreitung des Islam wird um Themen wie Tapferkeit, Loyalität und Dschihad aufgebaut und entspricht damit dem vorherrschenden Heldennarrativ des religiös-populären

Kinos jener Zeit.

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass der Film die mystischen, esoterischen und heterodoxen Dimensionen Imam Alis, die für die alevitisch-bektaşitische Tradition zentral sind, vollständig ausblendet. Stattdessen folgt er einer sunnitisch-orthodoxen Darstellung, die formale Ritualpraxis und die Befolgung der Scharia hervorhebt.

Die Darstellung Imam Alis entspricht daher nicht der spirituellen und symbolischen Persönlichkeit, die im kulturellen Gedächtnis der Alevit:innen und Bektaşis verehrt wird, sondern einem sunnitisch-orthodoxen historiografischen Rahmen. Sie stellt keine bedeutungsvolle Verbindung zur alevitisch-bektaşitischen Deutung Imam Alis her und muss daher als Produkt vorherrschender islamischer Erzählkonventionen betrachtet werden.

Lütfi Ömer Akads Film *Gökçe Çiçek* aus dem Jahr 1972 stellt eine thematische und ästhetische Fortsetzung seines früheren Werks *Kızılırmak Karakoyun* (1967) dar. Erneut rückt Akad das soziokulturelle Leben nomadischer turkmenischer Stämme in den Mittelpunkt und ordnet die Handlung in den umfassenderen Übergang halbnomadischer Gemeinschaften zu einer sesshaften Lebensweise im Osmanischen Reich des 18. und 19. Jahrhunderts ein.

Der Film kreist um die melodramatische Liebesgeschichte zwischen Gökçe Çiçek und Selman Ali, nutzt diesen persönlichen Konflikt jedoch als Metapher für umfassendere gesellschaftliche Veränderungen. Die Spannung zwischen Nomadismus und Sesshaftigkeit wird nicht lediglich als räumlicher Wandel, sondern als Transformation von Identität und Glauben dargestellt.

Obwohl *Gökçe Çiçek* das alevitisch-bektaşitische Glaubenssystem nicht ausdrücklich benennt, wird der Film häufig als implizite Repräsentation dieser Tradition interpretiert, da er symbolische und rituelle Elemente aufnimmt, die mit dem Alevitentum verbunden werden.

Der Film ästhetisiert diese Elemente insbesondere durch Spuren schamanistischer Motive und vermittelt sie dem Publikum über eingebettete kulturelle Codes. Wie Âlim Şerif Onaran feststellt, integriert der Film wiederholt schamanistische Elemente, von denen angenommen wird, dass sie von nomadischen Gemeinschaften aus Zentralasien nach Anatolien getragen wurden (Onaran 1994, 109).

In diesem Sinne kann der Film als Versuch verstanden werden, eine visuelle Erzählung über die kulturellen Wurzeln des anatolischen Alevitentums zu schaffen. *Gökçe Çiçek* ist ein markantes Beispiel für eine "implizite Repräsentation", durch die das Alevitentum in einer Zeit filmisch präsent sein konnte, in der ausdrückliche Darstellungen nicht möglich waren.

Pir Sultan Abdal (1973) unter der Regie von Remzi Jöntürk gehört zu den frühesten Filmen des türkischen Kinos, die das alevitisch-bektaşitische Glaubenssystem und seine historische Identität offen und unmittelbar darstellen. Im Einklang mit der politischen Atmosphäre der 1970er-Jahre rekonstruiert der Film das Leben Pir Sultan Abdals, einer der bedeutendsten Persönlichkeiten der alevitisch-bektaşitischen Literatur, indem er historische Erzählungen, Mythen und Legenden in eine filmische Form überführt.

Der Film markiert einen Wendepunkt im türkischen Kino, an dem die Repräsentation alevitischer Identität von impliziten zu ausdrücklichen Darstellungsformen überging. Nach *Kızılırmak Karakoyun* wurde er zu einer der sichtbarsten Darstellungen des Alevitentums auf der Leinwand und sowohl von alevitischen Gemeinschaften als auch von linken und sozialistischen Kreisen angenommen, da er den politischen Sensibilitäten der Zeit entsprach.

Regisseur Remzi Jöntürk stellt den historischen Konflikt zwischen Pir Sultan und Hızır Paşa in den Mittelpunkt. Er präsentiert ihn nicht lediglich als persönliche Auseinandersetzung, sondern als Metapher für die umfassendere Unterdrückung und Assimilation heterodoxer

Identitäten durch den osmanischen Staat.

Ein bemerkenswertes Merkmal des Films besteht darin, dass er den Begriff *Kızılbaşlık* anstelle von “Alevitentum” oder “Bektaşitum” verwendet, obwohl er sich ausdrücklich mit alevitisch-bektaşitischen Glaubensvorstellungen und Ritualen befasst.

Ali’ye Gönül Verdim (1973) unter der Regie von Asaf Tengiz ist ein weiteres Beispiel für einen Film, der symbolische Repräsentationen alevitisch-bektaşitischer Kultur enthält. Der auf der Arabischen Halbinsel angesiedelte Film erzählt die melodramatische Liebesgeschichte der beiden jungen Hauptfiguren Ali und Gül.

Bereits von Beginn an erscheinen visuelle und akustische Hinweise auf die alevitisch-bektaşitische Kultur. In einer bemerkenswerten Szene spielt Ali die *Bağlama* und führt den *Turnalar Semahı* auf. Diese Szene präsentiert nicht nur eine musikalische Tradition, sondern ruft zugleich kollektives Gedächtnis auf.

Ali erzählt außerdem die “Legende der Vierzig”, eine der grundlegenden Erzählungen der alevitisch-bektaşitischen Mythologie, wodurch kulturelle Überlieferung in die melodramatische Struktur eingebettet wird.

Diese Szene gehört zu den ersten visuellen Darstellungen eines *Semah*-Rituals im türkischen Kino. Sie enthält jedoch einen Widerspruch: In der alevitisch-bektaşitischen Praxis ist der *Semah* ein untrennbarer Bestandteil des *Cem*-Rituals und erhält seine Bedeutung ausschließlich in diesem sakralen Zusammenhang. Im Film wird der *Semah* dagegen von zwei Männern und einer Frau als vom Ritualzusammenhang gelöstes Schauspiel aufgeführt.

Obwohl Özdemir Birsels Film *Gönüller Fatihi Yunus Emre* (*Yunus Emre, der Eroberer der Herzen*, 1973) keine ausdrücklichen Hinweise auf den alevitisch-bektaşitischen Glauben enthält, ist er wegen seiner impliziten religiösen und kulturellen Kennzeichnungen bemerkenswert.

Der Film folgt der Wandlung Yunus Emres, einer der bedeutendsten Persönlichkeiten des anatolischen Sufismus, zu einem Derwisch unter der Führung von Hacı Bektaş-ı Veli und Tapduk Emre. Er greift auf die bekannte Erzählung von Yunus' spiritueller Reise und seiner Ausbildung im *Dergâh* Tapduk Emres zurück. Hacı Bektaş-ı Veli wird dabei nicht nur als Sufi-Autorität, sondern als *Mürşid* im Zentrum einer mystischen Wissenskette dargestellt.

Obwohl Yunus in einigen Teilen als heterodoxer Derwisch erscheint, der für seine poetische Kritik am orthodoxen Islam bekannt ist, wird seine Persönlichkeit im weiteren Verlauf neutralisiert und als Vertreter einer türkisch-islamischen Synthese in Anatolien präsentiert.

Der Film vermittelt somit auch ohne unmittelbare Verwendung alevitisch-bektaşitischer Begriffe bestimmte diskursive Spuren dieser Tradition durch die historische und literarische Figur Yunus Emres (Koluaçık und Battal 2021).

Kemal Kans *Avşar Beyi* (1974) ist ein weiteres Beispiel für die implizite Repräsentation des alevitisch-bektaşitischen Glaubenssystems im türkischen Kino. Im Mittelpunkt stehen Themen, die während der Yeşilçam-Ära häufig behandelt wurden, darunter die Spannung zwischen Nomadismus und Sesshaftigkeit, zwischen Stammesleben und städtischer Lebensweise sowie die kulturelle Transformation wandernder Gemeinschaften.

Innerhalb dieses Rahmens integriert der Film in zurückhaltender Form symbolische und kulturelle Elemente der alevitisch-bektaşitischen Tradition in seine Erzählung. Obwohl *Avşar Beyi* keine ausdrückliche Darstellung alevitisch-bektaşitischer Identität bietet, verweisen bestimmte symbolische Kennzeichnungen auf einen kulturellen Hintergrund, der in diesem Glaubenssystem verwurzelt ist.

Im gesamten Film wecken Anrufungen, Volkslieder und insbesondere die Hervorhebung des Wallfahrtsortes Tujik

Baba Assoziationen mit der alevitisch-bektaşitischen Sakralgeografie und Besuchskultur Anatoliens. Obwohl die Hauptfiguren Avşar Beyi und Elif nicht ausdrücklich als alevitisch-bektaşitisch bezeichnet werden, machen ihre religiösen Praktiken, mündlich-kulturellen Ausdrucksformen und rituellen Verhaltensweisen die implizite Präsenz dieser Identität innerhalb der Erzählung sichtbar.

