

Araştırma Makalesi / Research Article

MUHSİN ERTUĞRUL IN DEUTSCHLAND*

Oya KASAP ORTAKLAN**

Abstract

In diesem Artikel werden Muhsin Ertuğrul und sein Filmschaffen in Deutschland unter die Lupe genommen. Der aus dem Verständnis der *New Film History* rührende Paradigmenwechsel in der Kinohistoriographie, das zunehmende Interesse an der Mikro- sowie der Makrogeschichte in der Geschichtsschreibung, Dokumente, die in verschiedenen Archiven immer mehr verfügbar werden und Filme, die von Zeit zu Zeit ans Licht kommen, haben dieses Interesse hervorgerufen. Diese neu erhaltenen Daten ermöglichen es, die Lücken in der Kino- bzw. Filmgeschichte zu füllen. Mit diesem Ansatz konzentriert sich dieser Artikel auf Muhsin Ertuğruls Zeit in Deutschland, wo er seine ersten Filme drehte. Ertuğrul drehte in Deutschland Filme, nahm als Schauspieler an verschiedenen Filmen teil, sammelte Erfahrungen im Bereich Theater und Film und erweiterte somit seinen Horizont. Er knüpfte Freundschaften mit Persönlichkeiten aus der Theater- und Filmbranche und war selbst persönlich Zeuge des Elans des Weimarer Kinos. Die Studie stellt auch Ertuğruls Filmtätigkeiten und seine Eindrücke über das deutsche Kino dar. Durch die Annäherung an transnationale und interkulturelle Beziehungen aus biographischer Hinsicht trägt der Artikel zur Kulturwissenschaft und, indem er sich auf Ertuğruls Filmproduktion in Deutschland konzentriert, zur Kinogeschichtsforschung bei.

Schlüsselwörter: *Muhsin Ertuğrul, Film, Kino, Osmanisches Reich, Weimarer Republik, Kulturgeschichte.*

* Bu makalede Etik Kurul Onayı gerektiren bir çalışma bulunmamaktadır.
There is no study that would require the approval of the Ethical Committee in this article.

** Öğr. Gör. Dr., Galatasaray Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu,
(okasap@gsu.edu.tr), (Orcid: 0000-0002-4475-0431).

MUHSİN ERTUĞRUL ALMANYA'DA

Öz

Bu makalede Muhsin Ertuğrul ve Almanya'daki sinema üretimi mercek altında tutulmaktadır. *New Film History* anlayışı ile sinema tarihi yazımında gerçekleşen paradigma değişimi, tarih yazımında makro tarih kadar mikro tarihe ilginin artmış olması, farklı coğrafyalarda mevcut arşiv belgelerinin daha ulaşılabilir olması ve filmlerin zaman zaman gün yüzüne çıkması konuya olan ilgiyi artırmaktadır. Elde edilen bu yeni veriler, sinema tarihi yazımında boşlukların doldurulmasını mümkün kılmaktadır. Bu makale bu yaklaşımla Muhsin Ertuğrul'un film çalışmalarına başladığı Almanya dönemine odaklanmaktadır. Ertuğrul Almanya'da film çekmiş, oyuncu olarak filmlerde yer almış, tiyatro ve sinema alanında deneyimler kazanmış ve ufkunu genişletmiştir. Tiyatro ve sinema sektöründen isimlerle arkadaşlıklar geliştirmiş ve Weimar Sineması'nın coşkusuna bizzat şahit olmuştur. Çalışma aynı zamanda Ertuğrul'un sinema faaliyetlerini incelemekte ve Alman Sineması üzerine edindiği izlenimleri ortaya koymaktadır. Böylelikle makale ulusötesi ve kültürlerarası ilişkilere yaşam öyküsünden yaklaşılarak kültürel çalışmalara, Ertuğrul'un Almanya'daki yılları ve üretimine odaklanarak sinema tarihi çalışmalarına katkıda bulunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Muhsin Ertuğrul, Film, Sinema, Osmanlı İmparatorluğu, Weimar Cumhuriyeti, Kültür Tarihi.*

MUHSİN ERTUĞRUL IN GERMANY

Abstract

This article focuses on Muhsin Ertuğrul and his film activities in Germany. The paradigm change in cinema historiography with the *New Film History* approach, the increased interest in micro history as much as macro history in historiography, the availability of archive documents in different geographies and the appearance of films from time to time improves this interest. These new data obtained make it possible to fill the gaps in cinema historiography. With this approach, this article focuses on the German period when Muhsin Ertuğrul started producing films. Ertuğrul shot films in Germany, appeared in films as an actor, gained experience in theater and cinema, and broadened his horizons. He developed friendships with figures from the theater and cinema industry, and personally witnessed the enthusiasm of Weimar cinema. The study also examines Ertuğrul's cinema activities and reveals his impressions on German cinema. In this way, this article contributes to cultural studies by approaching transnational and intercultural relations from the perspective of Ertuğrul's biography and contributes to cinema history studies by focusing on his years and production in Germany.

Keywords: *Muhsin Ertuğrul, Film, Cinema, Ottoman Empire, Weimar Republic, Cultural History.*

1. Einleitung

Seit den späten 1990er und frühen 2000er Jahren sind aufgrund der Bemühungen der Filmarchive auf der ganzen Welt viele Kopien von bisher unbekanntem Filmen ans Licht gekommen. Die restaurierten Filme treffen sich nicht nur mit dem Zuschauer, sondern werden auch Bestandteil neuer Forschungen. Muhsin Ertuğruls Film *Tamilla* aus dem Jahr 1927 wurde dem Publikum auf dem 56. Antalya Altın Portakal Film Festival vorgeführt. Der Film, den Ertuğrul in den Studios der Ukrainischen Fotokino-Verwaltung (VUFKU) in Kiew drehte und welcher als verloren galt, wurde nach 92 Jahren auf der Leinwand gezeigt.¹ Die Entdeckung von *Tamilla*, einer der wenigen Filme von Muhsin Ertuğrul, der bis heute erhalten blieb, ist eine aufregende Entdeckung in Bezug auf die Geschichte des Kinos. Diese Entdeckung birgt auch die Hoffnung, auf weitere als verloren geltende oder völlig vergessene Filme zu stoßen.

Es ist bekannt, dass Muhsin Ertuğrul sich von Zeit zu Zeit in verschiedenen Ländern befand, um Theater- und Filmtätigkeiten auszuüben. Obwohl einige Informationen über diese Jahre bekannt sind, ist die Untersuchung der vorhandenen und hinzugefügten Daten aus detaillierten und unterschiedlichen Perspektiven ebenso wichtig wie die persönliche Geschichte von Ertuğrul zu bearbeiten und zu bewerten.

Muhsin Ertuğrul war zwischen 1916 und 1922 an verschiedenen Zeitpunkten in Deutschland. Er konnte Theaterveranstaltungen in Berlin besuchen, wo er zum ersten Mal während der Kriegszeit war. Dort baute er Beziehungen zu Theater- und Kinokreisen auf und fungierte als Schauspieler oder Regisseur in verschiedenen Filmen. Ertuğrul drehte in den folgenden Jahren über dreißig Filme und sein Name prägte eine bestimmte Periode in der Filmgeschichte. Er machte seine ersten Schritte in der Filmbranche in Deutschland und erweiterte sein Wissen mit den Erfahrungen, die er in den folgenden Jahren in der Sowjet-Union, in Schweden und den USA sammelte. Ertuğrul ist einer der Vertreter der republikanischen Ideale seiner Zeit und der Modernisierung des kulturellen Bereiches.² Die Tatsache, dass er das Wissen und die Erfahrung, die er während seiner Auslandsaufenthalte sammelte, in seine Heimat transformierte, bedeutet auch, dass sein Schaffen und Leben eine Studie im transnationalen Rahmen ermöglichen.

1 „Muhsin Ertuğrul’un kayıp filmi ‘Tamilla’ Altın Portakal’da“, *Bianet*, 14.10.2019, <https://m.bianet.org/bianet/sanat/214407-muhsin-ertugrul-un-kayip-filmi-tamilla-altin-portakal-da> (Abruf am 20.11.2020).

2 Engin Ayça betont auch die Mission, die Ertuğrul in der kemalistischen Kulturideologie unternommen hatte, Engin Ayça „Yeşilçam Halkın, Ulusun, Genelin Bizzat Kendisiydi“, *Sinema Söyleşileri 2014*, (Haz.) Ferhat Koray Sağlam, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2015, S.78.

Transnationale Kino- bzw. Filmstudien, wie sie von Pierre-Yves Saunier und Iriya Akira in ihrer Herangehensweise an die Geschichte aus einer transnationalen Perspektive hervorgehoben wurden, bestimmen keinen theoretischen oder methodischen Rahmen, noch mehr zeichnen sie den Weg nach bestimmten Richtlinien, Ereignissen, Fragen und Situationen.³ Mit den etablierten Vernetzungen können insbesondere Inhalte untersucht werden, die im nationalen Kontext übersehen bzw. vernachlässigt wurden oder nicht zu den Denksystemen des nationalen Kontexts passen.⁴

Elizabeth Ezra und Terry Rowden argumentieren in ihrem kritischen Ansatz, dass das Kino von Anfang an transnational war, mehr oder weniger frei über Grenzen hinweg zirkuliert und auf internationale Humanressourcen zurückgreift.⁵ Von Anfang an sind Genre- und Themenkonzepte in der technologischen Entwicklung des Films, der Talentmigration, dem Vertrieb und dem Marketing transnational. Eine solche Perspektive hilft, die Beziehungen zwischen Kino und Geopolitik theoretisch zu diskutieren. In transnationalen Ansätzen wird gefordert, Kino eher in Prozessen und Übergängen als in Objekten und Situationen zu betrachten. Umgekehrt wird die Wirkung transnationaler Mobilität auf die Indigenen zu einem wichtigen und Aufmerksamkeit weckenden Thema.

Laut Ezra und Rowden sind Hollywood-Filme im Wesentlichen transnational, wenn man sie im Rahmen des Einflusses der Europäer auf Amerika und der Bemühungen und dem Schaffen eingewanderter Filmemacher betrachtet.⁶ Der Hauptbeitrag dieser Filmemacher und ähnlicher Beispiele zum transnationalen Konzept besteht darin, dass sie Anhaltspunkte für die Herangehensweise an das Konzept selbst geben. Dies sind wichtige Akteure, die Hollywood den transnationalen Charakter schenken. Es ist auch wichtig, dass Auswege aus Beschränkungen gesucht werden sollten, anstatt sich in europäisch und amerikanisch zentrierten Forschungsansätzen zu verlieren. So gesehen eröffnen transnationale Ansätze in der Filmwissenschaft auch ein Widerstandsfeld gegen dominante Diskurse, wie Hamid Naficy über die transnationale Positionierung zu verstehen gibt, in dem er schreibt, dass: „ [...] Filme nicht nur als einzelne Texte, die durch autoritäre Visionen und

3 Iriya Akira, Pierre-Yves Saunier, *Palgrave Dictionary of Transnational History*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009, S. 4.

4 Hier einige Vorschläge für Studien zum nationalen und transnationalen Kino: Andrew Higson, „The Concept of National Cinema“, *Screen*, 1989, Nr. 30, 4, S. 36-47 und „The Limiting Imagination of National Cinema“, in *Transnational Cinema: The Film Reader*, (Ed.) Elizabeth Ezra, Terry Rowden, Routledge, New York, 2006, S. 15-27, Tim Bergfelder, „National, Transnational, or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies“, *Media, Culture, and Society*, 2005, Nr. 27,3, S. 315-31.

5 Elizabeth Ezra, Terry Rowden, „Introduction: What Is Transnational Cinema?“ in *Transnational Cinema: The Film Reader*, (Ed.) Elizabeth Ezra, Terry Rowden, Routledge, New York, 2006, S. 2.

6 *Ebd.*, S. 2.

generische Konventionen produziert wurden, sondern auch als Orte für intertextuelle, interkulturelle und transnationale Kämpfe um Bedeutungen und Identitäten gelesen und wieder gelesen werden.“⁷

Die deutsche Periode von Muhsin Ertuğrul ist auch eine transnationale Biographie-Studie. Die transnationale Biographie befindet sich an der Schnittstelle von transnationaler Geschichte und Kulturtheorie.⁸ Obwohl Ertuğrul nicht lange im Ausland blieb, entstand angesichts der Zeit, die er in verschiedenen Ländern, in der Theater- und in der Filmbranche verbrachte, sowie der Übertragung kultureller Codes durch Übersetzung, Schreiben und ihrer Auswirkungen auf die künstlerische Produktion, die Notwendigkeit einer Bewertung aus einer transnationalen Perspektive. Der vorliegende Artikel will hauptsächlich von der personenbezogenen Interpretation ausgehend transnationale Verflechtungen hervorsuchen. Die Fokussierung auf die Filmproduktion in Deutschland in dieser Studie sollte ein Schritt zu jener sein. Der Artikel behandelt drei Hauptthemen:

- Muhsin Ertuğruls Filmtätigkeiten zwischen 1916 und 1922 in Deutschland.
- Produktion, Vorführungsbedingungen und Kommentare zu den Filmen, an denen er arbeitete.
- Ertuğruls Eindrücke von der Filmwelt in Deutschland.

Durch diese drei Hauptaspekte werden Daten über Ertuğruls Bezug zum Film in Deutschland, seine Begegnung mit der Filmwelt und seine Interaktion erhalten.

Die größte Herausforderung solcher Forschungen ist es, an die Filme zu kommen. Einige Filme von Ertuğrul sind derzeit vorhanden. Vor allem Âlim Şerif Onaran machte eine groß angelegte Recherche über Ertuğruls Filme in seinem Buch *Muhsin Ertuğrul'un Sineması* (1981) [Muhsin Ertuğruls Kino].⁹ Sadi Konuralp und Kaya Özkaracalar beschränkten ihre Studie in ihrem Artikel „Muhsin Ertuğrul'un Almanya Serüveni“ (2004) [Muhsin Ertuğruls Deutschlandabenteuer] nur auf die Filme, die Ertuğrul in Deutschland drehte. Auf die anderen Tätigkeiten in Deutschland gingen sie nicht ein und alle Daten aus deutschen Quellen übertrugen sie aus Sekundärquellen.¹⁰ Obwohl

7 Übers. d. Verf.. Hamid Naficy, „Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre“, *Suitcase* 1, 1995, S.38-39.

8 Joanny A., Moulin, „Reflections on Biography and Its Theory: An Interview with Joanny Anne Moulin“, von Tang Xiumin, *Journal of Modern Life Writing Studies*, S.10-11, http://biography.society.org/wp-content/uploads/2019/10/Interview-Shanghai-2018_2.pdf (Abruf am 04.12.2020).

9 Es sollte daran erinnert werden, dass Âlim Şerif Onarans Studie nach der Fertigstellung von Muhsin Ertuğrul selbst überprüft wurde, Âlim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981, S.3.