Zwischen 1974 und 1986 gab es im türkischen Kino keine bedeutenden Repräsentationen des alevitisch-bektaşitischen Glaubens oder der entsprechenden Identität, weder in impliziter noch in ausdrücklicher Form. Diese Abwesenheit muss im Zusammenhang mit dem politischen Klima jener Zeit verstanden werden, insbesondere mit den Massakern, die vor 1980 gegen alevitische Gemeinschaften verübt wurden.

Nach dem Militärputsch von 1980 kam es in der gesellschaftspolitischen Landschaft der Türkei zu tiefgreifenden Veränderungen, die auch erhebliche Brüche in den Identitätsdynamiken mit sich brachten. Der zunehmende ideologische Druck und die gesellschaftlichen Unruhen jener Zeit beeinflussten die Darstellung verschiedener Identitäten im Kino.

Ein Wendepunkt trat 1986 mit Engin Temizers *Yunus Emre* ein. Der Film führte kulturelle und mystische Elemente, die mit der alevitisch-bektaşitischen Tradition verbunden waren, erneut in den filmischen Diskurs ein, wenn auch in abgeschwächter und impliziter Form.

Obwohl der Film die alevitisch-bektaşitische Identität nicht unmittelbar benennt, stellt er Yunus Emre als heterodoxen türkischen Derwisch dar. Seine Darstellung als betende und religiöse Vorschriften einhaltende Persönlichkeit bringt ihn zugleich der sunnitischen Religiosität näher. Dennoch rückt der Film zentrale Themen der Lehren Yunus Emres in den Vordergrund, darunter Liebe, Toleranz und die Spiritualität des Herzens.

Einige Szenen enthalten unmittelbare Bezüge zum alevitisch-bektaşitischen Glauben. Die klassische Begegnung zwischen Hacı Bektaş-ı Veli und Yunus Emre wird erneut dargestellt. In einer Ritualszene spricht Tapduk Emre einen alevitischen *Gülbank*, während die *Canlar* den *Semah* vollziehen.

Der Film verbindet alevitische Rituale mit mevlevitischen Praktiken und erzeugt dadurch eine hybride Repräsentation, in der die Grenzen zwischen *Semah* und *Sema* verschwimmen. Diese Verbindung schafft eine visuelle und symbolische Darstellung, die zwar indirekt bleibt, jedoch die alevitisch-bektaşitische spirituelle Tradition in einen umfassenderen mystischen Rahmen einordnet.

Die filmische Entdeckung von Glauben und Identität: Repräsentationen von Alevit:innen und Alevitentum im türkischen Kino von den 1990er-Jahren bis zur Gegenwart

Zu Beginn der 1990er-Jahre geriet das türkische Kino in eine tiefgreifende Krise, die durch einen starken Rückgang der Filmproduktion gekennzeichnet war. Diese häufig als “Hollywood-Putsch” bezeichnete Entwicklung setzte bereits Ende der 1980er-Jahre ein, als die Kinosäle zunehmend mit US-amerikanischen Filmen gefüllt wurden und türkische Produktionen aus dem Verleih verdrängt wurden. Zu Beginn der 1990er-Jahre sank die Zahl der jährlich produzierten türkischen Filme auf nur noch wenige Werke. Gleichzeitig verringerte die rasche Ausbreitung des Fernsehens den gesellschaftlichen Masseneinfluss des Kinos erheblich.

Ab Mitte der 1990er-Jahre begann eine neue Phase des türkischen Kinos. Wie Asuman Suner feststellt, wurde das “Neue Türkische Kino” zu einer Plattform, auf der marginalisierte Identitäten – darunter alevitische, kurdische, armenische und islamistische Stimmen – größere Sichtbarkeit erlangen und sich im öffentlichen Raum realistischer und unmittelbarer ausdrücken konnten (Suner 2006). Das türkische Kino, das zuvor weitgehend von

Erzählungen geprägt war, die sich an Türkentum und sunnitischem Islam orientierten, trat damit in eine neue Phase ein, in der unterschiedliche ethnische und religiöse Identitäten zunehmend sichtbar wurden.

In dieser Zeit gewannen Debatten über Identitätspolitik und kulturellen Pluralismus in der Türkei an Bedeutung, und das Kino begann, ein wachsendes Interesse an "veranderten" Identitäten zu zeigen. Trotz dieses umfassenderen Wandels rückte das Alevitentum in diesen neuen filmischen Auseinandersetzungen jedoch nicht in den Mittelpunkt. Stattdessen wurden die kurdische Identität und insbesondere die Repräsentationen nichtmuslimischer Minderheiten stärker hervorgehoben. Dennoch entstanden in den 1990er-Jahren einige frühe Beispiele impliziter alevitischer Repräsentation.

Ein solches Beispiel ist der Film *Küçük Bir Bulut* (*Eine kleine Wolke*, 1990), bei dem Faruk Turgut Regie führte und Cemal Şan das Drehbuch schrieb. Der Film behandelt die Schwierigkeiten von Saycan und seiner Familie, die aus ihrem Dorf in ein informelles Stadtviertel gezogen sind. Obwohl das Alevitentum niemals ausdrücklich benannt wird, erscheinen symbolische und kulturelle Elemente, die mit alevitischem Glauben und alevitischer Identität verbunden sind, indirekt durch die Lebensweise und gesellschaftliche Positionierung der Figuren. Diese narrativen Hinweise bleiben zwar implizit, deuten jedoch auf einen alevitischen kulturellen und religiösen Hintergrund hin.

Ein weiterer bedeutender Film aus dem Jahr 1990 ist *Hasan Boğuldu* unter der Regie von Orhan Aksoy. Der Film basiert auf der gleichnamigen Kurzgeschichte von Sabahattin Ali und stellt nicht nur eine melodramatische Liebestragödie dar, sondern auch eine bemerkenswerte filmische Darstellung der vielschichtigen kulturellen und religiösen Landschaft Anatoliens. Im Mittelpunkt stehen insbesondere die Tahtacı-Turkmenen. Der Film vermittelt Rituale, Werte und gemeinschaftliche Strukturen, die mit der alevitisch-bektaşitischen Tradition verbunden sind. Obwohl die

Liebesgeschichte den Kern der Handlung bildet, machen die dargestellte Gemeinschaft, ihre rituellen Praktiken und die räumliche Umgebung die alevitische Identität sichtbar.

Ein zentraler Moment des Films ist die *Dar*-Szene, die unmittelbar auf das alevitisch-bektaşitische Ritualrecht verweist. In dieser Sequenz erzeugen Dialoge, räumliche Anordnung, Kleidung und Körpersprache gemeinsam eine eindrucksvolle spirituelle Atmosphäre. Die filmische Sprache und die rituelle Praxis sind hier eng miteinander verflochten. Das Alevitentum wird nicht lediglich dargestellt, sondern organisch in die dramatische Struktur eingebunden. Der Film präsentiert es somit nicht als bloße Folklore, sondern als kollektive Identität mit tiefgreifender soziokultureller Bedeutung. *Hasan Boğuldu* gehört zu den wenigen Werken des türkischen Kinos der 1990er-Jahre, die alevitisch-bektaşitische Identität in ihre Erzählung integrierten, zu einer Zeit, in der diese Sichtbarkeit gerade erst entstand.

Der 1990 erschienene Film *Umuda Yolculuk* (*Reise der Hoffnung*) unter der Regie des Schweizer Filmemachers Xavier Koller und nach einem Drehbuch von Feride Çiçekoğlu erhielt den Oscar für den besten fremdsprachigen Film. Im Mittelpunkt steht die Geschichte einer armen Familie aus Maraş, die versucht, auf irregulärem Weg nach Europa, insbesondere in die Schweiz, zu gelangen. Der Film bietet jedoch mehr als eine Migrationserzählung. Er vermittelt zugleich kritische Bilder der soziokulturellen Struktur der Türkei.

Bemerkenswert ist insbesondere, dass der Film möglicherweise die erste ausdrückliche und realitätsnahe Darstellung alevitisch-bektaşitischer Rituale und Symbolik in der Filmgeschichte enthält. Er beginnt mit einer *Cem*-Zeremonie in einem alevitischen Dorf und markiert damit einen Wendepunkt in der filmischen Sichtbarkeit des alevitischen Glaubens. Der *Cem* wird als ein tief spirituelles Ritual dargestellt und mit einer beinahe dokumentarischen Ästhetik wiedergegeben, wobei seine Authentizität und sein zeremonieller Zusammenhang bewahrt bleiben.

Diese bewusste künstlerische Entscheidung kennzeichnet das erste Mal, dass das alevitisch-bektaşitische Glaubenssystem auf der Leinwand so unmittelbar und eindeutig dargestellt wurde. Indem das Ritual weder ästhetisiert noch aus seinem Zusammenhang gelöst wird, markiert der Film einen wichtigen Wandel in der filmischen Repräsentation des Alevitentums.

Cemal Şans erstes abendfüllendes Drehbuch, *Ali – Sakın Arkana Bakma* (*Ali – Schau nicht zurück*, 1996), ist ein weiteres bedeutendes Beispiel für die implizite Repräsentation des alevitisch-bektaşitischen Glaubens im Kino. Der Film behandelt Fragen kultureller Identität, Erinnerung und Zugehörigkeit anhand der alltäglichen Schwierigkeiten von Menschen, die aus ihren Herkunftszusammenhängen herausgelöst wurden und in der Entfremdung des modernen städtischen Lebens gefangen sind.

Eine der zentralen Figuren, Mihriban Nine, ist eine ältere kurdisch-alevitische Frau, die nach dem Tod ihres Ehemannes von ihren Kindern nach Istanbul gebracht wird. Obwohl das Alevitentum niemals ausdrücklich erwähnt wird, machen die impliziten, zugleich aber bedeutungsvollen Hinweise den Film zu einem bemerkenswerten Beitrag zur Identitätsrepräsentation im Kino der 1990er-Jahre.

In *Filler ve Çimen* (*Elefanten und Gras*, 2000) unter der Regie von Derviş Zaim erscheint das Alevitentum durch symbolische Hinweise, die in eine umfassendere politische Kritik an der Verflechtung von Staat, Mafia und Politik eingebettet sind, insbesondere im Zusammenhang mit dem Susurluk-Skandal der 1990er-Jahre.

Im Zimmer des Hotelbesitzers Ali Kansız befindet sich ein Porträt Imam Alis. Dieses Bild wirkt als zurückhaltendes, zugleich jedoch kraftvolles Zeichen alevitischer Identität. In der alevitisch-bektaşitischen Kultur symbolisiert ein Porträt Imam Alis nicht nur eine religiöse Persönlichkeit, sondern auch Werte wie Widerstand, Gerechtigkeit, Weisheit und

Treue zur Wahrheit.

Die Anwesenheit eines solchen Bildes in privaten oder halböffentlichen Räumen wie Wohnungen oder Arbeitsstätten ist häufig ein Ausdruck religiös geprägter Identität. Die visuelle Hervorhebung des Moments, in dem Ali Kansız das Porträt betrachtet, verweist implizit auf seinen alevitischen Hintergrund. Obwohl dies niemals ausdrücklich ausgesprochen wird, wird die kulturelle Bedeutung durch filmische Codes vermittelt und deutet auf die verborgene oder symbolische Präsenz alevitisch-bektaşitischer Identität im Film hin.

O da Beni Seviyor (*Er liebt mich auch*, 2000) unter der Regie von Barış Pirhasan gilt als der erste türkische Film, der das Alevitentum ausdrücklich sichtbar macht. Der Film spielt in den 1970er-Jahren im ländlichen Malatya und behandelt die Beziehungen zwischen Alevit:innen und Sunnit:innen aus der Perspektive von Liebe und gesellschaftlichen Vorurteilen.

Für das türkische Kino ungewöhnlich verwendet der Regisseur ausdrücklich die Begriffe “Alevi” und “Kızılbaş” und schafft damit einen seltenen Moment unmittelbarer Repräsentation. Der Film enthält verschiedene kulturelle Praktiken des Alevitentums, darunter *Cem*-Zeremonien, *Semah*-Aufführungen, die Besuchskultur heiliger Orte, den Glauben an die Zwölf Imame und die Institution des *Dede* als spirituelle Führungsperson. Diese Elemente zielen darauf ab, alevitische Identität und Praxis innerhalb des filmischen Raums zu legitimieren.

Die Handlung wird aus der Perspektive der 14-jährigen Esma erzählt. Ihre anfängliche Verwendung des Begriffs *Kızılbaş* spiegelt verbreitete konfessionelle Vorurteile wider. Ihre Liebe zu dem jungen Aleviten Hüseyin zwingt sie jedoch dazu, diese Vorurteile zu überdenken.

Durch die Figur Saliha, Hüseyins frühere Geliebte, zeigt der Film außerdem, wie konfessionelle Grenzen geschlechtliche und romantische Beziehungen einschränken. Saliha bringt

zum Ausdruck, dass sowohl ihre eigene Beziehung zu Hüseyin als auch Hüseyins Beziehung zu Esma aufgrund gesellschaftlicher Erwartungen unmöglich seien.

Der Film kritisiert, dass konfessionsübergreifende Ehen insbesondere in ländlichen Gebieten von alevitischen wie auch von sunnitischen Gemeinschaften als Tabu betrachtet und abgelehnt werden. Obwohl Urbanisierung zu einer Zunahme solcher Verbindungen geführt hat, zeigt der Film, dass sie in traditionellen Zusammenhängen weiterhin gesellschaftlich eingeschränkt bleiben.

Şellale (*Der Wasserfall*, 2001) unter der Regie von Semir Aslanyürek bietet ein weiteres Beispiel impliziter alevitisch-bektaşitischer Repräsentation. Der Film hebt die Tradition heiliger Besuchsorte unter arabischen Alevit:innen hervor, die davon ausgehen, dass solche Orte Krankheiten wie Lähmungen, Epilepsie, psychische Beschwerden und Rheuma heilen können.

Das Porträt Imam Alis im Haus der Hauptfiguren Semra und Yusuf verweist nicht nur auf die zentrale Bedeutung Alis im anatolischen Alevitentum, sondern kennzeichnet zugleich die religiöse Identität der Familie. Obwohl der Begriff “Alevi” im Film nicht verwendet wird, verweisen die dargestellten Symbole eindeutig auf das arabische Alevitentum.

Neben der alevitischen Identität enthält der Film außerdem implizite oder sichtbare Hinweise auf weitere religiöse Traditionen und Glaubensformen, die in der Region Antakya anzutreffen sind.

Eve Giden Yol 1914 (*Der Weg nach Hause 1914*, 2006) unter der Regie von Semir Aslanyürek gehört zu den bedeutendsten Beispielen einer sichtbaren Repräsentation des alevitisch-bektaşitischen Glaubens im türkischen Kino. Aslanyürek, der selbst Alevit ist, erklärte, dass er den Film ursprünglich, angeregt durch die Geschichte seines Großvaters, unmittelbar als einen “alevitischen Film” konzipiert habe. In Interviews berichtete er jedoch, dass er

während der Produktion unter dem Druck der Filmindustrie das Drehbuch überarbeiten und das Thema des Alevitentums indirekter behandeln musste. Diese Erfahrung verweist auf strukturelle Zensur und internalisierte Mechanismen der Selbstzensur, die die Repräsentation des Alevitentums im türkischen Kino weiterhin prägen.

Trotz dieser Einschränkungen enthält der Film zahlreiche ausdrückliche und implizite Elemente des Alevitentums. In einer bemerkenswerten Szene verbreiten Soldaten die traditionelle Verleumdung des *mum söndü*, eine sexualisierte Anschuldigung, mit der Alevit:innen historisch stigmatisiert wurden. Dadurch macht der Film die seit Langem bestehenden gesellschaftlichen Mechanismen moralischer Veranderung sichtbar. Indem er diese Anschuldigung in einen kritischen filmischen Zusammenhang einordnet, setzt er sich mit dominanten sunnitischen Narrativen auseinander, die das Alevitentum mit sexueller Abweichung und Unmoral verbinden, und kritisiert sie.

Darüber hinaus enthält der Film Szenen von *Cem*– und *Semah*-Ritualen, die zu den zentralen Praktiken des alevitisch-bektaşitischen religiösen Lebens gehören. Obwohl die ursprüngliche Vorstellung des Regisseurs abgeschwächt wurde, vermitteln diese narrativen Ebenen dem Publikum weiterhin eine verhüllte alevitische Geschichte. Der Film kann daher als ein filmischer Versuch gelesen werden, einer unterdrückten und zum Schweigen gebrachten Glaubenstradition “eine Stimme zu verleihen”.

Ein weiteres bedeutendes Beispiel aus der Zeit nach 2000 ist *Başka Semtin Çocukları* (*Kinder eines anderen Viertels*, 2008) unter der Regie von Aydın Bulut. Der Film ist bemerkenswert, weil er Gazi Mahallesi, ein überwiegend von Alevit:innen bewohntes Stadtviertel, nicht nur als Hintergrund, sondern als eigenständige symbolische Figur darstellt. Gazi Mahallesi wird als Ort von Identität und Widerstand inszeniert, und diese symbolische Konstruktion wird mit beträchtlicher Tiefe in die filmische Erzählung eingebunden.

Im Mittelpunkt steht eine unmögliche Liebe zwischen einem alevitischen Mann und einer sunnitischen Frau. Der Film behandelt konfessionelle Trennlinien im Rahmen eines Melodrams und versieht den Hintergrund zugleich mit eindrucksvollen politischen Bildern. In der Eröffnungssequenz ist ein Bestattungsfahrzeug eines *Cemevi* zu sehen. Damit erscheint ein öffentliches Symbol des Alevitentums erstmals so deutlich und unmittelbar in der Geschichte des türkischen Kinos. Seit den 1990er-Jahren haben sich *Cemevis* nicht nur zu religiösen Räumen, sondern auch zu zentralen Orten öffentlicher Sichtbarkeit, kollektiver Erinnerung und gemeinschaftlicher Solidarität für Alevit:innen entwickelt.

Diese Eröffnungsszene bestimmt somit sowohl den räumlichen als auch den thematischen Rahmen des Films und signalisiert die Präsenz des Alevitentums im öffentlichen Raum. Der Film greift zudem die kurdische Frage auf. Diese Bezüge bilden einen Bestandteil der bewusst mehrschichtigen Darstellung gesellschaftlicher Konflikte durch den Regisseur. Auf diese Weise konstruiert *Başka Semtin Çocukları* ein narratives Universum, in dem sich ethnoreligiöse, klassenbezogene und kulturelle Bruchlinien überschneiden.