10 Sadi Konuralp, Kaya Özkaracalar „Muhsin Ertuğrul'un Almanya'daki Sinema Serüveni“, in *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 4, (Haz.) Deniz Bayraktar, Bağlam, İstanbul, 2004.

Konuralp und Özkaracalar Artikel wichtige Bewertungen vornimmt, war es für die Autoren des Artikels schwierig, auf neue Informationen direkt über den Künstler zuzugreifen, da der Schwerpunkt der von ihnen verwendeten Quelle nicht auf Muhsin Ertuğruls Schaffen lag. In dieser vorliegenden Studie werden die Daten der Deutschland-Jahre aus Primärquellen ausgewertet, während Sekundärquellen einen Rahmen für das Forschungsthema bilden. Die zugänglichen Filme werden aus unterschiedlichen Perspektiven und Kontexten betrachtet. Da nicht alle seiner Filme vorhanden sind, ist es effektiver, sich auf die Produktionsbedingungen, die Vorführungen, den Filmvertrieb, die Filmgeschichte oder auf besondere Ereignisse in der Geschichte zu konzentrieren. Dementsprechend ist die Diskursanalyse in der Studie vorherrschend.

2. Muhsin Ertuğruls Deutschland Jahre

„Ein ungebildeter Künstler ähnelt einem ungeimpften Birnbaum, beide bleiben roh und wild.“¹¹

Muhsin Ertuğrul ging 1916 im Schatten des Ersten Weltkriegs zum ersten Mal nach Berlin, nachdem er etwa zwei Jahre lang an verschiedenen Orten in Istanbul am Theater tätig war. Ertuğrul, der sich mit dem Theaterleben in Deutschland befasste, arbeitete nachts als Bühnenarbeiter am Lessing Theater und am deutschen Künstlertheater und tagsüber in den Filmateliers.¹² Er verdiente seinen Lebensunterhalt mit kurzfristigen Arbeiten und hatte dabei auch die Gelegenheit wichtige Namen des deutschen Theaters und des Films jener Zeit kennenzulernen. Albert Bassermann war einer von ihnen und die Begegnung mit ihm wird zum Schlüssel für sein Interesse an Strindberg-Stücken und seine Beziehung zu Max Reinhardt. Dank seiner Bekanntschaft mit Reinhardt bekam er in verschiedenen Theatern die Möglichkeit, Theaterstücke zu sehen, die seinen Horizont erweiterten.¹³ Während seinem ersten Aufenthalt in Berlin hatte Ertuğrul die Gelegenheit, prominente Namen der Theater- und Filmbranche sowohl auf der Bühne als auch persönlich kennenzulernen.

In der Zeit, die er in Deutschland verbrachte galt sein Interesse hauptsächlich dem Theater. Für Ertuğrul war das Kino nicht der deutsche *Expressionismus* oder die *Neue Sachlichkeit*, obwohl er auf das Weimarer Kino stieß, das sich zu dieser Zeit auf den Weg machte, einer der führenden Industrien der Welt zu entwickeln. Laut Âlim Şerif Onaran war das Weimarer-Kino für Ertuğrul, das Kino, welches von deutschen Theaterschauspielern wie Albert Bassermann, Werner Krauss oder Emil Jannings inszeniert wurde. Strömungen wie *Expressionismus* oder *Kammerspiel* wurden von ihm im Rahmen ihrer Funktion und Wirkung im Theater bewertet und unter diesem Licht in

11 Übers. d. Verf.. Çelik, *Ebd.*, S. 38.

12 Âlim Şerif Onaran, „Muhsin Ertuğrul, Türk Sinemasına Otuz Yıl Emek Vermiş, Bu Alanda Yapıtlarıyla Öncü Olmuştur“, *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 324, 1979, S.22.

13 Onaran, *Ebd.*, 1981, S.114.

seinen eigenen Werken interpretiert.¹⁴ Doch die oben genannten Schauspieler schafften es auch, eine eigene Filmsprache zu entwickeln und waren sich der Innovationen bewusst, die die Filmtechnologie mit sich brachte. Wenn man von den von Onaran getroffenen Feststellungen ausgeht, stößt man auf ein Porträt von Ertuğrul, das die revolutionären Möglichkeiten des Kinoapparats ignoriert. Ertuğruls Verständnis, die Theaterbühne auf der Grundlage des Theaters im Film zu übertragen, spiegelt sich in seinen Filmen in den folgenden Jahren wider und dieses auf Theater basierende Interesse am Kino wird insbesondere von Nijat Özön heftig kritisiert. Er vertritt die Meinung, dass Ertuğrul im Kino in der Türkei ein Monopol errichtete.¹⁵ Muhsin Ertuğruls theaterorientierte Herangehensweise an den Film führte dazu, dass der Beitrag des Künstlers zum Film in den folgenden vierzig Jahren hauptsächlich in der Achse dieser Kritik von Özön angesprochen wurde. In Ertuğruls eigenen Worten sieht man einerseits, dass er der Fähigkeit des Kinos, ein großes Publikum zu erreichen und seinem Propagandawert, Bedeutung beimisst, aber auch glaubt, dass der künstlerische Wert der Filme nicht mit dem Theater verglichen werden kann:

*„Seit langer Zeit besetzt das Grammophon anstelle von Musik und das Kino anstelle des Theaters die zivilisierte Welt. Aber zweifellos inwieweit Photographie im Vergleich zur Malerei als Kunst anerkannt wird, wird auch der Film in diesem Sinne nie über das Theater hinausgehen können. Wenn eines Tages natürlich nicht das ganze Universum taub wird!“*¹⁶

Zum anderen hat das Kino auch die Macht, das Theater außer Kraft zu setzen, „[...] da es jede Sprache in jedem Klima beherrscht.“¹⁷ Und vor allem, wenn es im Osmanischen Reich eine Kinoindustrie gäbe, könnte man Europa, das das osmanische Volk als Menschen definiert, die im Harem in ihrem Şalvar und Fes, in Wohlbehagen und mit ihren Tabakpfeifen leben, zeigen, dass es nicht so ist und man könnte auch Geld verdienen.¹⁸ Das sind die kurzen Ansichten von Ertuğrul über das Kino, als er in Deutschland tätig war.

Wie man aus seinen Artikeln in der Zeitschrift *Temaşa* herauslesen kann, lernte Ertuğrul einerseits vieles aus der Bühnenwelt und erweiterte sein Umfeld in Deutschland, andererseits übte er über die in Istanbul gedrehten Filme Kritik aus. Der Film *Pençe* (1917) [Die Kralle], der unter der Regie von der Müdafaa-i Milliye Cemiyeti [Die Nationale Verteidigungsgemeinschaft] gedreht wurde, wurde von Ertuğrul heftig kritisiert. Der Film wurde nach Berlin geschickt und Ertuğrul betrachtete dies als ein Wagemut infolge einer bestimmten „Unwissenheit“,

14 Onaran, 1981, *Ebd.*, S.353-355.

15 Özön, 1995, *Ebd.*, S.22.

16 Übers. d. Verf. „Bir İzah. Selahaddin Ali Bey Efendi’ye“, *Temaşa*, 16 Kânununisani 1335 [16 Ocak 1919], Nr.13. Obwohl der Artikel eine anonyme Veröffentlichung ist, wird er Muhsin Ertuğrul zugeschrieben, siehe Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi (1895-1928)*, Küre Yayınları, İstanbul, 2015, S.44.

17 Übers. d. Verf. „Bir İzah. Selahaddin Ali Bey Efendi’ye“, *Temaşa*, Nr.13, 16 Kânununisani 1335 [16 Januar 1919].

18 „Bir İzah. Selahaddin Ali Bey Efendi’ye“, *Temaşa*, Nr.13, 16 Kânununisani 1335 [16 Januar 1919].

„Unerfahrenheit“ und als „Verrat“.¹⁹ Das Scheitern, das Ertuğrul der obengenannten Gemeinschaft auf der Grundlage von *Pençe* (1917) zuschrieb, hatte ihm aber auch vor allem ermöglicht, seine Bemühungen in Europa im Istanbul Kunstumfeld hervorzuheben. Nach Ertuğrul ist Regie der „Geist der Nation“ des Kinos. Es müsse unbedingt eine Person an die Spitze der Filmgemeinschaft gebracht werden, die sowohl in Europa ausgebildet wurde und ihr Wissen hier transformieren kann, als auch den Charakter ihres Landes und ihrer Leute gut kennt. Daraus schließt sich, das für Ertuğrul Kultur einer der wichtigen Bausteine der sozialen Transformation war und es notwendig war, den öffentlichen Raum neu zu gestalten, indem die Öffentlichkeit durch Theater oder Kino aufgeklärt wurde. Die Schaffung eines gebildeten öffentlichen Raums mit der Schulung und dem Trainieren des Blicks des Publikums zeichnet sich als ein Hauptziel seiner Werke aus. Ertuğrul, der mit dieser Vision im Theater und Kino aufwuchs, wird Filme mit der Absicht „*das Volk großziehend*“²⁰ drehen. Seine Identität als Künstler, der Europa erlebte, hat Ertuğrul in den folgenden Jahren auch die Türen der Filmbranche geöffnet.²¹ Doch was erwartete ihn in Deutschland?

Ertuğrul hatte die Gelegenheit, zwei Perioden in Deutschland zu beobachten. Das Deutsche Kaiserreich und die Weimarer Republik. Im Jahr 1916 war das Kino im Deutschen Reich eine etablierte Industrie. Die Kinos hatten eine Struktur, die ein interessiertes Publikum und Filmstars hatten, und in der verschiedene Genres wie Dramen, Komödien, Abenteuerfilme und Wochenschauen produziert wurden. Das Kino hatte sich zu einer transnational anerkannten Branche entwickelt, die mit anderen Ländern auf dem Markt konkurrierte. Nach Einschätzung von Christian Rogowski stellte der Krieg tatsächlich eine einzigartige Protektion für die deutsche Filmindustrie zur Verfügung. Das Filmverbot gegen ausländische Produzenten erhöhte die Nachfrage in Deutschland produzierten Filmen und der Marktanteil des Deutschen Reiches hatte sich durch die Erschließung neuer Gebiete in den Besatzungszonen stark vergrößert. Als der Krieg verloren wurde, gerät die deutsche Filmindustrie in Aufruhr. Die verbreitete deutsche Feindseligkeit, das Verbot für Filmimporte aus dem Ausland und die wachsende Dominanz des amerikanischen Films auf der ganzen Welt erforderten bestimmte Interventionen. Die Antwort des Weimarer Kinos darauf war der Wunsch, einen filmischen Stil zu schaffen, der unter den Bedingungen des politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Klimas hervorstich und als „deutsch“ anerkannt sein sollte.²² Es war jedoch sehr schwierig, mit Filmen fortzufahren, die nur den deutschen Stil betonten. Denn dasselbe Filmverbot und die Antideutsche Haltung, die die inländische Produktion beeinflussten, waren für die Filmunternehmen

19 „Bir İzah. Selahaddin Ali Bey Efendi'ye“, *Temaşa*, Nr.13, 16 Kânununisani 1335 [16 Januar 1919].

20 Muhsin Ertuğrul, *İnsan ve Tiyatro Üzerine „Gördüklerim“*, Yankı Yayınları, İstanbul, 1975, S.49,52.

21 „Bir İzah. Selahaddin Ali Bey Efendi'ye“, *Temaşa*, Nr.13, 16 Kânununisani 1335 [16 Januar 1919].

22 Christian Rogowski, *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, Camden House, Rochester, New York, 2010, S. 8-9.

auch ein Hindernis für den Verkauf von Filmen. Daher war es angesichts der zunehmenden Inflation nach dem Krieg und der an Wert verlierenden deutschen Mark für die Produktionsfirmen in Deutschland wichtig, ihre Filme im Ausland zu vermarkten und Geld verdienen zu können. Sie konzentrieren sich also darauf, Genrefilme zu produzieren, die ihre deutsche Herkunft nicht betonten.²³

Thomas Elsaesser betrachtet den „deutschen Geist“ - der während der Weimarer Zeit im Kino etabliert wurde, als „historische Vorstellungskraft“, die den Aufbau nationaler Identität innerhalb seiner unterschiedlichen Genres und Stile hervorhebt. Laut dem Autor ist das Kino der Weimarer Ära tatsächlich ein Ausdruck des Begehrens und ein Erscheinen einer bestimmten Essenz oder Realität.²⁴ Zweifellos trug das große Interesse der Weimarer Filmemacher an der technologischen Offenheit und Innovation des Kinos zur Bildung „des Kinos des Begehrens“ bei. Das Experimentieren des Films, das ein breites Spektrum an sprachlichen und materiellen Eingriffen zuließ, verwandelte das Weimarer Kino.²⁵ Trotz all dieses Bestrebens, ein Objekt des Begehrens zu werden, stellt Rogowski fest, dass die meisten kreativen Entscheidungen von Produzenten und Regisseuren, die in der Filmindustrie tätig waren, in erster Linie auf wirtschaftlichen und technologischen Belangen und nicht auf Ideologie beruhten. Selbst das expressionistische Kino war in seinem einzigartigen Stil von kommerziellen Zielen und Anliegen bestimmt. Das Weimarer Kino, das mit seiner Kreativität und Offenheit für Innovationen zu einem Anziehungspunkt wurde, wurde in den 1920er Jahren zu einem häufigen Ziel für junge Filmemacher. Einige davon waren der junge Alfred Hitchcock, Theodor Dryer und Greta Garbo.²⁶ Ertuğrul erlebte die ersten Jahre der Weimarer Zeit in Berlin, als das Weimarer Kino sowohl auf dem Innlandsmarkt als auch auf verschiedenen internationalen Märkten Gestalt annahm, indem es die Popularität des liberalen Images steigerte.

Bevor Muhsin Ertuğrul nach Deutschland ging, war er mit „ [...] den kunstvoll gefertigten Streifen Italiens, Frankreichs, Deutschlands“²⁷ vertraut. Vor

23 Thomas J. Saunders, *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*, University of California Press, Berkeley, 1994, S. 51-83.

24 Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After. Germanys Historical Imaginary*, Routledge, New York, 2000, S.76.

25 Die Zahlen bestätigen dies ebenfalls. 1919 wurden etwa 470 Filme in Deutschland gedreht, im darauffolgenden Jahr 510 Filme. Es ist nicht möglich, das Kino der Weimarer Zeit als homogen zu bewerten. Es gibt Perioden, in denen es unterschiedlichen Effekten ausgesetzt war. So sank die jährliche Filmproduktionszahl 1923 auf 253, als die Hyperinflation ihren Höhepunkt erreichte und im Jahr 1932, dem letzten Jahr der Weimarer Republik, auf 132 Filme, Hans Helmut Prinzler, *Chronik des Deutschen Films 1895-1994*, J.B.Metzler, Stuttgart, Weimar, 1995, S.44-49, 102.