Indem der Film diese unterschiedlichen Ebenen gesellschaftlicher Spaltung behandelt, macht er intersektionale Strukturen der Identitätsrepräsentation sichtbar, die im Kino häufig vernachlässigt werden. Sein Beitrag zum filmischen Kampf um alevitische Sichtbarkeit beschränkt sich nicht auf den Inhalt, sondern äußert sich auch in ästhetischen und räumlichen Entscheidungen. Dadurch wird er zu einem mehrdimensionalen Werk von politischer und kultureller Bedeutung.

Yedi Avlu (*Die sieben Höfe*, 2009) unter der Regie von Semir Aslanyürek ist ein weiterer Film, der eine sichtbare Darstellung des alevitisch-bektaşitischen Glaubenssystems bietet. Er erzählt voneinander unabhängige Geschichten über Menschen unterschiedlicher ethnischer und religiöser

Herkunft, die miteinander leben. In den Dialogen zwischen Yusuf und seiner Ehefrau Meryem finden sich ausdrückliche Hinweise auf alevitische Glaubensvorstellungen, insbesondere auf jene arabischer Alevit:innen.

Der Film ist aufgrund seines doppelten Repräsentationsansatzes bemerkenswert: Er ist sowohl visuell ausdrücklich als auch narrativ plural angelegt und leistet damit einen wichtigen Beitrag zur filmischen Darstellung des Alevitentums. Durch seinen Schwerpunkt auf arabisch-alevitischen Gemeinschaften eröffnet er eine neue Dimension der Repräsentation. Er macht die lokale Vielfalt innerhalb alevitischer Identitäten sichtbar und erweitert die Auseinandersetzung über türkische und kurdische alevitische Kontexte hinaus.

Fırtına/Bahoz (*Sturm*, 2009) unter der Regie von Kazım Öz ist ein weiterer Film, der zur Darstellung alevitisch-bektaşitischer Identität im türkischen Kino beiträgt. Er erzählt eine persönliche Transformationsgeschichte an der Schnittstelle ethnischer und religiöser Identitäten. Die Hauptfigur Cemal stammt aus Dersim beziehungsweise Tunceli, einer Region, die eng mit dem kurdischen Alevitentum verbunden ist. Nachdem er die Aufnahmeprüfung für die Universität bestanden hat, zieht Cemal nach Istanbul, wo er die für die Land-Stadt-Migration charakteristische Entfremdung erlebt.

Seine Identitätskrise beginnt mit der Zurückweisung seiner kurdischen Herkunft und dem Versuch, sich über seinen alevitischen Hintergrund dem Türkentum anzunähern. Diese Handlung spiegelt den Einfluss der dominanten nationalistischen Ideologie in der Türkei und die doppelte Marginalisierung kurdischer Alevit:innen wider.

Das Alevitentum wird in diesem Film nicht durch Rituale repräsentiert, sondern über Themen wie Zugehörigkeit, kulturellen Druck und ideologische Auseinandersetzung vermittelt. Diese indirekte, zugleich aber kritische Darstellung macht *Bahoz* zu einem filmischen Text, der sich

auf zurückhaltende, jedoch bedeutungsvolle Weise mit dem Alevitentum auseinandersetzt. Der Film zeigt außerdem die mehrschichtige Struktur der Marginalisierung in der Türkei, indem er das komplexe Verhältnis zwischen der öffentlichen Sichtbarkeit alevitischer Identität und dem politischen Kampf um kurdische Identität sichtbar macht.

Saklı Hayatlar (*Verborgene Leben*, 2011) unter der Regie von A. Haluk Ünal markiert einen Wendepunkt in der filmischen Repräsentation des Alevitentums in der Türkei. Der Film spielt vor dem Hintergrund des Çorum-Massakers, eines gewaltsamen Angriffs auf Alevit:innen im Jahr 1980, der in der offiziellen Geschichtsschreibung weitgehend verdrängt wurde. Im Mittelpunkt stehen die traumatische Erinnerung einer alevitischen Familie und die Weitergabe dieses Traumas zwischen den Generationen. In dieser Hinsicht ist *Saklı Hayatlar* nicht nur eine persönliche Erzählung, sondern zugleich ein Aufruf zur gesellschaftlichen Aufarbeitung.

Die Geschichte folgt einer Mutter und ihrer Tochter, die das Çorum-Massaker überleben und später nach Istanbul ziehen, um sich der anderen Tochter der Familie anzuschließen, die dort Medizin studiert. Der Film behandelt mehr als Migration. Er setzt sich mit Trauma, Schweigen, Identität und Unterdrückung auseinander und macht die stigmatisierte und verdrängte Stellung von Alevit:innen in der türkischen Gesellschaft sichtbar. Der Versuch der Familie, unsichtbar und gesellschaftlich isoliert zu bleiben, spiegelt die historische Unsichtbarkeit wider, die Alevit:innen nach der Migration im städtischen öffentlichen Leben erfahren haben.

Saklı Hayatlar gehört zu den wenigen türkischen Filmen, die sich mit staatlich gebilligtem historischem Trauma auseinandersetzen. Er erschien in einer Zeit, in der die AKP-Regierung häufig die Notwendigkeit einer "Auseinandersetzung mit der Vergangenheit" hervorhob, insbesondere während der sogenannten "Alevitischen Öffnung", die 2007 begann. In diesem Kontext argumentiert

der Film, dass eine solche Auseinandersetzung nicht auf der diskursiven Ebene verbleiben dürfe, sondern durch kulturelle Medien wie das Kino im kollektiven Gedächtnis verankert werden müsse. Er gehört somit zu den ersten Filmen des türkischen Kinos, die sich unmittelbar mit antialevitischer Gewalt beschäftigen und das Trauma konfessioneller Massaker durch filmische Erzählung sichtbar machen.

Bir Ses Böler Geceyi (*Eine Stimme teilt die Nacht*, 2011) unter der Regie von Ersan Arsever und nach dem gleichnamigen Roman von Ahmet Ümit nimmt unter den Filmen, die das Alevitentum im türkischen Kino sichtbar darstellen, eine bedeutende Stellung ein. Der Film stellt die *Cem*-Zeremonie, eines der zentralsten Rituale des alevitischen Glaubens, in den Mittelpunkt. Er zeigt jedoch nicht lediglich eine religiöse Praxis, sondern nutzt das Ritual zugleich als narratives Mittel, um theologische, philosophische und gesellschaftliche Dimensionen des Alevitentums zu untersuchen.

Spannungen zwischen den Generationen hinsichtlich religiöser Identität stehen im Zentrum, insbesondere in den Beziehungen der Hauptfigur İsmail zu den beiden traditionellen alevitischen Figuren Hüseyin Dede und Bektaş Sofu. Diese Beziehungen spiegeln den Konflikt zwischen sich wandelnden Werten und etablierten Normen innerhalb der alevitischen Tradition wider. Anhand dieser Figuren macht der Film die Spannungen zwischen Traditionalismus und modernen kritischen Perspektiven im Alevitentum sichtbar. İsmail wird zu einer Figur, durch die dogmatische Auslegungen kritisiert und zugleich interne Debatten sowie die transformativen Dynamiken des alevitischen Glaubens offengelegt werden.

Oğul (*Der Sohn*, 2011) unter der Regie von Atilla Cengiz ist eine eindrucksvolle filmische Erzählung, die sich symbolisch und diskursiv mit dem kurdischen Alevitentum und der kurdischen Frage beschäftigt und in der historisch und politisch sensiblen Geografie Dersims beziehungsweise

Tuncelis verankert ist.

Obwohl der Film als persönliche Reise gestaltet ist und einem jungen Mann aus Giresun folgt, der nach Dersim reist, um die von ihm geliebte Frau zu sehen, nutzt er diese Handlung, um eine politisch stark aufgeladene Landschaft zu rekonstruieren. Dersim ist hier nicht nur Schauplatz, sondern eine eigenständige Figur, die Widerstand, Erinnerung und Marginalisierung symbolisiert.

Der Film stellt Dersim als ein Gebiet dar, das aus dem Bereich der "akzeptablen Staatsbürgerschaft" ausgeschlossen wurde, und präsentiert es als Hauptstadt "des Anderen", die im Diskurs des Nationalstaates kriminalisiert und verflucht wurde. *Oğul* stellt dominante Stereotype infrage, indem er eine vielschichtige und kritische Darstellung kurdisch-alevitischer Identität bietet, die im türkischen Kino lange ignoriert oder auf Karikaturen reduziert wurde.

Babamın Sesi (*Die Stimme meines Vaters*, 2012) unter der gemeinsamen Regie von Zeynel Doğan und Orhan Eskiköy ist ein eindringliches Beispiel des Erinnerungskinos, das sich mit dem Maraş-Massaker von 1978 auseinandersetzt, einem der traumatischsten Ereignisse antialevitischer Gewalt in der jüngeren Geschichte der Türkei.

Der Film bietet nicht nur eine Nacherzählung historischer Ereignisse, sondern eine Reflexion über Trauma, Schweigen, Bruch und die generationenübergreifende Weitergabe von Erinnerung. Die Unfähigkeit der Figuren, über die Vergangenheit zu sprechen, symbolisiert die zum Schweigen gebrachte Stellung von Alevit:innen innerhalb der türkischen Gesellschaft. Auf diese Weise trägt der Film zur Rekonstruktion kollektiver Erinnerung bei.