26 Rogowski, *Ebd.*, S. 7-9.

27 Übers. d. Verf.. „Memlekette Sinema Hayatı“, *Temaşa*, Nr.6, 15 Ağustos 1334 [1918]. Obwohl der Artikel eine anonyme Veröffentlichung ist, wird er Muhsin Ertuğrul zugeschrieben, Bkz. Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi (1895-1928)*, Küre Yayınları, İstanbul, 2015, S.42.

Deutschland war er 1911 in Paris und nach Deutschland besuchte er Schweden, die Sowjet-Union und die USA.²⁸ Ertuğruls Auslandsreisen können als eine Praxis betrachtet werden, die im Osmanischen Reich in seiner eigenen Zeit anzutreffen war und dazu diente, Erfahrungen zu sammeln und sich weiterzubilden.

3. Das Filmschaffen in Deutschland

Nachdem Muhsin Ertuğrul mit dem Balkan-Express in Berlin ankam, zog er in die Marzahn Pension Nr. 207 in der Kaiserallee ein, in dem er vorübergehend blieb. Laut Ertuğrul froren im dritten Kriegsjahr in der Herbstkälte die Menschen bis auf die Knochen. Das brennstoffarme Berlin befasste sich mit der Schwere des Krieges und seiner wirtschaftlichen Not. Während dieser Zeit konnte der Künstler mit Hilfe der Botschaft Kontakte zu Theatern verknüpfen. So hatte er die Möglichkeit, Erfahrungen und Beobachtungen im Deutschen Theater, im Königreichstheater und im Lessing Theater zu machen. Er sah sich Theaterstücke an und nahm an allen Prozessen der Produktion teil, vom Bühnenaufbau bis zur Technik. Um seinen Aufenthalt um 4-5 Monate zu verlängern und die Wintersaison in Berlin zu verbringen, musste er zunächst einen Job finden und finanzielle Schwierigkeiten lösen. Ertuğrul nahm vormittags an Filmproben teil und sah sich abends Theaterspiele an. Damit baute Ertuğrul seinen ersten Kontakt zur Filmwelt auf. Seine Nachbarin, Frau Wilke, eine ehemalige Opernchoristin, lud Regisseur Emil Albes zum Kaffee ein und stellte ihm Ertuğrul vor. Als Resultat dieses Begegnens übernahm er nach einer Weile eine Rolle in einer Komödie unter der Regie von Emil Albes, mit Karl Backer-Sachs und Harry Lamberz-Paulsen. Für diese Rolle erhielt er 40 Mark und laut Ertuğrul könnte ein fünf tägiger Filmjob seinen Lebensunterhalt in Berlin bezahlen.²⁹ Das Kino wird zum Lebensunterhalt des Künstlers, der in Berlin bleiben wollte, um seine Theaterkenntnisse zu erweitern.

Nach einer Weile spielte er in dem Film *Das Licht in der Nacht* (1916) unter der Regie von Emil Albes. Magda Madeleine, Theodor Loos und Carl Beckersachs teilten die Hauptrollen in dem Film, der von der Firma „Deutsche Mutoskop und Biograph“ produziert wurde. Der Film konzentrierte sich auf die Geschichte eines Forschers, der vom Liebhaber seiner Frau getötet werden soll. Der Forscher will seinen Rivalen umbringen. Mit Mord und Glücksspielen geschmückt, so der *Kinematograph*-Autor Argus, wird der Film von dem etablierten Regisseur Albes geschmackvoll produziert, der Magda Madeleines Schauspiel krönt.³⁰ Ertuğrul arbeitete fünf Tage lang an den Außen- und Innenaufnahmen dieses Films und erhielt dafür 500 Mark. Dies war für ihn ein existenzsichernder Lohn für zwei Monate in Berlin. Ertuğrul, der dank diesem

28 Onaran, 1981, *Ebd.*, S.115.

29 Muhsin Ertuğrul, *Benden Sonra Tufan Olmasın!*, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, İstanbul, 1989, S. 215-221.

30 Argus, „Neuheiten auf dem Berliner Filmmarkte“, *Der Kinematograph*, Nr. 597, 12.Juni.1918.

ersten Film den Kinokreis betreten konnte, begann in mehreren Filmen kleine Rollen zu spielen. Danach kehrte der Künstler, der die Gelegenheit hatte, die Kino- und Theaterszene genau zu beobachten, Ende 1916 zu seinem Dienst in Dârülbedâyi³¹ nach Istanbul zurück.³²

Sein intellektueller Widerstreit mit Darülbedayi und die Unterstützung, die er 1917 während seines Militärdienstes als Marine von der Armee erhielt, öffnete für Ertuğrul den Weg erneut nach Berlin. Er spielte in dem Film *Das Spitzentuch der Fürstin Wolkowska* (1918)³³ unter der Regie von Josef Stein. Der Film wurde in den Bioscop-Studios in Neu Babelsberg gedreht und die Hauptrollen übernahmen Maria Carmi, Hans Albers und Emil Albes. Während der Dreharbeiten knüpfte er Freundschaft mit der italienischen Schauspielerin Maria Carmi, mit der er morgens mit dem Potsdamer Zug vom Zoo-Bahnhof nach Neu Babelsberg fuhr. Nach Ertuğruls Meinung brachte die beiden der Mediterraner-Charakter zusammen³⁴ und im folgenden Jahr besuchte Carmi Istanbul.³⁵ So spielte er eine Weile in verschiedenen Filmen und konnte somit etwas Geld verdienen. Dank seiner Bekanntschaft mit Bruno Kastner bekam er seine erste große Rolle in dem Film *Die Fürstin von Beranien* (1918), unter der Regie von Ernst Reicher. Den Film, in der eine Liebesgeschichte erzählt wird, bewertet Agus in Anbetracht seiner Geschichte, Ästhetik, Regie, der Leistungsqualität der Darsteller und des Interesses des Publikums als erfolgreich.³⁶ Ertuğrul, der so viel wie möglich im Theater und Kino lernen und das, was er lernte in seiner Heimat anwenden wollte, verfolgte die Proben der Filme, analysierte die Anordnung der Szenen, beobachtete den Einsatz der Kamera und versuchte neues Wissen zu gewinnen, auch wenn er auf der Bühne oder im Studio nichts zu tun hatte.³⁷ Das liberale und innovative Umfeld der Weimarer Zeit bat Muhsin Ertuğrul, einem offenen und entschlossenen jungen Mann, Gelegenheit, zu lernen.

31 Dârülbedâyi: Dârülbedâyi wurde 1914 als Konservatorium von der Istanbuler Stadtverwaltung gegründet. Nach einer Weile formte sich die Institution in eine Theatergruppe um. Es spielte eine wichtige Rolle bei der Verbreitung des westlich orientierten Theaters im osmanischen Reich und in der Türkei.

32 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 221-222.

33 „Das Spitzentuch der Fürstin Wolkowska“ (1918), *Imdb*, https://www.imdb.com/title/tt0008619/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast (Abruf am 2.12.2020).

34 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 249.

35 *İnci Mecmuası*, Nr.2, 1 Mart 1919 zitiert nach Efdal Sevinçli, *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul*, Broy Yayınları, İstanbul, 1987, S.153.

36 Argus, „Neuheiten auf dem Berliner Filmmarkte, *Der Kinematograph*, Nr. 591, 1.Mai.1918.

37 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 247.



Abbildung 1: Annonce von *Die Fürstin von Beranien* (1918).³⁸

Obwohl Ertuğrul, der den revolutionären Offizier Stefan spielte, nicht zu den Namen gehört, die der Kritiker in Betracht zieht, erschien der Name des Künstlers auf dem Filmplakat und dies war ihm wichtig. Der Film wurde erstmals am 28. April 1918 im Tauentzienpalast gezeigt. Eines Tages als Ertuğrul an dem Kino vorbei lief, sah er seinen Namen auf dem Plakat und freute sich, dass sein Name erstmals im deutschen Kino erwähnt wurde, auch wenn er falsch geschrieben war.³⁹ Muhsin Ertuğruls Name, der mit diesem Film seinen

³⁸ *Der Kinematograph*, Nr. 598, 19. Juni 1918.

³⁹ Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 248. Ali Rıza Özkan schrieb in einem seiner Artikel, dass Ertuğrul in dem Film *Die Fürstin von Beranien* (1918) die Hauptrolle spielte, aber seine Referenzquelle ist unklar, Ali Rıza Özkan, „Muhsin Ertuğrul’un Kayıp Filmlerine Kim Sahip Çıkacak?“, *ABC Gazetesi*, 30. Nisan. 2016, <https://abcgazetesi.com/muhsin-ertugrulun-kayip-filmlerine-kim-sahip-cikacak-214683> (Abruf am 2.12.2020). In den Quellen, die in dieser Studie untersucht worden, gab es keine Informationen darüber, dass Ertuğrul der Hauptdarsteller in dem erwähnten Film war. Darüber hinaus bewertet Ertuğrul selbst die Rolle, die er in diesem Film spielte, wie folgt: „[...] Auf diese Weise stieg ich in der Stummfilmbranche in Berlin von einer Statisten-Rolle zu einer wichtigeren Rolle auf.“, Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 247.

ersten ernsthaften Schritt in die Filmwelt machte, wurde in deutschen Filmen von nun an unter verschiedenen Namen genannt. Unter den aus verschiedenen Quellen gesammelten Namen sind die Namen Ertougil Mouchein, Mouhssin Bei, Ertugrul Moussin, Ertugrul Musshin, Muchsin Bey Ertogroul, Ertugrul Mousshin-Bey, Ertugrul Muhsin, Ertugrul Mukhsin Bey, Ertugrul Musshin Bey, Ertogrul Mounesin aufgelistet. Von Zeit zu Zeit verwendete er in Deutschland auch das Pseudonym Salomon Bey.

Das erste ernsthafte Angebot kam von Ernst Reicher, Regisseur von *Die Fürstin von Beranien* (1918). Reicher bat Ertuğrul im Auftrag der Firma „Stuart Webbs-Film Company Reicher und Reicher“⁴⁰ einen Jahresvertrag abzuschließen. Ertuğrul, der in dieser Firma zum Regisseur und Schauspieler ernannt wurde, nahm diesen Job mit großer Freude an. Für Ertuğrul war dies, im Alter von 25 Jahren, in einer Produktionsfirma in Deutschland auch als Regisseur zu arbeiten, ein wichtiger und großer Schritt für seinen persönlichen und künstlerischen Erfolg. Doch gab es ein wichtiges Hindernis, das er überwinden musste: Dârülbedâyi.⁴¹ Ertuğrul, der Dârülbedâyi über die Nachrichten in Berlin informierte, wurde von der Institution suspendiert. Da die Tätigkeit ihm 500 Mark pro Monat einbringen sollte, entschied sich Ertuğrul, weiterhin in Deutschland zu arbeiten.

Ertuğrul schrieb, er habe im Herbst/Winter 1917 für den Film *Die Fürstin von Beranien* (1918) gearbeitet und könne mit einem Einjahresvertrag bis etwa Herbst/Winter 1918 in Deutschland bleiben. In Anbetracht dessen, dass er zu dieser Zeit für die Firma Stuart Webbs arbeitete, kann davon ausgegangen werden, dass er hauptsächlich als Schauspieler oder hinter den Kulissen in der Produktion von Detektiv- und Abenteuerfilmen arbeitete. Zwar wird er in den Filmen nicht als Hauptrolle oder Regisseur erwähnt, doch sind seine Erfahrungen für Ertuğrul wichtig:

„[...] Seit langer Zeit habe ich den Andrang und das Verlangen, die Bühne zu ordnen, zu arrangieren und einzurichten, als zu spielen. In den Tagen in Deutschland beobachtete ich, dass die Deutschen sich in diesem Bereich sehr vorangebracht hatten; so legte ich einen großen Wert darauf und arbeitete diesbezüglich daran. Während dieser Zeit war ich ein Jahr lang als Regisseur in einer der wichtigsten Kinofirmen tätig. Als ich den Standort festlegte, kam auf mich eine Erleichterung, wie wenn die verblässenden und verrottenden Schiffe, die im trüben und faulen Wasser des Goldenen Horns lagen, auf offener See segelten. Ich begann diesen Auftrag mit Begeisterung zu erfüllen, um der Trägheit und Faulheit loszuwerden. Wie eine neue Beschäftigung, die mich davor bewahrte, dem Kreis Istanbuls, für die Kunst gleichgültig war, gegenüber zu sitzen, trat

40 Da Ernst Reicher in Joe Mays Detektivfilmen die Hauptfigur Stuart Webb spielte, benutzte er auch das Pseudonym Stuart Webb und war auch Produzent bei dieser Firma, „Die Fürstin von Beranien“ (1918), *Filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/die-fuerstin-von-beranien_a1158ceced814f7e81abc90ba8d46aa7 (Abruf am 2.12.2020).

41 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 248-249.

ich in dieses Tätigkeitsfeld ein, um das Bühnenfeuer, das in meinem Herzen brannte, teilweise zu beseitigen. Diese Delegation ließ mich in der Aufarbeitung des Theaterstücks frei. Das war eine sehr schwere, komplizierte und verantwortungsvolle Aufgabe.“⁴²

Ertuğrul, der nach seiner Rückkehr nach Istanbul weiterhin Meinungsverschiedenheiten mit Dârülbedâyi hatte, wollte die Gemeinschaft verlassen und seinen eigenen Weg fortsetzen, indem er eine Theatergruppe namens Edebi Tiyatro Heyeti [Das Literarische Theater-Komitee] gründete. Ertuğrul wollte seine Auslandserfahrungen auf den Istanbul Bühnen vortragen, doch kam es nicht dazu. Ende der Ramadan-Zeit musste „Das Literarische Theater-Komitee“ schließen und Ertuğrul kehrte zurück ins Darülbedayi, doch die Konflikte lösten sich nicht. Der Erste Weltkrieg war zu Ende. Nach dem Mondros Vertrag begann die Zeit des Waffenstillstands. Im von den Alliierten besetzten Istanbul „kam man nicht mal an den Gedanken, an Theater zu denken, es sei denn Theater zu machen“.⁴³ Und Ertuğrul kehrte Ende 1919 erneut nach Deutschland zurück.