Die Verwendung von Schweigen, räumlicher Isolation sowie visueller und akustischer Leere bildet eine wirkungsvolle ästhetische Sprache zur Darstellung von Trauma. Die dokumentarisch geprägte narrative Struktur der

Filmschaffenden schafft einen durchlässigen Raum zwischen Fiktion und Wirklichkeit und versetzt das Publikum in eine Position ethischer Reflexion. *Babamın Sesi* ist daher nicht nur eine Erzählung, sondern auch ein Aufruf zu moralischer Auseinandersetzung und Erinnerung.

In *Lal* (2013), erneut unter der Regie von Semir Aslanyürek und dem Andenken an Yılmaz Güney gewidmet, finden sich visuelle und symbolische Bezüge zum arabischen Alevitentum. Der Film hebt die Tradition der Verehrung heiliger Besuchsorte und gemeinschaftliche *Aşure*-Mahlzeiten hervor, die als *hırisi* bezeichnet und an solchen heiligen Orten abgehalten werden. Er enthält zudem Hinweise auf den Glauben an Reinkarnation und Seelenwanderung, die innerhalb arabisch-alevitischen religiösen Denkens vorkommen.

İtirazım Var (*Ich erhebe Einspruch*, 2014) unter der Regie von Onur Ünlü zeichnet sich im neueren türkischen Kino durch sowohl implizite als auch ausdrückliche Repräsentationen des alevitisch-bektaşitischen Glaubens aus. Während der Film eine kritische Perspektive auf religiöse Institutionen und Glaubenssysteme entwickelt, positioniert er das Alevitentum im Gegensatz zum orthodoxen sunnitischen Islam als alternative Form von Spiritualität.

Das Alevitentum wird hier nicht in erster Linie als Identität, sondern als Glaubenssystem dargestellt, das sich um grundlegende Werte wie Liebe, Toleranz und Kunst organisiert. Diese Konzepte nehmen innerhalb der alevitisch-bektaşitischen Philosophie eine zentrale Stellung ein.

Yunus Emre: Aşkın Sesi (*Yunus Emre: Die Stimme der Liebe*, 2014) unter der Regie von Kürşat Kızbaz ist die dritte filmische Bearbeitung des Lebens von Yunus Emre, einer zentralen Persönlichkeit der anatolischen Sufi-Tradition. Der Film erzählt Yunus' spirituelle Transformation zu "Âşık Yunus" mit klassischen narrativen Strukturen und passt seine Repräsentationsstrategie an den ideologischen und

ästhetischen Ton seiner Zeit an.

Die Geschichte wird als mystische Reise gestaltet und begleitet Yunus bei seinen Besuchen legendärer religiöser Persönlichkeiten wie Mevlana, Sarı Saltuk und Barak Baba. Obwohl der Film mystische Themen behandelt, reduziert er Yunus letztlich auf die Figur eines frommen sunnitischen Derwischs. Formale religiöse Praktiken wie das rituelle Gebet werden hervorgehoben, während seine heterodoxen, esoterischen und mit der alevitisch-bektaşitischen Tradition verbundenen Dimensionen in den Hintergrund treten.

Die *bāṭinī*, also inneren Aspekte seines Denkens, die in seiner Dichtung durch Begriffe wie *wahdat al-wujūd* – die Einheit des Seins -, *İnsan-ı Kâmil*, Liebe und Wahrheit zum Ausdruck kommen, werden weitgehend ignoriert. Stattdessen reproduziert der Film Yunus als eine mit dem offiziellen religiösen Diskurs in Einklang gebrachte Persönlichkeit. Dadurch werden jene mystischen und heterodoxen Stränge seines Vermächtnisses ausgeblendet, die mit der alevitisch-bektaşitischen Theologie verbunden sind.

Madımak: Carina'nın Günlüğü (*Madımak: Carinas Tagebuch*, 2015) unter der Regie von Ulaş Bahadır ist ein bedeutender filmischer Versuch, das Sivas-Massaker darzustellen, eines der traumatischsten Ereignisse im kollektiven Gedächtnis der alevitischen Gemeinschaft der Türkei. Der in zwei Hauptteile gegliederte Film wirkt sowohl als Traumaerzählung als auch als Medium gesellschaftlicher Erinnerung.

Der erste Teil konzentriert sich auf Carina, eine niederländische Forscherin, die in die Türkei reist und sich eine Zeit lang in Ankara aufhält. Ihre Begegnung mit dem Alevitentum bietet dem Publikum eine Außenperspektive. Der zweite Teil folgt ihrer Reise nach Sivas, wo sie am Pir-Sultan-Abdal-Festival teilnehmen möchte und das tragische Massaker erlebt.

Carinas Tagebuch wird zur Perspektive, durch die der Film die psychologischen und gesellschaftlichen Dimensionen des Traumas untersucht. Im Anschluss an das Massaker treten Themen wie die Herausbildung alevitischer Identität und das Streben der Gemeinschaft nach öffentlicher Sichtbarkeit hervor. Der Film ist nicht nur eine filmische Erinnerung an ein gewaltsames Ereignis, sondern zugleich eine Reflexion über kollektiven Schmerz, Schweigen und die im alevitischen Erfahrungshorizont verankerte Erinnerung.

Aşık (2016) unter der Regie von Bilal Babaoğlu bringt eine weitere filmische Darstellung der legendären alevitisch-bektaşitischen Persönlichkeit Âşık Veysel auf die Leinwand. Der Film enthält sowohl implizite als auch ausdrückliche Hinweise auf Veysels Verbindung zum alevitisch-bektaşitischen Glauben. Diese Elemente sind in die Erzählung eingebettet und werden durch Dialoge verstärkt. Damit tragen sie zur fortdauernden Sichtbarkeit des Alevitentums im türkischen Kino bei.

Zer (2016) unter der Regie von Kazım Öz behandelt eines der gewaltsamsten staatlich ausgeübten Verbrechen in der modernen Geschichte der Türkei, das Dersim-Massaker von 1938, und eröffnet zugleich einen Raum für die kulturelle Repräsentation alevitischer Identität. Durch den diasporischen Protagonisten Jan, der sich auf den Weg macht, den letzten Wunsch seiner Großmutter zu erfüllen, bewegt sich der Film von individueller Erinnerung zu kollektivem Trauma.

Die sakrale Landschaft Dersims mit ihren heiligen Besuchsorten, Grabstätten und mündlichen Überlieferungen wird nicht als bloßer Hintergrund behandelt, sondern zum Zentrum der räumlichen und narrativen Konstruktion des Films. Indem Kazım Öz alevitische kulturelle Kennzeichen und heilige Orte in den Mittelpunkt stellt, visualisiert er nicht nur unterdrückte Elemente alevitischer Identität, sondern eignet sich zugleich ein historisches Narrativ wieder an, das vom türkischen Nationalstaat lange geleugnet wurde.

Zer entwirft Dersim sowohl als physischen Ort als auch als Erinnerungsraum neu und setzt der offiziellen Ideologie ein politisch und ästhetisch kritisches Kino entgegen. Der Film verbindet alevitische Identität mit historischem Trauma und verwandelt kulturelle Repräsentation in ein Instrument kollektiver Auseinandersetzung.

Çok Uzak Fazla Yakın (*Sehr fern, viel zu nah*, 2016) unter der Regie von Türkan Derya und nach dem gleichnamigen Theaterstück von Adalet Ağaoğlu behandelt anhand zwischenmenschlicher Beziehungen Themen wie Identität, Zugehörigkeit und kulturelle Differenz. Die alevitische Identität der Figur Cem wird vor allem durch seine Gespräche mit Aslı sichtbar.

Er erklärt ausdrücklich, dass er Alevit ist, und berichtet, dass Alevit:innen ihre Identität über viele Jahre hinweg verbergen mussten. Diese Aussage verweist nicht nur auf eine persönliche Erfahrung, sondern auch auf das Fortbestehen gesellschaftlicher Vorurteile, ausgrenzender Diskurse und diskriminierender Praktiken gegenüber Alevit:innen.

Cem berichtet von einer früheren Beziehung, die aufgrund des Unbehagens seiner Freundin gegenüber seiner alevitischen Identität endete. Dadurch macht der Film die anhaltende Wahrnehmung von Alevit:innen als “unrein” oder als “gefährliche Andere” innerhalb hegemonialer kultureller Narrative sichtbar. Bemerkenswert ist, dass der Film keine Rituale, Symbole oder visuellen Elemente enthält, die spezifisch mit dem Alevitentum verbunden sind. Diese Abwesenheit spiegelt wider, wie das Alevitentum in urbanen Zusammenhängen zunehmend als kulturelle Identität und weniger als religiöse Tradition ausgedrückt wird.

Halef (2018) unter der Regie von Murat Düzgünoğlu bietet eine implizite Repräsentation des alevitisch-bektaşitischen Glaubens, indem er Elemente aufnimmt, die für das arabische Alevitentum charakteristisch sind. Der Film vermeidet bewusst die Benennung der dargestellten

Identität und bildet damit ein deutliches Beispiel für symbolische statt diskursive Repräsentation.

Seine Erzählung ist um den Glauben an Reinkarnation aufgebaut und enthält Motive wie Tieropfer, die Bedeutung heiliger Besuchsorte und sakraler Räume, die Verehrung Hızırs und den Respekt gegenüber spirituellen Führungspersonen, den Scheichs. All dies sind kennzeichnende Elemente arabisch-alevitischer religiöser Kultur. Keine dieser Praktiken wird im Film jedoch ausdrücklich mit dem Alevitentum verbunden. Dadurch entsteht eine vielschichtige und codierte Darstellung, in der Identität über kulturelle und symbolische Hinweise anstelle ausdrücklicher Aussagen konstruiert wird.

Murtaza (2018) unter der Regie von Özgür Sevimli gehört zu den bemerkenswertesten neueren Beispielen der filmischen Repräsentation der alevitisch-bektaşitischen Tradition. Der Film erzählt die Geschichte von Murtaza und seiner blinden Ehefrau Sabure, die in einem abgelegenen Bergdorf bei Malatya leben. Die geografische Isolation des Paares spiegelt die historische Marginalisierung alevitischer Gemeinschaften wider, die häufig an die physischen und symbolischen Ränder der türkischen Gesellschaft gedrängt wurden.

Viele alevitische Gemeinschaften waren historisch systematischer Ausgrenzung und Assimilation ausgesetzt und gezwungen, in ländlichen Bergregionen fern von städtischen Zentren zu leben. In diesem Zusammenhang ist das Bergdorf mehr als nur ein Schauplatz. Es wirkt als diskursiver Raum, der die historische Stellung des Alevitentums in der Türkei widerspiegelt.

Die Szene, in der Sabure im Morgengrauen der Sonne zugewandt *Gülbank*-Gebete spricht, hebt sowohl die alltägliche Kontinuität alevitischer Rituale als auch die sakrale Beziehung zur Natur hervor. Diese Sequenzen bringen die esoterischen und metaphysischen Dimensionen der alevitisch-bektaşitischen Weltanschauung symbolisch

zum Ausdruck. Sabures Besuch an einem heiligen Ort, wo sie für die Heilung ihrer Tochter betet, zeigt außerdem die zentrale Bedeutung von Pilgerpraxis, Heilung und spiritueller Vermittlung im alevitischen religiösen Leben.

In *Yol Ayrımı* (*Die Entscheidung*, 2018) unter der Regie von Yavuz Turgul finden sich zurückhaltende Hinweise auf alevitisch-bektaşitische Identität, insbesondere durch die Figur Emine, eine Angestellte, die von der Hauptfigur Mazhar entlassen wird. Als Mazhar Emines Wohnung besucht, hängt eine *Bağlama* an der Wand, ein symbolischer Gegenstand, der in alevitisch-bektaşitischen Haushalten weithin verehrt wird.

Die Anwesenheit sowohl einer *Bağlama* als auch einer kleinen *Bağlama*-Figur deutet in zurückhaltender Form auf Emines kulturelle und möglicherweise spirituelle Verbindung zur alevitischen Tradition hin. Obwohl der Film das Alevitentum nicht ausdrücklich benennt, vermitteln diese visuellen Kennzeichen ein stilles, jedoch erkennbares Signal von Identität.

Kaygı (*Unruhe*, 2017) unter der Regie von Ceylan Özçelik leistet einen bedeutenden Beitrag zur Auseinandersetzung des türkischen Kinos mit kollektivem Gedächtnis, offizieller Geschichtsschreibung und Repräsentationspolitik. Der als Psychothriller gestaltete Film setzt sich kritisch damit auseinander, wie Erinnerung, insbesondere die Erinnerung an das Sivas-Massaker, durch staatliche Institutionen ausgelöscht oder neu konstruiert wird.

Obwohl das Ereignis niemals ausdrücklich benannt wird, deutet die Erzählung stark darauf hin, dass die Eltern der Hauptfigur Hasret bei diesem Massaker starben. Ihre Unfähigkeit, Zugang zu offiziellen Aufzeichnungen oder Belegen des Geschehens zu erhalten, macht die Mechanismen von Unterdrückung und Leugnung sichtbar.

Hasrets Tätigkeit als Redakteurin bei einem Nachrichtensender fügt der Erzählung eine Metaebene

hinzu und ermöglicht eine Kritik an der Rolle der Medien bei der Produktion und Manipulation von Wahrheit. Während sie sich schrittweise zu einem Subjekt entwickelt, das die Wirklichkeit infrage stellt, wird ihr Weg zu einer Metapher für den Übergang von persönlicher zu kollektiver Erinnerung.

Kaygı ist nach *Madımak: Carina'nın Günlüğü* (2015) der zweite bedeutende Film, der sich mit dem Sivas-Massaker befasst. Er unterscheidet sich jedoch dadurch, dass er auf eine unmittelbare Darstellung verzichtet. Stattdessen untersucht er die Undarstellbarkeit verdrängten Traumas durch allegorische und posttraumatische Bilder und wird damit zu einer eindringlichen Reflexion über Erinnerung und Leugnung.

Locman (2018) unter der Regie von Şükrü Alaçam ist ein weiterer bemerkenswerter Film, der zur filmischen Repräsentation des Alevitentums beiträgt. Der Film beruht auf der persönlichen Lebensgeschichte des Regisseurs und folgt dem staatlichen Eisenbahnarbeiter Uğur, der mit seiner Familie nach Divriği in Sivas versetzt wird, eine Region, die für ihre starke alevitische Präsenz bekannt ist.

Durch die Begegnungen der Familie mit alevitischen Nachbar:innen untersucht der Film, wie religiöse Differenz im Alltag erfahren wird. Er setzt sich sowohl diskursiv als auch symbolisch mit dem Alevitentum auseinander. Die historische Bedeutung Divriğis als alevitisches Zentrum bildet einen gesellschaftspolitischen Hintergrund, in dem die Erzählung verankert ist.

Eine Szene, in der Uğurs Ehefrau Handan mit einer früheren Nachbarin über Alevit:innen spricht und dabei eine Sprache verwendet, die unterschwellig Unreinheit andeutet, macht das Fortbestehen gesellschaftlicher Vorurteile sichtbar. Handans anfängliche Weigerung, von ihren alevitischen Nachbar:innen zubereitete Speisen zu essen, und ihre Vermeidung des Kontakts zeigen, wie ausgrenzende Diskurse auf persönlicher Ebene verinnerlicht und

umgesetzt werden.

Am Ende des Films beginnen sich ihre Vorurteile jedoch aufzulösen. Dies verweist auf eine Erzählung von Veränderung und gesellschaftlicher Versöhnung. *Locman* stellt nicht nur einen individuellen Wandel dar, sondern trägt symbolisch auch zur Erweiterung der Grenzen gesellschaftlichen Zusammenhalts und zur stärkeren Sichtbarkeit des Alevitentums im öffentlichen Diskurs bei.

Ali'nin Tabiatı (*Alis Natur*, 2021) unter der Regie von Levent Çetin ist ein Film, der Elemente des alevitisch-bektaşitischen Glaubens in seine Erzählung integriert. Im Zentrum steht das Alltagsleben des Paares Ali und Meryem, das mit Kinderlosigkeit konfrontiert ist. Der Film enthält zentrale rituelle und kulturelle Merkmale des Alevitentums, insbesondere die Darstellung einer *Cem*-Zeremonie.

Darüber hinaus zieht der Film eine symbolische Verbindung zwischen Alevitentum und ökologischer Ethik. So betont eine Szene, in der das Töten von Fischen als verboten dargestellt wird, den sakralen Respekt des Alevitentums gegenüber der Natur. Auf diese Weise präsentiert *Ali'nin Tabiatı* das Alevitentum nicht nur als Glaubenssystem, sondern auch als ein auf ökologischem Bewusstsein beruhendes Wertesystem und bietet eine eindrucksvolle Verbindung von Spiritualität und Ökologie.

Elif Ana (2022) unter der gemeinsamen Regie von Semir Aslanyürek und Kazım Öz leistet einen bedeutenden Beitrag zur filmischen Darstellung der alevitisch-bektaşitischen Tradition. Der Film konzentriert sich auf das Leben Elif Anas, einer verehrten alevitischen spirituellen Persönlichkeit aus Pazarcık in Maraş, und stellt zugleich wichtige Ereignisse der republikanischen Geschichte der Türkei dar.

Durch gemeinschaftliche Erzählungen über ihr Mitgefühl, ihre Gerechtigkeit und ihre moralische Aufrichtigkeit konstruiert der Film Elif Ana als Symbol alevitischer ethischer und spiritueller Ideale. Zentrale Rituale und

Praktiken des Alevitentums wie die Autorität des *Dede*, der *Dardan İndirme Cem*, *Semah* und *Don Değiştirme* werden ausdrücklich dargestellt.

Der Film nimmt außerdem legendäre Elemente auf, darunter ihre wundersame Voraussicht, die insbesondere in Szenen zum Maraş-Massaker sichtbar wird. Diese Elemente besitzen sowohl religiöse als auch kulturelle Bedeutung. Durch die Einbindung traumatischer historischer Ereignisse wie der Massaker von Dersim und Maraş hebt *Elif Ana* die politischen und historischen Dimensionen alevitischer Identität hervor. Der Film schafft einen narrativen Raum, in dem Erinnerung, Trauma und Spiritualität zusammenkommen, und verwandelt Elif Anas Geschichte in einen kollektiven Ausdruck alevitischer Widerstandsfähigkeit und Erinnerung.

Nuri Bilge Ceylans *Kuru Otlar Üstüne* (*Auf trockenem Gras*, 2023) bietet eine seltene diskursbasierte filmische Annäherung an das Alevitentum im türkischen Kino. Anstatt den Glauben durch Rituale oder visuelle Inszenierungen zu untersuchen, behandelt der Film alevitische Identität durch Sprache und intersubjektive Dialoge.