3.a. Samson, Sein Eigener Mörder

Ertuğrul gründete mit Nabi Zeki Ekemen zusammen, den er in Hamburg kennenlernte und der kürzlich in Deutschland ankam, die Produktionsfirma Stambul-Film GmbH. Während Ertuğrul die Kunstarbeit des Unternehmens übernahm, kümmerte sich Ekemen, der in der Deutschen Schule Handel studiert hatte, um die Verwaltung der Firma. Zunächst beschlossen sie unter dem Namen Stamboul-Film, das Drehbuch zu Maurice Levels Roman *L'Angoisse*⁴⁴ zu schreiben und als Film zu drehen. Die Geschichte konnte in einen kostengünstigen Film umgeschrieben werden. Der Film brauchte nur eine geringe Besetzung und wenig Personal, was für Ertuğrul und Ekemen ein wichtiger Faktor bei der Auswahl des Themas war. Um die Hauptdarstellerin des Films zu wählen, wurde Becker und Maaß, einer der größten Fotografen Berlins zu dieser Zeit, kontaktiert. Ertuğrul entschied sich für Margit Barnay, die Enkelin von Ludwig Barnay.⁴⁵ Der Name Barnay galt für ihn auch als „Gewinn an sich“ für die Werbung des Filmes.⁴⁶

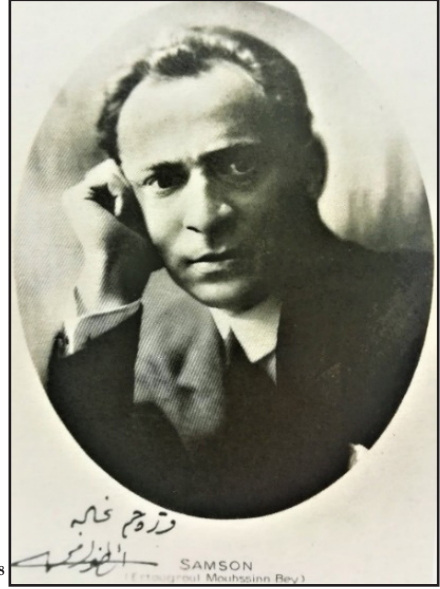
42 Übers. d. Verf.. Muhsin Ertuğrul, „Bir Hadise“, *Temaşa*, Nr. 12, 30. Teşrinisani. 1334 [30. November.1918]; Sevinçli, *Ebd.*, S.135.

43 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 251.

44 Über einen Roman Namens *L'Angoisse* von Maurice Level konnte keine Erkenntnis gemacht werden.

45 Muhsin Ertuğrul nennt sie als Ludwig Barnays Tochter, siehe: Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 273.

46 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 272-273.

Abbildung 2: Margit Barnay (Foto Becker & Maaß).⁴⁷Abbildung 3: Ansichtskarte, Samson (Foto Becker & Maaß).⁴⁸

In seinen eigenen Worten kamen Ertuğruls, Max Riemanns und Gustav Preiß' „innovativen“ Aspekte zusammen. Max Riemann, den er über seine Pensionsnachbarin Frau Wilke kennenlernte, arbeitete im Film als Regieassistent und Gustav Preiß' war der Kamera-Operateur des Films. Nach Ertuğruls Aussage wurden lebendige Szenen gedreht. In Nahaufnahmen wurde experimentiert, indem die Kamera aus ihrer Stabilität gerettet wurde und den Schauspielern hinterherfolgte. Es war ziemlich schwierig, Kameras zu transportieren, die schwer zu tragen waren und das Licht und die Linse entsprechend dem Raum und der Kamera neu einzustellen. Darüber hinaus ermüdete das Licht der Doppelkohle-Lampen namens Jupiter die Augen der Schauspieler, und die Schauspieler ruhten ihre Augen mit feuchten Tüchern aus. Den Schauspielern gefiel die Nahaufnahme im Grunde genommen nicht. Um die Geschichte in Frankreich so realistisch wie möglich zu inszenieren, wurden solche Drehorte ausgesucht, die sich nicht wie Deutschland anfühlen ließen. So wurde etwa auf dem Kreuzberg eine Guillotine aufgestellt, aber für die vom Krieg besiegten Deutschen war die Guillotine unbeliebt, weil sie eine Niederlage in Erinnerung brachte. Mit Riemanns Bemühungen wurde die Öffentlichkeit überzeugt und mit Hilfe und Verständnis der sich am Drehort befindenden und zuschauenden Menschen konnte diese überfüllte Szene

47 *Sport im Bild*, Nr. 45, 1919, s. 891.

48 Gökhan Akçura, *Doğumunun Yüzüncü Yılına Armağan. Muhsin Ertuğrul*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 1992, S.34.

gedreht werden.⁴⁹ Schließlich hatte er die Gelegenheit, von Max Reinhardt zu lernen, der dafür bekannt war, die Massen räumlich auf die Bühne umzusetzen und als dramaturgisches Element einzusetzen.⁵⁰ In Ertuğruls Memoiren steht auch, dass er das Drehbuch des Films nicht ins Deutsche schriftlich übersetzte, sondern die notwendigen Dialoge und Anweisungen zur Erzählung, die er in einem Notizbuch mit arabischen Buchstaben notiert hatte, während der Dreharbeiten den Schauspielern auswendig ins Deutsche simultan übersetzte. Für jemanden, der die Deutsche Sprache neu zu beherrschen begann, war dies mit großer Wahrscheinlichkeit keine sehr leichte Aufgabe. Ertuğrul konnte mit *Samson, sein eigener Mörder* (1919), in dem er sowohl als Drehbuchautor als auch Regisseur tätig war und die Hauptrolle im Film spielte, sein Theater- und Kinoumfeld erweitern.⁵¹

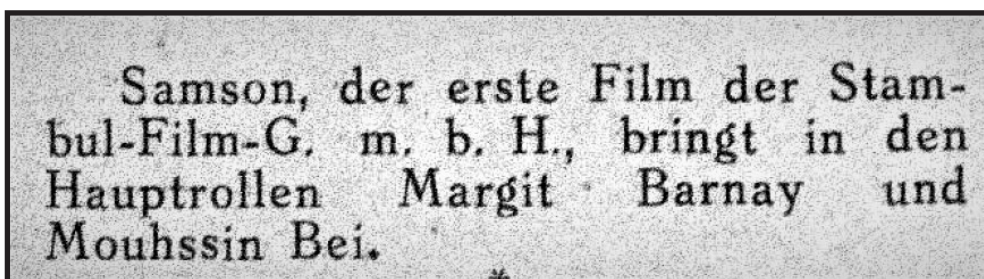


Abbildung 4: Annonce des Films *Samson, sein eigener Mörder* (1920).⁵²

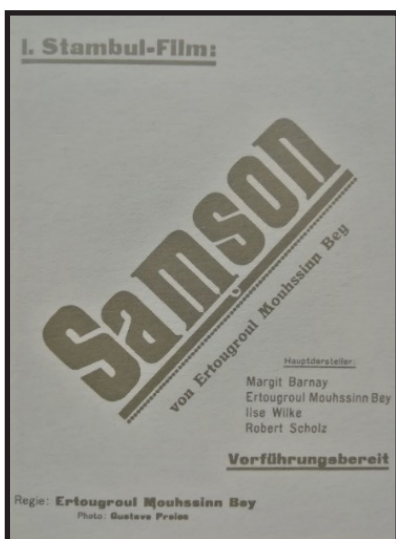


Abbildung 5: Filmplakat, *Samson, sein eigener Mörder* (1920).⁵³

49 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S.273-274.

50 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, (Çev.) R. Baumgarten, K. Witte. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, S.60.

51 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S.274-275.

52 *Sport im Bild*, Nr. 45, 1919, S. 891.

53 Akçura, *Ebd.*, S.34.

Der Film wurde in Istanbul unter dem Namen *Izdirap* [Das Martyrium] gezeigt. Mustafa Nihat Özön kritisierte Ertuğruls Schauspiel und seine westlichen Gesichtsausdrücke in einem Artikel, den er in der Zeitschrift *Dergâh* veröffentlichte. Er forderte den Künstler auf, Kunst in seinem eigenen Land und für sein eigenes Volk zu machen. Diese Kritik zeigt daraufhin, wie damals in der Kunst nationales Bewusstsein betont und der nationale Ton erwartet und verlangt wurde.⁵⁴

Berlins politisches und künstlerisches Klima war in den Drehtagen des Films *Samson* sehr lebendig, aber auch unruhig. Der *Expressionismus* wehte wie ein heftiger Wind auf den Theaterbühnen und verbreitete sich wie eine Rebellion unter den Ruinen eines kollabierten Reiches. Ertuğrul war vor allem von der Leistung Albert Bassermanns in *Wilhelm Tell* am Staatstheater und von der Inszenierung Ernst Tollers Stück *Die Wandlung*, die von Karl Heinz Martin durchgeführt und von Fritz Kortner im Tribune-Theater dargestellt wurde, begeistert. Das expressionistische Bühnenbild in *Wilhelm Tell* und Kortners expressionistische Schauspiel in *Die Wandlung* faszinierten den Künstler.⁵⁵ Es war unvermeidlich, dass Ertuğrul, der in einem solchen Umfeld arbeitete, in seinen Filmen Neues versuchen wollte.

3.b. Ustad-Film

Während der Bearbeitung des Films *Samson* trifft Ertuğrul Marie Luise Droop.⁵⁶ Droop, die als Drehbuchautorin des Films *Die Lieblingsfrau des Maharadscha* (1916)⁵⁷ in Deutschland bekannt war, wollte in der Zeit als sie Ertuğrul traf mit ihren Freunden die „Ustad-Film“-Produktionsfirma gründen. Ertuğrul erhielt ein Angebot, bei der Ustad-Film zu arbeiten und übertrug die Betriebsrechte des *Samson*-Films auf diese Firma. Die Produktionsfirma bezahlte Nabi Zeki Ekemen das Kapital, das er in den Film investierte und Ertuğrul begann sein neues Abenteuer mit der Ustad-Film.⁵⁸

Marie Luise Droop, eine eingefleischte Karl May-Verehrerin, schrieb selbst exotische Abenteuer geschichten und Romane, bevor sie Drehbuchautorin und Produzentin wurde und arbeitete als Redakteurin im Ullstein Verlag. Gemeinsam mit ihrem Mann Adolf Droop übernahm sie die Herausgabe der

54 N. D. (Mustafa Nihat Özön), *Dergâh*, Nr. 25, 5 Haziran 1338 (1922) zitiert nach Ali Özuyar, *Ebd.*, S. 81-82.

55 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S.276.

56 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S.276. Wie Konuralp und Özkaracalar schon betonten, gibt es in keiner anderen Quelle Informationen über Droops Montagearbeit, siehe: *Ebd.*, 2004, s.50.

57 „Die Lieblingsfrau der Maharadscha“ (1916), *Imdb*, <https://www.imdb.com/title/tt0778764/> (Abruf am 05.12.2020). Der Film erregte später genug Aufmerksamkeit vom Publikum, so dass noch zwei Fortsetzungen des Films gedreht wurden. Ertuğrul betrachtet den Film als „[...] den größten Kino-Erfolg des letzten Kriegsjahres in ganz Deutschland.“, Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 276.

58 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S.277.

Kinozeitschriften *Lichtbildkunst* und *Lichtbildschule* sowie die redaktionelle Tätigkeit für die Zeitschrift *Volk und Film*. Während der Kriegszeit arbeitete Marie Louise Droop als Drehbuchautorin für die Produktionsfirma Nordisk, als Dramaturgin, fügte den Filmen Interviews hinzu und war Herausgeberin der Filmzeitschrift *Eisbär*.⁵⁹ Bevor Droop mit dem Filmemachen begann, war sie in der Kinoindustrie tätig und kannte einen bestimmten Kreis. Inspiriert vom Erfolg des Films *Die Lieblingsfrau des Maharadscha* (1916), begann sie zunächst Karl Mays Romane in Filme zu adaptieren. Die orientalistischen Abenteuerromane, die in fernen Ländern spielen und auf einer starken Vorstellungskraft von Karl May-Romanen basieren, waren ideal für den Film, da es möglich war, diese unvorstellbaren Länder in der materiellen Sprache des Films zu vermitteln und unter Berücksichtigung des kommerziellen Erfolgs der Karl May-Romane war es offensichtlich, dass die Filme ein bestimmtes Publikum ins Kino locken würden. Mit diesen Absichten wurde am 30. März 1920⁶⁰ die „Ustad-Film Dr. Droop & Co. KG“ offiziell gegründet. Die Firma hatte vor, zwischen den Jahren 1920-1928 die Produktion von Filmen und Drehbucharbeiten zu übernehmen. Das Unternehmen wurde mit einem Kapital von 20.000 Mark gegründet und unter den Leitern wurden die Namen von Marie Louise Droop und dem Geschäftsmann Fritz Knevels erwähnt.⁶¹ Als die Ustad-Film der Presse ankündigte, welche Romane sie als Film drehen wollten, gaben sie auch bekannt, dass sie für die Dreharbeiten im Mai auch das Osmanische Reich mit der Unterstützung Muhsin Ertuğruls Reiseführung besuchen würden.⁶² Jedoch konnten während dieser Studie weder Berichte oder Informationen über die Reise noch über die Dreharbeit in osmanischen Regionen gefunden werden.

Die Ustad-Film organisierte in Dresden ein Treffen, woran Muhsin Ertuğrul auch teilnahm. Zu Besuchern im Bellevue Hotel in Dresden gehörten Bruckmann, ein wohlhabender Geschäftsmann des Leipziger Pelzmarktes, Inhaber des Verlags, der die Karl May-Romane veröffentlichte und auch der deutsche Vertreter der Universal Film war und andere Mitwirkende. Ertuğrul und Droop fungierten als künstlerische Leitung des Unternehmens, Bruckmann als kaufmännischer Leiter und Knevels als Geschäftsführer. Bei diesem Treffen wurde beschlossen, Alexandre Dumas' Roman *Das Fest der Schwarzen Tulpe* (1920) und *Die Teufelsanbeter* (1920) von Karl May als Film zu drehen.⁶³

59 Wolfgang Jacobsen, Heike Klapdor, „Merhameh. Karl Mays schöne Spionien“, *Cinegraph*, http://www.cinegraph.de/cgbuch/b9/droop_idx.html (Abruf am 13.12.2021).

60 Jacobsen, Klapdor, *Ebd.*.

61 „Die Filmindustrie im Handelsregister“, *Film-Kurier*, 28. April.1920, Nr.88.

62 *Film-Kurier*, 13. April.1920, Nr. 75.