Ein zentraler Moment entsteht, als die Hauptfigur Samet gegenüber Nuray und Kenan mit Blick auf eine mögliche Beziehung erklärt: “Ihr seid beide Aleviten.” Diese Aussage stellt nicht nur eine gemeinsame Identität fest, sondern positioniert das Alevitentum zugleich aus einer Perspektive der Veranderung.

Samet verkörpert den Archetyp des “weißen Türken” mit sunnitisch-nationalistischen Neigungen und repräsentiert den dominanten, vom Staat bevorzugten Bürger. Seine koloniale und zentralistische Perspektive durchzieht den gesamten Film, einschließlich seiner Wahrnehmung alevitischer Identität.

Indem Samet behauptet, Kenan und Nuray passten aufgrund ihrer gemeinsamen alevitischen Herkunft zueinander, zwingt

er dem Alevitentum eine begrenzende und homogenisierende Vorstellung kultureller Gleichheit auf. Zugleich wird das Alevitentum visuell in symbolischer Form dargestellt: Das Porträt Imam Alis in Nurays Wohnung dient als ausdrückliches Kennzeichen ihres alevitischen Glaubens.

Ein weiterer Film aus dem Jahr 2023 ist *Aşıklar Bayramı* (*Das Fest der Volkssänger*) unter der Regie von Özcan Alper und nach dem Roman von Kemal Varol. Der Film untersucht alevitisch-bektaşitische Themen im Rahmen einer Reiseerzählung. Er folgt dem kranken *Âşık* Heves Ali und seinem ihm entfremdeten Sohn Yusuf auf ihrer Reise zu einem Festival in Kars.

Dabei zeichnet der Film nicht nur eine physische Reise nach, sondern auch einen emotionalen und kulturellen Weg zur Versöhnung. Während Heves Ali mit seiner Sterblichkeit konfrontiert ist, hebt der Film Rituale und dichterische Traditionen hervor, die im alevitisch-bektaşitischen Erbe verwurzelt sind.

Der Konflikt zwischen der Entfremdung der Generationen und der Kontinuität kultureller Tradition bildet das emotionale Zentrum der Erzählung. *Aşıklar Bayramı* markiert einen wichtigen Moment bei der Sichtbarmachung alevitisch-bektaşitischer Kultur im öffentlichen Raum durch das Kino.

Orçun Ünsals *Bars* (2023) ist ein weiterer herausragender Beitrag zur filmischen Repräsentation des Alevitentums und zeichnet sich durch seine mehrschichtige Erzählung und seinen metaphorischen Reichtum aus. Der Film begleitet die beiden jungen Zoologen Emre und Veysel auf ihrer Reise durch Zentralanatolien, wo sie nach dem ausgestorbenen anatolischen Leoparden suchen.

Ihre Expedition entwickelt sich jedoch zu weit mehr als einer wissenschaftlichen Unternehmung. Sie wird zu einer Reise in Erinnerung, Identität und Zugehörigkeit. Veysels alevitischer Hintergrund bringt eine Dimension kollektiver

Erinnerung in den Film und verleiht einer andernfalls möglicherweise rein persönlichen Suche größere Tiefe. Für Veysel wird die Suche nach dem schwer auffindbaren Leoparden zu einer Metapher für die Wiederaneignung einer marginalisierten und beinahe ausgelöschten Identität.

Der anatolische Leopard steht in diesem Zusammenhang nicht nur für eine bedrohte Tierart, sondern auch für verdrängte kulturelle Vermächtnisse, ausgelöschte spirituelle Praktiken und vergessene Glaubenssysteme, insbesondere das Alevitentum.

Durch diese mehrschichtige Metapher überführt der Film jene Prozesse der Ausgrenzung, Assimilation und Unsichtbarmachung in eine poetische Form, welche die alevitisch-bektaşitische Erfahrung historisch geprägt haben. *Bars* wird damit zu einem eigenständigen und eindrucksvollen filmischen Text, der natürliche Symbolik nutzt, um über kulturelles Überleben und historisches Zum-Schweigen-Bringen nachzudenken.

Schlussfolgerung

Die Repräsentation des alevitisch-bektaşitischen Glaubens im türkischen Kino war historisch sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht von erheblichen Einschränkungen geprägt. Von der Zeit vor Yeşilçam bis in die 1990er-Jahre wurde das Alevitentum weitgehend in impliziter und verhüllter Form dargestellt und häufig innerhalb ländlicher Melodramen auf folkloristische Elemente reduziert. Filme wie *Kızılırmak Karakoyun*, *Gökçe Çiçek* und *Pir Sultan Abdal* stehen beispielhaft für diese indirekte Form der Repräsentation, wobei lediglich *Pir Sultan Abdal* aufgrund seiner unmittelbaren Sichtbarmachung alevitischer Identität eine Ausnahme bildet. Die geringe Zahl solcher Beispiele verdeutlicht, wie die filmische Sichtbarkeit des Alevitentums systematisch unterdrückt und auf symbolische oder marginale Darstellungen begrenzt wurde.

Seit den 2000er-Jahren ist eine erkennbare Zunahme der Sichtbarkeit alevitischer Identität auf der Leinwand festzustellen. Der Begriff “Alevi” wurde offener ausgesprochen; Rituale, Symbole und Figuren wurden unmittelbarer und leichter erkennbar dargestellt. Diese Zunahme führte jedoch nicht zu Repräsentationen, die vielfältig, pluralistisch oder vollständig authentisch wären. Zwar beschäftigen sich inzwischen mehr Filme mit alevitischen Themen, doch die Mehrzahl stützt sich auf oberflächliche Erzählungen, vereinfachte kulturelle Codes und marginalisierte Figurenzeichnungen, die der Tiefe und Komplexität des alevitisch-bektaşitischen Glaubenssystems häufig nicht gerecht werden.

Die strukturellen Ursachen für die begrenzte Repräsentation des Alevitentums im Kino sind vielschichtig. Die grundlegende Identitätsordnung der Republik Türkei beruht auf einem sunnitisch-hanafitischen und ethnisch türkischen Rahmen, durch den Glaubenssysteme außerhalb dieser Normen weitgehend unsichtbar gemacht werden. Innerhalb dieser ausgrenzenden ideologischen Struktur wurden Alevit:innen – wie auch in anderen Bereichen des öffentlichen Lebens – im Kino zum Schweigen gebracht und zum “Anderen” gemacht.

Fortbestehende gesellschaftliche Vorurteile, begrenzte Kenntnisse oder ein geringes Interesse seitens der Filmschaffenden, der Druck von Produzent:innen sowie kommerzielle Tabus beeinflussen die Repräsentation des Alevitentums unmittelbar. Darüber hinaus hat das Fehlen eines etablierten alevitischen Bürgertums, das in kulturelle Produktion investieren könnte, zur geringen Zahl filmischer Werke beigetragen. In einem so kapitalintensiven Medium wie dem Film hatte dieses wirtschaftliche Vakuum erhebliche Auswirkungen auf die dauerhafte Sicherung von Repräsentation.

Zudem weisen zahlreiche politisch ausgerichtete türkische Filme ästhetische Schwächen auf. Dies führt dazu, dass das Alevitentum als tief geschichtete spirituelle Tradition häufig

didaktisch und übermäßig vereinfacht behandelt wird.

In ihrer Gesamtheit zeigen diese Faktoren, dass das Alevitentum im türkischen Kino weiterhin unzureichend repräsentiert ist. Dies ist nicht ausschließlich ein alevitisches Problem, sondern Ausdruck eines umfassenderen strukturellen Problems, das auch andere marginalisierte ethnische und religiöse Identitäten betrifft, insbesondere Kurd:innen. Als ein Glaubenssystem, das die offizielle Ideologie nicht angemessen definieren konnte und häufig auch nicht definieren wollte, wurde das Alevitentum gewöhnlich entweder unsichtbar gemacht oder innerhalb eng kontrollierter hegemonialer Erzählrahmen dargestellt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Repräsentation alevitisch-bektaşitischer Identität im türkischen Kino seit der Gründung der Republik durch zahlreiche politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Hindernisse begrenzt wurde. Obwohl die Zeit nach 2000 eine gewisse Zunahme der Sichtbarkeit mit sich brachte, reicht diese bislang nicht aus, um von der Entstehung eines tatsächlich pluralistischen oder inhaltlich vertieften alevitischen Kinos zu sprechen.

Alevit:innen sind weiterhin mit strukturellen Hindernissen konfrontiert, wenn sie das Kino als narrative Plattform nutzen möchten, die vom Lokalen zum Universellen sprechen kann. Die Frage der alevitischen Repräsentation im Kino sollte daher nicht nur als kulturelle Angelegenheit verstanden werden, sondern als komplexes und mehrschichtiges Problem mit politischen, wirtschaftlichen und ideologischen Dimensionen.

Quellenangaben und weiterführende Literatur

Evren, Burçak. 2003. “Yeşilçam ve İnanç Sineması.” *Antrakt Dergisi* 72: 10-13.

Hall, Stuart. 2017. “Giriş.” In *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, hrsg. von Stuart Hall, übers. von İsmail Dündar, 7-20. İstanbul: Pinhan Yayınları.