63 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 277. Ertuğrul schreibt: „Bei dem Treffen [in Dresden] wurde angenommen, dass mit dem investierten Kapital 1918 vier Filme gedreht werden könnten.“, Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 277. Es gibt jedoch Informationen in den Aufzeichnungen, dass Ustad-Film 1920 offiziell gegründet wurde. Der *Film-Kurier* bestätigt dies seinen Lesern am 28. Februar 1920, dass die Ustad-Film GmbH gegründet wurde und nannte einige Namen der Persönlichkeiten, die am Geschäft „Ustad-Film GmbH.“ teilnahmen, *Film-Kurier*, 28. Februar.1920, Nr.50. Aus derselben Zeitschrift wird berichtet, dass der Unternehmensvertrag am 2. März 1920

3.b.i. Das Fest der schwarzen Tulpe

Die Idee, Alexander Dumas' Roman *La Tulip noire* (1850) in Film zu übertragen, kam Marie Luise Droop in den Sinn, als sie im Mai 1919 vor dem Rathaus in Kopenhagen die Inszenierung der Friedensbedingungen ansah. Im März 1920, als der erste Schlag der Monarchisten gegen die Republik, der sogenannte Kapp-Putsch, in Berlin scheiterte, beschloss Droop, den Film mit dem Einfluss und der Inspiration beider Ereignisse zu drehen.⁶⁴

Der Film hatte eine große Besetzung. Die meisten Künstler, die fast zwanzig verschiedene Rollen spielen sollten, wurden aus dem Theater angagiert. Ertuğrul arbeitete mit Schauspielern zusammen, die er aus Theaterkreisen kannte und die ihre Auftritte auf der Bühne erlebten, aber bislang nicht in Filmen gespielt hatten. Eines der Hauptrollen war der Charakter Cornelius de Witt und die Rolle bekam Otto Sommerstoff aufgrund seiner „römischen Nase“, erzählt Ertuğrul. Theodor Becker aus dem Staatstheater spielte Johann de Witt und Carl de Vogt die Rolle des Adrian de Witt. Meinhart Maur⁶⁵, den Ertuğrul im Mannheimer Theater auf der Bühne sah und dessen Schauspiel er beeindruckend fand, vertrat die Rolle des Isaac Techialer.⁶⁶ Dieses Team spielte auch später wichtige Rollen in den anderen von der Ustad-Film gedrehten Filmen. In Muhsin Ertuğruls Memoiren steht, dass er selbst den Film inszenierte. In den Recherchen von Sadi Konuralp und Kaya Özkaracalar wird erwähnt, dass der Name Muhsin Ertuğruls in deutschen Quellen nicht vorkommt,⁶⁷ aber in den Primärquellen, die in diesem Artikel bearbeitet wurden, werden Droop und Ertuğrul manchmal zusammen erwähnt,⁶⁸ manchmal tritt nur Droops Name in den Vordergrund (siehe Abbildung 6).⁶⁹ Im Gegensatz zu Ertuğruls eigener Aussage wird sein Name jedoch in deutschen Quellen nicht allein erwähnt. Diese Daten können als Kooperation in der Verwaltung des Films

unterzeichnet wurde, „Die Filmindustrie im Handelsregister“, *Film-Kurier*, 28.April.1920, Nr.88. Jacobsen und Klapdor hingegen geben als Datum den 30. März 1920 an, Jacobsen, Klapdor, *Ebd.* „Unter der Annahme, wenn dieses Treffen in Dresden vor der offiziellen Begründung der Firma abgehalten wurde, sollte doch angemerkt werden, dass Ertuğrul 1919 nach Deutschland zurückkehrte und im Jahr 1918 eigentlich in Istanbul war; so sind in seinem autobiographischen Buch gelegentlich Unstimmigkeiten bezüglich der Daten erkennbar. 1920 wurde als Produktions-/Vorführungsjahr der ersten Filme von Ustad-Film verzeichnet.

64 „In Tyrannos'. Eine Zuschrift von Luise Droop“, *Film-Kurier*, Nr. 211, 21.September.1920.

65 Im Buch *Benden Sonra Tufan Olmasin!* (1989) steht als Name „Reinhardt Maur“, Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S.278, was auf einen Schreibfehler hinweist.

66 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S.276; „DasFestderschwarzenTulpe“, 1920, filmportal.de, https://www.filmportal.de/film/das-fest-der-schwarzen-tulpe_da9f5db9c8e74d7d9bc9cff200c5f3a7 (Abruf am 14.12.2020).

67 Konuralp, Özkaracalar, *Ebd.*, S. 53.

68 „Aus der Praxis. Die Ustad-Film“, *Der Kinematograph*, 2.Mai.1920, Nr. 694; „Das Fest der schwarzen Tulpe“, 1920, filmportal.de, https://www.filmportal.de/film/das-fest-der-schwarzen-tulpe_da9f5db9c8e74d7d9bc9cff200c5f3a7 (Abruf am 14.12.2020).

69 „Marie Luise, Droop“, *Neue Kino-Rundschau*, 4.Dezember.1920, Nr.196, S.25.



Abbildung 7: Muhsin Ertuğrul übernahm im Film die Dekorationen.⁷²

Der *Film-Kurier* gab in seiner Ausgabe vom 23. April 1920 bekannt, dass die Dreharbeiten für den Film begannen.⁷³ Das Thema des Films spielte in der Zeit der ersten republikanischen Revolution der Niederlande. Die Brüder De Witt, die bekannten Staatsmänner der Niederlande und Vertreter der Republikaner, wurden infolge einiger politischer Intrigen umgebracht. Um dem Film eine historische und räumliche Atmosphäre zu verleihen, suchte Ertuğrul Bilder niederländischer Schlösser in Geschichtsbüchern und bekannte bzw. unbekannte Bilder niederländischer Maler. Es wurde beschlossen, mit den Innenaufnahmen in den Czerepy-Studios zu beginnen, doch diese Studios verfügten nicht über genügend Dekoration. Bis die Dekorationen fertiggestellt waren, startete man die Außenaufnahmen an Orten, die das Publikum an die Niederlande erinnern sollten. Dieser Ort war Jüterbog. Die Stadt war drei Stunden von Berlin entfernt. Das Rathaus in Jüterbog, wo sich eine Artillerie-Kavallerie-Kaserne befand, wurde als Schloss genutzt und der Drehort eignete sich auch für die Aufnahme der Aufstandsszene im Film. Mit dem Geschick seines Assistenten Riemann erreichten etwa 800 Kostüme aus dieser Zeit den ersten Drehtag. Die erste Szene, die gedreht wurde, war der Aufstand mit achthundert Menschen. Ertuğrul merkt an, dass das Inszenieren und Drehen dieser Szene, die er an seinem Schreibtisch entwarf, eigentlich mit einem einzigen Assistenten sehr schwierig war, doch dank der Leitung und Disziplin des Kavallerieregiments konnten sie die Szene einfach und schnell fertigstellen. Aber man musste schnell handeln. Für das Unternehmen war es günstiger, ein paar Szenen zu drehen, während die Masse vor Ort war. Außerdem war es schwierig, mit Schauspielern zu arbeiten, die sich gegenseitig nicht kannten und zum ersten Mal im Film unter der Regie eines jungen Ertuğrul agieren sollten. Ertuğrul arbeitete mit einer überfüllten Menge von Statisten in Soldaten Rollen zusammen und nutzte diese Situation als eine Gelegenheit. Nach seinen eigenen Aussagen übertrug er Edouard Detailles Gemälde *Le Rêve* (1888) in einer der Szenen. Auf dem Gemälde sieht man eine Menge Soldaten nachts im Hauptquartier schlafend und in ihrem Traum nehmen sie Angriff. Die lebendige Angriffsszene wird laut Ertuğrul zu einer Inspirationsquelle, die, laut seiner Behauptung „vorher so noch nie praktiziert

72 „In Tyrannos“. Eine Zuschrift von Luise Droop“, *Film-Kurier*, Nr. 211, 21. September. 1920.

73 „Aus dem Glashauss“, *Film-Kurier*, 23. Nisan. 1920, S. 84.

wurde“.⁷⁴ Ertuğrul war nicht nur von Detailles Gemälde beeindruckt. Er, der den Film wie ein Rembrandt-Gemälde dekorieren wollte, verlieh dem Lichtmotiv besondere Bedeutung. Spuren der niederländischen Malerei wurden in den Szenen hervorgehoben, in denen Dunkelheit und Licht hervorstechen. Szenen, die eine fachmännische und akribische ästhetische Sichtweise erfordern, die für den Kamera-Operateur eine technische Herausforderung und Innovation darstellten, erregten auch die Aufmerksamkeit des Kamera-Operators Gustave Preiß. An diesem Tag brachten sie die überfüllten öffentlichen Szenen zu Ende. Ertuğrul und sein Team kehrten entspannt in ihr Hotel zurück.⁷⁵

Ertuğrul lässt sich von einer Möbelfabrik in Jüterbog Einrichtungen herstellen. Sobald das Material fertiggestellt war, wurde es in das Czerepy Studio versendet, was auch günstigere Herstellungskosten bedeutete. Als die Dekorationen ins Studio kamen, wurden sie von einem jungen Maler namens Beisenherz bemalt, die Wandteppichbilder wurden fachmännisch vorbereitet und er arbeitete genau in jedem Detail in der Atmosphäre und Dekoration. Ertuğrul bedauert, dass bei Schwarzweißaufnahmen trotz aller Bemühungen ein gewisser Effekt verloren ging, da es noch keinen Farbfilm gab: „*Die Dämmerung spiegelt sich in einer plastischen Schönheit mit all ihren Aussparungen auf der Leinwand wider; die Figuren scheinen so, als ob sie vom Vordergrund getrennt seien, fast wie Lebewesen, die aus dem Szenenbild aus der Leinwand hervor entspringen.*“⁷⁶



Abbildung 8: Annonce von *Das Fest der schwarzen Tulpe* (1920).⁷⁷

Die Branchenzeitschrift *Der Kinematograph* behauptet, dass das Motto des Films „*Es ist ein historischer Film, der nicht historisch sein will*“⁷⁸ eine Verhinderung sei, das Thema des Films objektiv zu behandeln und es sollte eigentlich entsprechend den kinematographischen Kriterien bewertet werden.

74 Übers. d. Verf.. Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 280.

75 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 280-281.

76 Übers. d. Verf.. Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 283.

77 *Film-Kurier*, 9. September. 1920.

78 E.B., „Berliner Filmneuheiten. Presse-Vorführung“, *Der Kinematograph*, Nr. 715, 26. September. 1920.

Der *Film-Kurier* hingegen verstärkt Droops Motto mit einem literarischeren Vergleich. *Das Fest der Schwarzen Tulpe* (1920) will nicht historisch sein, wie im Sinne Goethes unhistorischem Werk *Egmont*, dass zu seiner Zeit nicht verstanden, von Ludwig van Beethoven entdeckt und interpretiert wurde. Laut *Film-Kurier* ist der Film kulturpolitisch gesehen ein wertvolles Dokument.⁷⁹

Obwohl der Film auf einem breiten Wissen basierte, war er etwas zu viel Literatur. Dies war ein Hindernis für die meisten Autoren, die Drehbücher für Filme schrieben, da sie Gefahr liefen, sich weg von der Sprache des Films zu bewegen und die Geschichte wie im geschriebenen Text in Film zu übertragen und zu erzählen. Andererseits war es für das Publikum schwierig, den Film ohne Hintergrundinformationen anzusehen. Es wurden viele Zwischentitel eingesetzt, um diese Lücke zu füllen, dennoch hatte der Film Schwierigkeiten, sich selbst zu erklären.⁸⁰ Allerdings sei das Thema des Films recht aktuell. Obwohl der Film, der die Frage Monarchie oder Republik aufwarf und die Antwort auf diese Frage offen ließ, war seine politische Tendenz klar. Das Publikum unterstützte auch Cornelius de Witts Rede über die Freiheit seines Volkes mit Applaus während der Aufführung.⁸¹ Diese Reaktion spiegelt die Unterstützung einer neu erklärten Republik in Deutschland wider. Und obwohl der *Film-Kurier* die historische Dimension und die Landschaften im Film wohlgeraten fand, betrachtet er den schnellen Übergang zwischen den Szenen als ein Element, das anstrengend war und das Verständnis des Films erschwerte.⁸² Die Zeitschrift interpretierte diese „unerwarteten und komplexen“ Übergänge als Ausdruck der Moderne und unterstrich damit die Aktualität des Films.⁸³

79 Lothar Knud Fredrik, „‘Das Fest der schwarzen Tulpe’“. Pressevorführung in der Schauburg“, *Film-Kurier*, 16.September.1920, S.207.

80 E.B., „Berliner Filmneuheiten. Presse-Vorführung“, *Der Kinematograph*, Nr. 715, 6. September.1920..

81 E.B., „Berliner Filmneuheiten. Presse-Vorführung“, *Der Kinematograph*, Nr. 715, 26. September.1920..

82 E.B., „Berliner Filmneuheiten. Presse-Vorführung“, *Der Kinematograph*, Nr. 715, 26. September.1920..

83 Lothar Knud Fredrik, „‘Das Fest der schwarzen Tulpe’“. Pressevorführung in der Schauburg“, *Film-Kurier*, 16.September.1920, S.207.



Abbildung 9: Das Fest der schwarzen Tulpe (1920).⁸⁴

Im Moment scheint der Film der einzige Film von Ertuğrul aus der deutschen Ära zu sein, der die Zeit überlebte.⁸⁵ Wenn der Film innerhalb seiner Zeit bewertet wird, scheint der erwünschte Effekt der Film-Ästhetik erreicht zu sein. Die Dekorationen, das Kostüm und die Auswahl der Drehorte aus die 1560er Jahre, die Zeit, in der auch die Ereignisse stattfanden. Außen- sowie Innenaufnahmen bilden eine Balance mit dem Rahmen und den Szenen, die gut eingestellt sind. Darüber hinaus hinterlassen die Übergänge zwischen Hell und Dunkel, die Betonung des durch Licht und Schatten erzeugten Kontrasts und die Verwendung des Lichteffekts zur Hervorhebung der Charakter, insbesondere bei der Inneneinrichtung, stellenweise einen bildähnlichen Effekt. Die Emotionen, die mit Nahaufnahmen vermittelt werden wollen, werden so auch deutlich. Der richtige Einsatz von Gesten, Mimik und Licht in Schwarz-Weiß-Filmen ist bei der Stärkung der Filmsprache und -atmosphäre von großer Bedeutung. Trotz all dieser Ästhetik braucht man Zeit, um dem Film näher zu kommen und das Thema zu verstehen. Das liegt vor allem an den raschen Übergängen zwischen Innen- und Außenräumen, besonders zu Beginn des Films. Der Zuschauer bewegt sich zwischen Handlungsorten, bevor der Inhalt des Geschehens verstanden wird und die Charaktere bekannt sind. Diese Geschwindigkeit, die

⁸⁴ „Das Fest der schwarzen Tulpe“, *Die Filmwelt*, 1921, Nr.9, S. 8-9.

⁸⁵ Es ist möglich, den Film online anzuschauen, „Das Fest der schwarzen Tulpe“, 1920, [Film], <https://www.youtube.com/watch?v=GbHeapvmljQ> (Abruf am 15.12.2020).

in gewisser Weise, die sich verändernde Perspektive der 1920er Jahre darstellt, könnte natürlich eine moderne Interpretation der Atmosphäre sein, die sich auf eine historische Periode mit einer starken Fiktion und dementsprechend notwendigen Elementen basiert. In dem Film soll auch das politische Umfeld der Weimarer Republik durch den Kampf der Wittbrüder metaphorisch zitiert werden und filmische Instrumente ermöglichen es tatsächlich, dieses Thema auf moderne Weise zu interpretieren. Wenn man auch noch das Kommentar der Zeitschrift *Der Kinematograph* hinzufügt, wird klar, dass der Film sich nicht erklären kann und zusätzliche Informationen braucht, und es tatsächlich schwierig ist, dem Film zu folgen.⁸⁶

Ustad-Film, die mit einer Verfilmung von Dumas' Werk begann, war zu dieser Zeit die einzige Produktionsfirma, die das Recht hatte, Karl May-Romane zu drehen. Sobald die Dreharbeiten zu *Das Fest der Schwarzen Tulpe* (1920) zu Ende waren, begannen sie mit einer May-Adaptation *Die Teufelsanbeter* (1920) und soweit die Recherchen ergeben, wurden die anderen zwei May-Filme *Die Todeskarawane* (1920) und *Auf den Trümmern des Paradieses* (1920) fast gleichzeitig gedreht.⁸⁷

Laut einigen Quellen scheint der Film *Die Teufelsanbeter* (1920) die erste Verfilmung der Karl May Romane zu sein.⁸⁸ Nach einem anderen Bericht in der Zeitschrift *Der Kinematograph* wurde *Die Todeskarawane* (1920) zuerst aufgenommen.⁸⁹ Auf der anderen Seite wurde *Auf den Trümmern des Paradieses* (1920), als zweiter oder letzter Film gedreht, doch zeitlich vor den obengenannten Filmen vorgeführt.⁹⁰ Andererseits berichtet der *Film-Kurier* in seiner Ausgabe vom 19. Juli 1920, dass die Dreharbeiten von dem Film *Auf den Trümmern des Paradieses* (1920) zu Ende kamen.⁹¹ Diese komplexen Berichte, die während der Produktionszeit der Filme erhalten wurden, zeigen, dass alle drei Filme mit kurzer Zwischenzeit oder auch gleichzeitig gedreht wurden. In diesem Artikel werden die Filme nach der Reihenfolge ihrer Vorführungszeit bearbeitet. Der Regisseur von *Auf den Trümmern des Paradieses*, der zuerst gezeigt wurde, war Josef Stein. Muhsin Ertuğruls Name wird während des Produktionsprozesses in keiner Quelle erwähnt. Daher wird dieser Film hier nur kurz vorgestellt.

Nach den Angaben in der Zeitschrift *Der Kinematograph* kam *Auf den Trümmern des Paradieses* (1920) vor *Die Todeskarawane* (1920) mit dem Publikum

86 Lothar Knud Fredrik, „Das Fest der schwarzen Tulpe“, *Pressevorführung in der Schauburg*, *Film-Kurier*, 16. September 1920, S.207. Der Schwerpunkt auf die Verwendung des Lichtes waren offensichtlich Einflüsse des expressionistischen Theaters und Kinos. Zum anderen besteht das Kino der Weimarer Zeit nicht nur aus expressionistischen Filmen. Es war, wie schon darauf hingewiesen, auch ein kommerzielles Kino.

87 „Aus dem Glashaus“, *Film-Kurier*, 9. Mai 1920, S.97.

88 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 283.

89 „Aus der Praxis. Die Ustad-Film Dr. Droop & Co.“, *Der Kinematograph*, Nr. 696, 16. Mai 1920.

90 „Berliner Filmneuheiten. Uraufführungen“, *Der Kinematograph*, Nr. 722, 14. November 1920.

91 „Aus dem Glashaus“, *Film-Kurier*, 19. Juli 1920, Nr.156.

zusammen. Der Film ist eine Verfilmung des Kapitels "Der Überfall" aus dem Karl May Roman *Von Bagdad nach Stambul* (1892). Der Film erzählt über den Karbala-Vorfall und der Protagonist Kara Ben Nemsî hilft diesmal einem Prinzen aus dem Iran. Der Film wurde am 8. Oktober 1920 in den Dresdner Kammerspielen uraufgeführt und am 5. November 1920 im Berliner Motivhaus dem Publikum vorgeführt.⁹² Obwohl *Der Kinematograph* das Ende des Films und die sich selbst wiederholenden Szenen nicht zufriedenstellend findet, sind die Bilder und die Bühneneinrichtungen erfolgreich.⁹³

3.b.ii. Die Todeskarawane

Nach den erhaltenen Informationen ist *Die Todeskarawane* (1920) zwar eine Fortsetzung von *Auf den Trümmern des Paradieses* (1920),⁹⁴ wurde vorher gedreht, jedoch später gezeigt, da sie eine Fortsetzung sein sollte. *Der Kinematograph* berichtete am Mai 1920, dass der Film von Droop und Ertuğrul zusammen gedreht wurde.⁹⁵ In der *Lichtbild-Bühne* vom 11. Dezember 1920 wurde Joseph Stein als Regisseur erwähnt.⁹⁶ Das deutet darauf hin, dass Droop und Ertuğrul gemeinsam mit den Dreharbeiten begannen, aber nach einer Weile brachte Joseph Stein den Film fertig.

Der Film zeigt die Abenteuer von Kara ben Nemsî und seinem Gehilfe Hadschi Halef Omar in Bagdad und Isfahan. Die ersten Szenen aus dem Film, die am 4. Oktober 1920 gedreht wurden,⁹⁷ präsentierte man der Presse innerhalb von zwei Wochen zu Werbezwecken. Ein Pressevertreter, der die Gelegenheit hatte, einige Szenen aus dem Film anzusehen, schrieb im *Film-Kurier* vom 16. Oktober 1920, dass ihm die Kulisse des Films sehr gefiel und sehr beeindruckt von der Auffassung des Todes von Karl May und dem des Films war.⁹⁸ Allerdings waren nicht alle Kommentare so konstruktiv. Margot Meyer, die weder *Auf den Trümmern des Paradieses* sah, noch Mays Buch *Von Bagdad nach Stambul* las, bewertete den Film nach der Pressevorführung im Hamburger Schauburger Kino am 16. November 1920 wie folgt:

„Der Film hat Stimmung von zarter ergreifender Schönheit und Augenblicke köstlicher, gedankengeträger Bildstärke, aber die Stimmungen verweben sich nicht

92 *Vorwärts*, 12. November 1920; Jacobsen, Klapdor, *Ebd.*.

93 „Berliner Filmneuheiten. Uraufführungen“, *Der Kinematograph*, Nr. 722, 14. November 1920.

94 „Aus der Praxis. Die Ustad-Film Dr. Droop & Co.“, *Der Kinematograph*, Nr. 696, 16. Mai 1920.

95 „Aus der Praxis. Die Ustad-Film Dr. Droop & Co.“, *Der Kinematograph*, Nr. 696, 16. Mai 1920. Nach Âlim Şerif Onaran, drehte Muhsin Ertuğrul den Film *Die Todeskarawane*, Onaran, 1981, *Ebd.*, S. 124. Efdal Sevinçli erinnert an Onarans Übermittlung. Er teilt mit, dass die Quelle dieser Information ein Artikel ist, der von Muhsin Ertuğrul unter dem Pseudonym „Perdecî“ geschrieben wurde. Allerdings macht er vorsichtig darauf aufmerksam, dass Ertuğrul diesen Film in seinen eigenen Memoiren nicht erwähnt, Sevinçli, *Ebd.*, S. 153-154.

96 *Lichtbild-Bühne*, 11.12.1920, Nr. 50.

97 Jacobsen, Klapdor, *Ebd.*.

98 „Neues vom Ustad-Film“, *Film-Kurier*, 16. Oktober 1920, Nr. 233.

zur einen, allumfassenden, und die Augenblicke bauen keine Zusammenhaenge für ein großes, ganzes Erlebnis. Minuten eines jähren, nicht zu begründenden, nur zu fühlenden Verständnisses wechseln mit Zeiträumen hilflosen, grübelnden Schauens. Die fremden Namen, die fremdgekleideten Gestalten, die fremden Gebräuche wirbeln durcheinander. [...] Der Film ist durchzogen von Andeutungen einer schönen, poetischen Idee, aber sie bleibt uns nur Ahnung und der großen Masse vielleicht ganz verborgen.“⁹⁹

Trotz aller poetischen Eleganz und des erfolgreichen Schauspiels findet Meyer die philosophische Atmosphäre, die das Filmteam in den Film einzuprägen versuchte, unverständlich. Daher war dieser philosophische Sinn für den Film „zu viel“ und schränkte das Interesse an dem Film ein, da er nur für ein gewisses Publikum zugänglich war.¹⁰⁰

Wenn man den Kritiken folgt, erfüllen die Filme nicht die Erwartungen des Publikums an Abenteuerfilmen. Das Interesse des Publikums an solchen Abenteuerfilmen bestand darin, die Menschen von alltäglichen Problemen abzulenken, sie vergessen zu lassen oder das Verlorene zu ersetzen, anstatt sie zur philosophischen Sinnsuche zu motivieren. Die zwischen 1919 und 1920 gedrehten Abenteuerfilme, dessen Helden in fernen Winkeln der Welt von einem Abenteuer zum nächsten Abenteuer wechselten, deuteten nach Kracauer, auf unmittelbare Bedürfnisse, sprachen ein veraltetes Publikum an und vermittelten Themen, die auf der ganzen Welt vorkamen sowie auch die Merkmale an der Provinz in sich trugen. Im Gegensatz zur introvertierten Stimmung dieser Zeit waren diese Themen in der Lage, mit dem täglichen Chaos des Lebens Schritt zu halten. Je entlegener und verlassenere die Orte, an denen die Geschichte spielte, waren, desto näher kamen sie dem Wunsch des Publikums nach Exotik entgegen. Kracauer vergleicht diese Sehnsucht nach exotischer Ferne mit Tagträumen eines Häftlings. Das Gefängnis ist die „*verstümmelte und zerrissene Heimat*“.¹⁰¹ Ein „*durchschnittlicher Deutscher*“, der seinen Schmerz angesichts dieser obligatorischen Inhaftierung mit Abenteuerfilmen kompensieren wollte, befriedigte naiv seinen Wunsch, sich der Welt zu öffnen, die er unterdrückte, dank dieser Bilder und das sind Bilder, die es ihm ermöglichten, die Welt wieder zu annektieren wie Ophir in seiner Vorstellung.¹⁰² Daher dienten diese Filme als Traumersatz für den Platz, den der Zuschauer in der Nachkriegswelt verlor. Wenn man Kracauers Bemerkungen folgt, sollten *Auf den Trümmern des Paradieses* (1920) und *Die Todeskarawane* (1920) den Zuschauer enttäuscht haben, was auch Tatsache war. Das Publikum, dessen Erwartungen in beiden Filmen nicht erfüllt wurde, zeigte wenig Interesse an *Die Teufelsanbeter* (1920), der letzten May-Verfilmung von Ustad-Film.

99 „Film-Kritik. Die Todeskarawane“, *Film-Kurier*, 22.November.1920, Nr. 258.

100 „Film-Kritik. Die Todeskarawane“, *Film-Kurier*, 22.November.1920, Nr. 258.

101 Kracauer, *Ebd.*, S.62-63.

102 Kracauer, *Ebd.*, S.63.

3.b.iii. Die Teufelsanbeter

Nach Ertuğruls Bericht, begannen die Dreharbeiten zu *Die Teufelsanbeter* (1920), sobald Droop die Montage des Films *Das Fest der schwarzen Tulpe* (1920) lieferte. Das Thema des Films stamm von Karl Mays gleichnamigem Roman, dessen Drehbuch von Droop geschrieben wurde. Ertuğrul beschäftigte sich als allererstes mit der Szeneneinrichtung. Der Künstler, der während der Arbeiten von *Das Fest der schwarzen Tulpe* (1920) sich große Mühe gegeben hatte, die Dekorationen selbst herzustellen, wollte diesmal all dies seinem Meister überlassen. Mit Max Reinhardts Bühnenbildner Ernst Stein einigten sie sich täglich auf 1000 Mark. Ertuğrul schreibt, dass er von Stein viel über die Bühnendekoration lernen konnte. Der Film wurde auf einem zerstörten Plateau, das aus den alten Flugzeugfabriken in Johannestal hergestellt wurde und nach dem Krieg in ein Filmplateau umgewandelt wurde, gedreht. Diese Plateaus, mit riesigen Flächen und geeignetem Licht für den Film, waren perfekt für das Kino. Auf diesen Plateaus drehte man gleichzeitig mehrere Filme. Während der Dreharbeiten von *Die Teufelsanbeter* (1920), wurde im Studio nebenan *Hamlet* (1921) mit Asta Nielsen unter der Regie von Urban Gad gedreht. An einem solchen Drehtag kam Béla Lugosi, der berühmte Dracula der folgenden Jahre, ins Atelier.¹⁰³ Lugosi musste aus politischen Gründen aus Ungarn fliehen und suchte Arbeit. Er unterstützte Mithilfe seiner Aktivitäten in der Schauspielergewerkschaft die Béla Kun-Bewegung, Vertreter der ungarischen Sowjetrevolution.¹⁰⁴ Ertuğrul, benachrichtigte die Verwaltung und schloß, ohne zu zögern, mit Lugosi eine schriftliche Vereinbarung ab, in der Lugosi monatlich 10.000 Mark für die Hauptrolle in *Die Teufelsanbeter* (1920) bekam.¹⁰⁵

Während der Dreharbeiten zu *Die Teufelsanbeter* (1920) begegnete Ertuğrul nicht nur Lugosi. Ein weiterer Filmliebhaber, der zur Ausbildung aus Istanbul nach Deutschland kam, war Cezmi Ar. Ertuğrul erzählt, dass Ar Schauspieler werden wollte. Doch empfahl er ihm, um im Kino einen dauerhaften Beruf zu gewinnen, Kamera-Operateur zu werden, weil Ertuğrul das Talent als Schauspieler bei Cezmi Ar nicht sah, ihn aber nicht demotivieren wollte.¹⁰⁶ Somit wagte Cezmi Ar seinen ersten Schritt in den Beruf und war in den folgenden Jahren in der Türkei in vielen Ertuğrul-Filmen als Kameramann tätig.¹⁰⁷

Die Teufelsanbeter (1920) war die erste Verfilmung von Karl May, die Ustad-Film gedreht hatte, die aber zuletzt auf die Leinwand gelang. Jacobsen und

103 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 283-285.

104 Roy Milano, *Monsters: A Celebration of the Classics from Universal Studios*, Del Ray Books, New York, 2006, S. 38.

105 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 285.