Işık, Mehmet. 2018. “Türk Sinemasında ‘Hazretli Filmler’ Döneminde Çekilen Dini Filmlerde İdeoloji ve Özne.” *Turkish Studies* 13 (18): 801-819. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13600

Koluaçık, İhsan, und Veysal Battal. 2021. “Heterodoks Türk Dervişi Olarak Yunus Emre’nin Geçmişten Günümüze Türk Sinemasındaki Temsillerine Kısa Bir Bakış.” In *Düşünsel ve Görsel Boyutlarıyla Kültür*, hrsg. von Burcu Çağırkan, 223-249. Ankara: Gazi Kitabevi.

Koluaçık, İhsan, und Azime Cantaş. 2023. “Türk Sinemasında ‘Hacı Bektaş Veli’ Temsilleri.” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 106: 127-146.

Odabaş, Battal. 2004. “Alevi Sineması.” In *Alevilik*, hrsg. von H. Engin et al., 545-567. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Onaran, Âlim Şerif. 1994. *Türk Sineması*. Bd. 1. Ankara: Kitle Yayınları.

Özgüç, Agâh. 2005. *Türlerle Türk Sineması: Dönemler, Modalar, Tiplemeler*. İstanbul: Dünya Kitapları.

Suner, Asuman. 2006. *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Anhang
Filme mit Darstellungen alevitisch-bektaşitischer Rituale

Aşık Veysel’in Hayatı – Karanlık Dünya (*Das Leben von Âşık Veysel – Dunkle Welt*) – *Semah*

Kızılırmak Karakoyun – Dar

Ali ile Gül – Ali’ye Gönül Verdik (*Ali und Gül – Wir haben Ali unser Herz geschenkt*) – *Semah*

Pir Sultan Abdal – Dar

Avşar Beyi (*Der Bey von Avşar*) – *Ziyaret*

Umuda Yolculuk (*Reise der Hoffnung*) – *Cem, Semah, Kurban*

O da Beni Seviyor (*Er liebt mich auch*) – *Cem, Gülbank, Semah, Tevhit*

Şellale (*Der Wasserfall*) – *Ziyaret*

Eve Giden Yol (*Der Weg nach Hause*) – *Semah, Ziyaret*

Babamın Sesi (*Die Stimme meines Vaters*) – *Ziyaret*

Bir Ses Böler Geceyi (*Eine Stimme teilt die Nacht*) – *Cem, Dar*

Oğul (*Der Sohn*) – *Cenaze*

Saklı Hayatlar (*Verborgene Leben*) – *Çerağ, Cem, Semah, Gülbank*

Yunus Emre: Aşkın Sesi (*Yunus Emre: Die Stimme der Liebe*) – *Semah*

Madımak: Carina'nın Günlüğü (*Madımak: Carinas Tagebuch*) – *Semah*

Zer – Ziyaret

Murtaza – Ziyaret, Gülbank

Ali'nin Tabiatı (*Alis Natur*) – *Cem*

Elif Ana – Cem, Semah

Bars – Ziyaret, Cem, Semah, Gülbank, Çerağ

Aşıklar Bayramı (*Das Fest der Volkssänger*) – *Cem, Gülbank, Semah*

Filme über alevitisch-sunnitische Beziehungen in alltäglichen Praktiken

Kızılırmak Karakoyun

Hasan Boğuldu

O da Beni Seviyor (*Er liebt mich auch*)

Başka Semtin Çocukları (*Kinder eines anderen Viertels*)

Saklı Hayatlar (*Verborgene Leben*)

Oğul (*Der Sohn*)

Kuru Otlar Üstüne (*Auf trockenem Gras*)

İtirazım Var (*Ich erhebe Einspruch*)

Locman

Bars

Filme über das Verhältnis zwischen Alevitentum und linker beziehungsweise sozialistischer Politik

Pir Sultan Abdal

Filler ve Çimen (*Elefanten und Gras*)

Başka Semtin Çocukları (*Kinder eines anderen Viertels*)

Bir Ses Böler Geceyi (*Eine Stimme teilt die Nacht*)

Saklı Hayatlar (*Verborgene Leben*)

Babamın Sesi (*Die Stimme meines Vaters*)

Oğul (*Der Sohn*)

Filme über Massaker an Alevit:innen

Başka Semtin Çocukları (*Kinder eines anderen Viertels*) – Maraş, Sivas, Gazi

Saklı Hayatlar (*Verborgene Leben*) – Çorum

Babamın Sesi (*Die Stimme meines Vaters*) – Maraş

Carina'nın Günlüğü: Madımak (*Carinas Tagebuch: Madımak*)

– Sivas-Madımak

Locman – Maraş

Zer – Dersim

Elif Ana – Dersim, Maraş

Filme mit Bezügen zwischen Alevitentum, Natur und Schamanismus

Kızılırmak Karakoyun

Gökçe Çiçek

Hasan Boğuldu

Bir Ses Böler Geceyi (*Eine Stimme teilt die Nacht*)

Oğul (*Der Sohn*)

Ali'nin Tabiatı (*Alis Natur*)

Bars

Filme mit Othering-Diskursen über Alevit:innen ("Unreinheit")

Nur Baba – Boğaziçi Esrarı (*Nur Baba – Das Geheimnis des Bosporus*) – Anschuldigung des *mum söndü*

Saklı Hayatlar (*Verborgene Leben*) – "Kızılbaş", *mum söndü* und Unreinheitsdiskurs

O da Beni Seviyor (*Er liebt mich auch*) – "Kızılbaş"

Eve Giden Yol (*Der Weg nach Hause*) – "Kızılbaş" und *mum söndü*

Başka Semtin Çocukları (*Kinder eines anderen Viertels*) – "Kızılbaş"

Locman – "Alevi" und Unreinheitsdiskurs

Çok Uzak Fazla Yakın (*Sehr fern, viel zu nah*) – "Alevi" und Unreinheitsdiskurs

Filme über das Leben alevitischer Heiliger und Dichter

Aşık Veysel – Karanlık Dünya (*Âşık Veysel – Dunkle Welt*)

Horasan'dan Gelen Bahadır (*Der Held aus Chorasan*) – Ebu Müslim Horasani

Allah'ın Arslanı Hz. Ali (*Ali, der Löwe Gottes*)

Horasan'ın Üç Atlısı (*Die drei Reiter von Chorasan*) – Ebu Müslim Horasani

Hacı Bektaş-ı Veli – Hacı Bektaş Veli

Ebu Müslim Horasani

Gönüller Fatihi Yunus Emre (*Yunus Emre, der Eroberer der Herzen*)

Pir Sultan Abdal

Yunus Emre: Aşkın Sesi (*Yunus Emre: Die Stimme der Liebe*)

Aşık (*Der Barde*) – Âşık Veysel

Müslüm – Müslüm Gürses

Elif Ana

Filme über Alevitentum und Ethnizität

Horasan'dan Gelen Bahadır (*Der Held aus Chorasan*) – türkisch

Horasan'ın Üç Atlısı (*Die drei Reiter von Chorasan*) – türkisch

Hacı Bektaş-ı Veli – türkisch

Ebu Müslim Horasani – türkisch

Allah'ın Arslanı Hz. Ali (*Ali, der Löwe Gottes*) – arabisch

Gökçe Çiçek – türkisch

Avşar Beyi (*Der Bey von Avşar*) – türkisch

Ali ile Gül (*Ali und Gül*) – arabisch

Gönüller Fatihi Yunus Emre (*Yunus Emre, der Eroberer der Herzen*) – türkisch

Eve Giden Yol (*Der Weg nach Hause*) – türkisch

Bahoz (*Der Sturm*) – kurdisch

7 Avlu (*Sieben Höfe*) – arabisch

Babamın Sesi (*Die Stimme meines Vaters*) – kurdisch

Bir Ses Böler Geceyi (*Eine Stimme teilt die Nacht*) – türkisch

Zer – kurdisch

Filme mit Symbolen des Alevitentums

Aşık Veysel – Karanlık Dünya – Bağlama

Hacı Bektaş-ı Veli – Teslim Taşı beziehungsweise Stein der Hingabe

Ebu Müslim Horasani – Zülfikar

Pir Sultan Abdal – Teslim Taşı, Bağlama, Zülfikar

Ali ile Gül – Teslim Taşı, Bağlama

Avşar Beyi – Bağlama

Filler ve Çimen – Porträt Imam Alis

O da Beni Seviyor – Porträt Imam Alis, *Bağlama*

Şellale – Porträt Imam Alis

Bahoz – Porträt Imam Alis

Başka Semtin Çocukları – Porträts Imam Alis, Hacı Bektaş' und der Zwölf Imame

Saklı Hayatlar – Porträt Imam Alis

Bir Ses Böler Geceyi – Porträt Imam Alis

Yunus Emre: Aşkın Sesi – Teslim Taşı, Bağlama

Madımak: Carina'nın Günlüğü – Bağlama sowie Porträts Imam Alis, Hacı Bektaş' und der Zwölf Imame

Yol Ayrımı – Bağlama

Bars – Bağlama sowie Porträts Imam Alis und Hacı Bektaş'

Hinweis des Herausgebers: Die in dieser Veröffentlichung enthaltenen Ansichten, Interpretationen, Ergebnisse und Daten liegen ausschließlich in der Verantwortung der jeweiligen Autor:in(nen). Sie spiegeln nicht notwendigerweise die Ansichten der Alevi-Enzyklopädie, ihrer Herausgeber:innen, des Redaktionsrats oder der unterstützenden Institutionen wider. Die Alevi-Enzyklopädie und ihre Herausgeber:innen können nicht für Folgen verantwortlich gemacht werden, die sich aus der Nutzung der veröffentlichten Inhalte ergeben.