106 Ertuğrul, *Ebd.*, 1989, S. 285-286.

107 Onaran, 1981, *Ebd.*, S.123.

Klapdor schreiben, dass der Film erstmals am 21. Oktober 1920 gezeigt wurde, aber wie die Autoren selbst auch andeuten, gibt es noch keine lieferbaren und belegbaren Hinweise zu der Gewissheit dieses Datums.¹⁰⁸ Obwohl aus der Presse bekannt war, dass der Film seit Januar 1921 in Deutschland auf der Leinwand gezeigt wurde,¹⁰⁹ werfen die Daten aus den Forschungen von Jörgen Michael Bönisch Zweifel an der Genauigkeit der Daten zu diesen Filmvorführungen auf. Bönisch, der die Rezeptionsanalyse der von Ustaf-Film gedrehten Filme in der Presse untersuchte, schreibt, dass der Film möglicherweise ab Juli 1921 in Berlin gezeigt wurde, behält aber auch die Möglichkeit, dass er zuvor in Berlin gezeigt sein könnte, wo es in jenen Jahren 300 Kinos gab.¹¹⁰ Obwohl angekündigt wurde, dass der Film in Wien vorgeführt werden sollte, bevor es in Berlin auf die Leinwand kam,¹¹¹ wurde die Vorführung dauerhaft verschoben, wie man in den Filmzeitschriften aus Österreich erfahren kann und wie auch Bönisch es betont. In der *Sport-Tagblatt-Zeitung* wurde bekannt gegeben, dass der Film ab dem 16. September 1921 in Wien gezeigt werden sollte.¹¹² Es wird angenommen, dass vertriebliche oder technische Probleme diese Verzögerung verursachten.



Abbildung 10: Annonce *Die Teufelsanbeter* (1920).¹¹³

108 Jacobsen, Klapdor, *Ebd.*

109 „Neuestes aus Deutschland“, *Neue Kino-Rundschau*, 8.Jänner.1921, Nr.201, s.16.

110 Jörg-M. Bönisch, „Die Karl May Stummfilme und die Ustaf-Film GmbH. Im Spiegel der Filmzeitschriften 1920/21 (Teil 12)“, *Mitteilungen der Karl May Gesellschaft*, März 2015, Nr. 183, 1. Quartal, S.56-57. Bönischs Studie folgt der Präsenz der Ustaf-Film in Filmzeitschriften anhand bestimmter Quellen nach und die Vorführungstermine der Filme werden im Artikel ausführlich bearbeitet.

111 „Karl May im Film“, *Reichspost*, 16.September.1920, Nr. 256, S.5, „Karl May im Film“, *Salzburger Volksblatt*, 18.September.1920, Nr. 214, S.3.

112 „Die Teufelsanbeter“, *Sport-Tagblatt*, Nr.254, 16.September.1921, S.7.

113 „Die Teufelsanbeter“, *Sport-Tagblatt*, Nr.254, 16.September.1921, S.7.

Der Film ist einer der Abenteuerfilme, die die "orientalische Exotik" und Karl Mays Ruf in einen kommerziellen Vorteil verwandeln wollen. Die Geschichte handelt von den Abenteuern Kara Ben Nemsis, der mit Hacı Halef Ömer durch die Welt reist, diesmal nach Mosul. Die Pflicht des Kara Ben Nemsis besteht diesmal darin, die Jesiden, die als „Teufelsanbeter“ genannt werden, vor der Tyrannei des Gouverneurs von Mosul zu retten.¹¹⁴ Die Figur des abenteuerfreudigen Kara Ben Nemsis, gespielt von Carl de Vogt und die ursprünglich auch in Mays Roman ein Deutscher ist, präsentiert den kaiserlichen Traum der Wilhelminischen Ära und lässt es nochmals auf der Leinwand erscheinen. Während Droop in *Das Fest der schwarzen Tulpe* (1920) versuchte die Republikaner zu unterstützen, belebt sie in den May Verfilmungen die Orientpolitik eines zerfallenen Reiches. So gesehen ist die Kohärenz von Droops Kulturpolitik fragwürdig und so wie es aussieht übertraf ihr Wunsch nach kommerziellem Erfolg die politische Ethik.

Kaya Özkaracalar und Sadi Konuralp schreiben in ihrem Artikel, dass der Regisseur des Films „ohne Zweifel“ Muhsin Ertuğrul war.¹¹⁵ Auf der Filmportal.de-Datenbank gibt es Hinweise darauf, dass der Film unter der gemeinsamen Regie von Droop und Ertuğrul gedreht wurde.¹¹⁶ Laut der Imdb-Datenbank ist die Regisseurin des Films Marie Luise Droop.¹¹⁷ Auf der Webseite der Karl-May-Filme erscheint Joseph Steins Name als Regisseur.¹¹⁸ Muhsin Ertuğruls Name wird als Regisseur in den Ausgaben der am 7. September 1920 in Österreich veröffentlichten *Reichspost-Zeitung*¹¹⁹ und in der Filmzeitschrift *Neue Kino-Rundschau* vom 14. Mai 1921 erwähnt.¹²⁰ Die Quellen von der Datenbank Imdb und der Karl-May-Filme Webseite sind unklar und die Informationen sind unbestimmt. Anhand der aus den oben genannten Primärquellen festgelegten Informationen ist zu verstehen, dass Ertuğrul der Regisseur in diesem Film war:

„[...] Der türkische Schauspielstar Ertogul Mouhssin Bey, der von den Urstätten der Filmhandlung seine Heimat herschreibt, hat das Drama inszeniert und dabei das architektonische Genie eines Ernst Stern und den künstlerischen Rat eines Sascha Schneider zur Seite gehabt. Dieses Gestirn hat Bilder zu schaffen vermocht, die an Schönheit der Empfindung und kristallreiner Ausführung des Lichtbildes sich jedem Italiener und Amerikaner an die Seite stellen können.“¹²¹

Sascha Schneider erklärte in einem Brief, den er an Karl Mays Frau Clara May schrieb, dass er nachdem er den Film sah, ihn besser fand als Auf

114 „Die Teufelsanbeter“, *Die Filmwelt*, 1921, Nr. 19/20, S. 5.

115 Konuralp, Özkaracalar, *Ebd.*, S.55.

116 „Die Teufelsanbeter“, *Filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/die-teufelsanbeter_395df19e873e4686aa111cf1d8660e31 (Abruf am 17.12.2020).

117 „Die Teufelsanbeter“, *Imdb*, https://www.imdb.com/title/tt0011757/?ref_=tt_mv_close (Abruf am 17.12.2020).

118 *Karl-May-Filme*, <http://www.karl-may-filme.de/stumm/bdt.html> (Abruf am 17.12.2020).

119 „Karl May im Film“, *Reichspost*, 16.September.1920, Nr. 256, S.5.

120 *Neue Kino-Rundschau*, 14.Mai.1921, Nr..219, S.24.

121 „Allerlei. Die Teufelsanbeter“, *Neue Kino-Rundschau*, 19.Februar. 1921, Nr. 207, S.17.

den *Trümmern des Paradieses* (1920). Der Punkt, der ihn überraschte, war, dass Mudzim [Muhsin Ertuğrul], der den Orient auf eine außergewöhnliche Art und Weise im Film porträtierte und darstellte, die Menschen und Tiere, die im Film vorkommen, nicht genug „orientalisch“ schaffen konnte. Die langen Haare der Figuren waren schrecklich. Die Pferde waren ihm auch ein Dorn im Auge. Nach Schneiders Meinung spielte Carl de Vogt zu viel und Maur war nicht gut genug. Doch insgesamt betrachtet war der Film für ihn zufriedenstellend. Schneider, der auch den Film berät, war auch besorgt darüber, ob die Filmwelt den Karl May-Filmen überhaupt gerecht werden könne.¹²²

Der Film war kein großer Erfolg. Soweit es aus der Presse hervorkommt, wurden Ankündigungen und Nachrichten von und über Ustad-Film nicht mehr veröffentlicht, die Verleihgesellschaft Bruckman warb nicht mehr, was auch bedeutet, dass das Unternehmen nach diesem Film aufgelöst wurde. Zu Beginn der Dreharbeiten zu Karl May-Romanen hatte Ustad-Film die Absicht, einen weiteren Film namens „Vom Stamme der Verfluchten“ zu drehen.¹²³ Es wird jedoch verständlich, dass sie auf diesen Film verzichteten und das Unternehmen keine weitere Verfilmung von Karl May hervorbrachte. Obwohl in den Kommentaren über *Die Teufelsanbeter* (1920) darauf hingewiesen wird, dass der Film relativ besser als die anderen zwei Verfilmungen war,¹²⁴ hatte er an der Kasse gescheitert und das Ustad-Film Team gab die Aufgabe auf, May-Filme zu drehen. Dies scheinen Auswirkungen und Ergebnisse zu sein, die auf die Enttäuschung über *Die Todeskarawane* (1920) und *Auf den Trümmern des Paradieses* (1920) zurückzuführen sind. Für diejenigen, die von den Dreharbeiten der Karl May-Filme begeistert waren, hatte die mangelnde Kompetenz dieser beiden Filme, die vor *Die Teufelsanbeter* (1920) auf die Leinwand kamen, das Interesse des Publikums an *Die Teufelsanbeter* (1920) gestillt. So war *Die Teufelsanbeter* (1920) Ustad-Films letzter Film.

In der Istanbuler Zeitschrift *Artistic-Ciné* vom 9. März 1927 wurde ein Interview von Antoin Paul mit Ertuğrul veröffentlicht. In diesem Gespräch erzählt Ertuğrul, dass er hauptsächlich mit Bruckmann, dem Verleiher von Ustad-Film, in Deutschland arbeitete und während dieser Zeit auch die Filme *Von*¹²⁵ *Stamm der Verfluchten*, *Auf den Trümmern des Paradieses*, *Die Todeskarawane* drehte.¹²⁶ In seinen Erinnerungen steht nichts davon, dass er an diesen Filmen

122 Hartmut Vollmer, Hans-Dieter Steinmetz, Lothar Schmid, Bernhard Schmid (Hrg.), *Karl May: Briefwechsel mit Sascha Schneider. Mit Briefen Schneiders an Klara May u. a.*, Band 93 der Gesammelten Werke, Karl-May-Verlag GmbH., Bamberg, 2009, S. 413 ; Jörg-M. Bönisch, „Die Karl May Stummfilme und die Ustad-Film GmbH. Im Spiegel der Filmzeitschriften 1920/21 (Teil 12)“, *Mitteilungen der Karl May Gesellschaft*, März 2015, Nr. 183, 1. Quartal, S.56.

123 „Allerlei. Karl May – verfilmt“, *Neue Kino-Rundschau*, 23 Oktober 1920, Nr.190, S.15.

124 Bernhard Schmid, Jürgen Seul (Hg.), *100 Jahre Verlagsarbeit für Karl May und sein Werk 1913–2013*, Karl-May-Verlag, Bamberg, Radebeul 2013, S. 35.

125 Der Schreibfehler wurde so wie es im Interview stand übertragen, er wurde nicht korrigiert.

126 Antoin Paul, „Un Grand Artiste Turc. Ertogroul Mouhsin Bey“, *Artistic-Ciné*, Nr.15, 9 März 1927, S. 3-4.

arbeitete. Wie in den vorrigen Seiten dieser Arbeit schon erwähnt, wurde das Filmprojekt „Vom Stamme der Verfluchten“ nie realisiert und im Bezug auf die anderen beiden Filme, über die Ertuğrul in *Artistic-Ciné* behauptet, angeblich gedreht zu haben, werden sein Name in keiner Quelle als Regisseur erwähnt. Daher widerspricht diese Aussage von Ertuğrul den Recherchequellen. Laut Nijat Özön war Ustad-Film, mit der Muhsin Ertuğrul in Deutschland zusammenarbeitete, eine unbekannte Filmgesellschaft und die Filme, die sie drehten, waren Verfilmungen von trivialen Abenteuerromanen.¹²⁷ Obwohl Ustad-Film nicht zu den wichtigen Filmproduktionsfirmen in Deutschland gehörte, hat die Tatsache, dass sie als Filmgesellschaft einzig die Rechte für Karl-May-Verfilmungen in der Hand hatte, in bestimmten Kreisen für Aufsehen gesorgt. Dafür leisteten zweifellos auch der Name des Schriftstellers Karl May, und die bisherig bekannte Filmarbeit von Marie Luise Droop einen entscheidenden Beitrag.

Recherchen in deutschen Quellen zeigen, dass Ertuğrul nach der Auflösung von Ustad-Film in Deutschland in den drei Teilen des Abenteuerfilms *Die Frau mit den Millionen* (1922/23) spielte. Jedoch kehrte er vorher nach Istanbul zurück.

3.c. Die Frau mit den Millionen

1921 war Muhsin Ertuğrul nochmals in Istanbul. In Dârülbedâyi versuchte er sich wieder als Regisseur zu engagieren, aber die Auseinandersetzungen gingen weiter. Ertuğrul drückte im Namen aller Darülbedayi Schauspieler aus, dass die Theaterleitung und das literarische Komitee den Künstlern übergeben werden sollten. Ihr Wunsch ging nicht in Erfüllung und daraufhin wurde er mit İ.Galip Arcan, Behzat Butak, Emin Belig, Ercüment Behzat und Onnik Binemeciyan zusammen aus dem Darülbedayi entfernt. Noch einmal kam für Ertuğrul der Zeitpunkt nach Deutschland zurückzukehren.¹²⁸

Aus den Recherchen versteht es sich, dass Ertuğrul während dieses Aufenthalts in Deutschland in den Teilen des Films *Die Frau mit den Millionen* (1922/1923) spielte. Die Namen dieser dreiteiligen Abenteuerfilme werden in Ertuğruls eigener autobiographischer Arbeit oder in einer anderen Quelle nicht erwähnt. Wenn man die Imdb- und Filmportal.de-Seiten untersucht, sieht man, dass Muhsin Ertuğrul in allen drei Filmen den Charakter Leutnant Erdöffy verkörperte. Die Teile heißen der Reihe nach *Die Frau mit den Millionen. 1. Der Schuss in der Pariser Oper* (1922/23), *Die Frau mit den Millionen. 2. Der Prinz ohne Land* (1922/23), *Die Frau mit den Millionen. 3. Konstantinopel-Paris* (1922/23). Regie führte Willi Wolff und die Produktionsfirma war die Ellen Richter GmbH.. In dem von der Ufa vertriebenen Film spielte Ellen Richter den Hauptcharakter

127 Özön, 1962, *Ebd.*, S.98-99.

128 Ertuğrul, 1989, *Ebd.*, S. 290-291.

Smaragda Naburian, während die anderen Rollen von Georg Alexander und Hugo Flink gespielt wurden.¹²⁹

Die Frau mit den Millionen (1922/23), eine Abenteuerfilmserie mit Komödie-Elementen verziert, wurde in unterschiedlichen Ländern gedreht. Das Team machte sich am 17. April 1922 auf den Weg nach Italien, Griechenland und Istanbul. Auf dem Weg zurück drehten sie in Edirne, Belgrad, Budapest, Wien und Paris.¹³⁰ Das Publikum konnte den Dreharbeiten des Films aus der Presse folgen. Das Land, in dem sich das Filmteam zurzeit befand und wie die Dreharbeiten fortgesetzt wurden, dies alles konnte man aus den Berichten in der Presse erfahren, so dass für den Film schon vor seiner Fertigstellung in Hülle und Fülle geworben wurde. Das Team wollte voraussichtlich Ende Mai nach Berlin zurückkehren, nachdem die Außenaufnahmen des Films in Frankreich, Italien und auf dem Balkan endeten.¹³¹ Sobald das Filmteam aus dem Balkan zurückkam, begann es unmittelbar mit den Innenaufnahmen in den Filmateliers.¹³² Auf dieser Art und Weise wurde das Publikum über die Filmproduktion auf dem Laufenden gehalten, in Fragmenten wurden Emotionen wie Spannung, Neuigkeit und Begeisterung aufgebaut und Erwartungen geweckt; andererseits wurde der Zuschauer auch Zeuge des Filmemachens in unterschiedlichen Ländern, was zu dieser Zeit auch eine ziemlich teure Angelegenheit war. Während sich der Film zu klassischen Themen wie Liebe, Intrigen, dem Zusammenprall von Böse und Gut widmete, waren laut *Der Kinematograph* insbesondere die Landschaften und die Drehorte, ein Fest für das Publikum. Das Abenteuer kombinierte sich mit den klaren Bildern, die dank der Sonne und des Lichtes des Orients eingefangen wurden und dem Humor, was alles Beifall unter dem Publikum weckte.¹³³

Es ist nicht klar, ob Muhsin Ertuğrul bei diesem Film an allen Dreharbeiten teilnahm. Der Name des Films kommt in seinen Memoiren nicht vor, so dass bis neue Erkenntnisse gewonnen werden, davon ausgegangen werden kann, dass er nicht in allen Drehorten dabei war. All diese Länder mit dem Filmteam zu bereisen, wäre für den Künstler eine neue, anregende, spannende und aufschlussreiche Erfahrung gewesen. Es kann jedoch auch davon ausgegangen werden, dass Ertuğrul in seinen Memoiren, nur diejenigen Filme erwähnt, in denen er als Regisseur tätig war oder eine wichtige Rolle spielte bzw. Filme, die für ihn und seine Karriere von Bedeutung waren.

129 „Die Frau mit den Millionen. 1. Der Schuß in der Pariser Oper“, *Filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/die-frau-mit-den-millions-1-der-schuss-in-der-pariser-oper_03248acb130c44a1bcf3b9823887878d (Abruf am 20.12.2020); „Die Frau mit den Millionen. 2. Der Prinz ohne Land“, *Filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/die-frau-mit-den-millions-2-der-prinz-ohne-land_3f86042e344a40298c9237f1302e034d (Abruf am 20.12.2020); „Die Frau mit den Millionen. 3. Konstantinopel-Paris“, *Filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/die-frau-mit-den-millions-2-der-prinz-ohne-land_3f86042e344a40298c9237f1302e034d (Abruf am 20.12.2020).

130 „Aus der Praxis. Die neue Ellen Richter Produktion 1922/23.“, *Der Kinematograph*, Nr. 790, 9. April. 1922.

131 „Aus der Praxis“, *Der Kinematograph*, Nr. 797, 28. Mai. 1922.

132 „Aus der Praxis“, *Der Kinematograph*, Nr. 803, 9. Juli. 1922.

133 Léon Lenoe, „Berliner Filmneuheiten“, *Der Kinematograph*, Nr. 842/43, 8/15. April. 1923, S.5.

Muhsin Ertuğrul schreibt, dass er auf ein Angebot des Filmproduzenten Seden Brüder, aus Österreich, wo er sich 1922 befand, zurück nach Istanbul kam, um zusammen einen Film zu drehen. Der erste Film des Teams, war die Geschichte eines Frauenmordes aus einer Zeitungsnachricht, der während der Besatzungsjahre in Istanbul stattfand. Ertuğrul dachte, dass das Thema „Geschäft machen würde“, was sich als richtig herausstellte. Er hatte sich nicht geirrt. Der Film *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922) [Eine Liebestragödie in Istanbul] wurde zuerst im Bezirk Pera vorgeführt. Er erweckte unter den Zuschauern ein unerwartetes Interesse und somit begann Ertuğrul seine Filmarbeit in der Türkei.¹³⁴ In den folgenden Jahren nahm er an Film- und Theaterstudien teil, konnte sein Wissen erweitern und neue Erfahrungen sammeln.

4. Auf den Spuren deutschen Einflusses

Es ist eine wichtige Frage, wie die deutsche Ära die spätere Produktion des Künstlers prägte und welche Spuren sie hinterließ. Um den Rahmen des Artikels nicht zu überschreiten, wird über dieses Thema in dieser Studie nicht im Detail diskutiert. Es können jedoch für zukünftige Studien einige Anhaltspunkte erwähnt werden, die Ertuğruls Schaffen aus transnationaler, interkultureller und intertextualer Perspektive bearbeiten wollen.

Ertuğruls Art und Weise, das Berlin in den 1920er Jahren wahrzunehmen, ist für die Studien zur Kinogeschichte beider Länder wertvoll. Der Künstler war von dem Berlin der 1920er Jahre stark betroffen. Später gab er zu, dass er trotz aller Schmerzen und Belastungen in dieser besiegten Stadt, solche Innovationen, Experimente und Transformationen dieser Zeit erlebte, die er nie wieder sah.¹³⁵ Seine Äußerungen zeigen, dass der Künstler mit einer Art Stimmung zurückkehrte, die er in Deutschland erworben hatte. Diese Stimmung war das Prinzip, trotz Niederlagen und Entbehrungen der kreativen Kraft sich widerzusetzen und das zu tun, was man sich vorstellte. Er hatte in Deutschland viele Beziehungen aufbauen können, die sich manchmal in Freundschaft umwandeln und die er auch in Istanbul weiterführen konnte. Eine solche Erinnerung war beispielsweise sein Treffen mit Paul Wegener,¹³⁶ einer der führenden Künstler des Weimarer Kinos, der 1923 nach Istanbul kam.¹³⁷

134 Ertuğrul, 1989, *Ebd.*, S. 295-299.

135 Ertuğrul, 1989, *Ebd.*, S. 289-290.

136 Über Paul Wegeners Filmografie, siehe: „Paul Wegener“, *Imdb*, <https://www.imdb.com/name/nm0917467/> (Abruf am 23.12.2020).

137 „En causant avec Paul Wegener“, *Le Ciné-Turc*, 1 Mayıs 1928, S. 9.



Abbildung 11: Muhsin Ertuğrul und Paul Wegener.¹³⁸

138 „ En causant avec Paul Wegener”, *Le Ciné-Turc*, 1 Mayıs 1928, S.9.

Ertuğrul hat in den folgenden Jahren seine Beziehung zu Deutschland nicht gebrochen. Tatsächlich wird aus einem Brief vom 29 August 1953 klar, dass er mit Rolf Engler¹³⁹ zusammen einen Kulturfilm drehen wollte. Der Produzent und Filmemacher Engler schrieb ihm in einem Brief über das „Maria-Projekt“, das sie zusammen drehen wollten. Das Thema behandelte die Entdeckung des Hauses der Jungfrau Maria in Ephesus nach einem Traum der deutschen Nonne Anna Katherina Emmerich im Jahr 1891.¹⁴⁰ Engler gab Auskunft über das Budget und Empfehlungen zur Zusammenarbeit des Projekts. Dieses Projekt gilt als ein Kurzfilmprojekt, das zeigt, dass es sich auf kleine Gemeinden religiöser Kreise in Deutschland richtete. Laut Engler könnte es den Tourismus in der Türkei fördern und daher sei es eine gute Gelegenheit.¹⁴¹ Diese Daten zeigen, dass Ertuğrul offen für transnationale gemeinsame Projekte war und Initiativen ergriffte. Muhsin Ertuğrul beteiligte sich nach den Jahren in Deutschland auch an Produktionen mit interkulturellem Hintergrund. Der von Muhsin Ertuğrul gedrehte Film *İstanbul Sokaklarında* [Auf den Straßen Istanbuls] (1931) war einer der ersten Filme an dem die Türkei, Griechenland und Ägypten beteiligt waren. Der Film wurde in der Türkei, in Ägypten und Griechenland gedreht, Schauspieler aus diesen Ländern nahmen an dem Film teil und im Film wurden die türkische, griechische, arabische und französische Sprache angewendet.¹⁴² So zeigt sich, dass Ertuğrul durch die Produktionen, an denen er beteiligt war, offen für den interkulturellen Dialog war.

Eine Möglichkeit ist auch, den Spuren der Einflüsse zu folgen, die in Muhsin Ertuğruls zugänglichen Filmen aus dem Transnationalen ins Lokale übertragen wurden. Das wäre eine große Leistung, Relationen und Zusammenhänge zwischen verschiedenen Themenbereichen aufzubauen und zu vergleichen. Von der Filmnarrative bis zur Bildästhetik oder von Stars bis zur Tradition, die sie transportieren, oder zu der Methode und Technik, die sie während des Produktionsprozesses verwenden. In manchen Filmen sind Szenen aus der deutschen Literatur oder aus deutschen Filmen in den Literaturverfilmungen und Neuverfilmungen wieder zu erkennen. Nijat Özön schreibt, dass Ertuğruls Film *Milyon Avcılar* [Die Millionen Jäger] aus dem Jahr 1934 eine Neuverfilmung von Max Neufelds deutsch-österreichischer Koproduktion *Sehnsucht 202* (1932) sei. Ein anderes Beispiel wäre *Şehvet Kurbanı* [Das Opfer der Lust] (1940), in dem Cahide Sonku die weibliche Hauptrolle darstellt. Laut Özön, ist dieser Film eine Neuverfilmung von Victor Flemings Film *The Way of all Flesh* (1929).¹⁴³ Âlim Şerif Onaran merkt jedoch an, dass Ertuğrul in einem

139 Aus einem 1952 datierten Brief wird klar, dass Ertuğrul und Engler nah befreundet waren, siehe: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, ME_Evr_01940, 26.12.1952.

140 Mehr Informationen zu dem Thema findet man in Donald Caroll, *Mary's House: The Extraordinary Story Behind the Discovery of the House Where the Virgin Mary Lived and Died*, Veritas Books, United Kingdom, 2000.

141 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, ME_Evr_01945, 29.8.1953.

142 Onaran, 1981, *Ebd.*, S.190.

143 Özön, 1995, *Ebd.*, S.22.

Brief vom 5 Januar 1973 schrieb, dass er diesen Film nicht gesehen habe.¹⁴⁴ Wenn man sich den bis heute erhaltenen Film *Şehvet Kurbanı* (1940) ansieht, fällt auf, dass er auch stark von der Geschichte und den Szenenbildern von *Der Blaue Engel* (1930) beeinflusst wurde, der am 10 November 1930 in den Kinos Elhamra und Melek in Istanbul zum ersten mal vorgeführt wurde (siehe Abbildung 12) und so wird auch deutlich, dass *Şehvet Kurbanı* (1940) eine Neuverfilmung der beiden Filme von Victor Fleming und Josef von Sternberg war (siehe Abbildung 13 und 14).



Abbildung 12: *Mavi Melek* [Der blaue Engel] (1930) in den Istanbul Kinos.¹⁴⁵



Abbildung 13: *Der blaue Engel*, 1930.



Abbildung 14: *Şehvet Kurbanı*, 1940.

144 Onaran, 1981, *Ebd.*, S.266.

145 *Son Posta*, 10 Teşrinisani 1930, S. 6.

Intertextuelle, intergenre und interkulturelle Annäherungen an seine Filme und sein Schaffen in der Kinoindustrie weisen auf Ertuğruls Bemühungen hin, mit seinen Erfahrungen ein nationales Kino aufzubauen. Es scheint eine grundlegende Motivation zu sein, die aus den Filmen, der Filmbranche und der Literatur Deutschlands oder anderer Länder, mit denen er interagiert, übertragenen Inhalte und Indikatoren in lokale Geschichten zu transformieren und umzuformen, das aus dem Westen erbrachte Wissen mit Lokalität zu verschmelzen, zu versuchen, einen westlich inspirierten Kinosektor zu etablieren und das Publikum in den von ihm gedrehten Filmen von seinen Idealen zu überzeugen. Betrachtet man Ertuğruls Aktivitäten im Sinne des Kulturtransfers, so zeigt sich eine gewisse Hybridität. Während er eine Filmbranche mit westlicher Manier entsprechend seiner Beobachtungs- und Lernmöglichkeiten in Deutschland institutionalisieren wollte, profitierte er in den folgenden Jahren von den Adaptionen und Theaterstücken, deren Inhalte er im Filmschaffen hybridisierte.

Die Übertragung kultureller Codes und Intermedialität/Intertextualität ermöglicht es Ertuğrul auch, eine Art lokale Interpretation der Moderne zu konstruieren. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, zeigt sich, dass Ertuğrul den Wissens- und Erfahrungsaustausch vom Transnationalen zum Lokalen instrumentalisierte, um „eine nationale Kinokonstruktion“ zu schaffen, während er andererseits versuchte, das „nationale“ im Kino in einem transnationalen Rahmen filmischer Erfahrungen und Interaktionen zu definieren. Er favorisiert eine nationale Definition auf der Grundlage von Gemeinsamkeiten, die während des Kulturtransfers zwischen Zeitgenössischem und Traditionellem in Einklang gebracht werden, anstatt sie von allen Seiten zu kollidieren, zu kritisieren oder in Frage zu stellen.

Fazit

Muhsin Ertuğrul war von 1916 bis 1922 von Zeit zu Zeit in Deutschland und arbeitete in der Theater- und Kinobranche. Ertuğruls Interesse an Kunst und sein Wissensdurst zeigen, dass die Zeit in Deutschland für ihn sehr fruchtbar waren. Er trat durch seine im Theater und in seinem Privatleben verknüpften Kontakte in die Welt des Films ein, gründete mit Nabi Zeki Ekmen die Produktionsfirma Stamboul, trat Ustad-Film bei und führte Regie bei den Filmen *Samson, sein eigener Mörder* (1919), *Das Fest der Schwarzen Tulpe* (1920) und *Die Teufelsanbeter* (1920). Er war auch als Schauspieler an Filmen beteiligt und hatte die Gelegenheit, mit prominenten Namen aus der Theater- und Kinowelt wie Basserman, Reinhardt, Droop und Lugosi in Kontakt zu treten und zu arbeiten. Dies war eindeutig eine einzigartige Gelegenheit für einen jungen Künstler, der neue Erfahrungen sammeln wollte. Es ist ersichtlich, dass Ertuğrul sich nicht nur für Filmemachen oder Schauspiel interessierte. Er hat sich in seinem Tun, auch - z.B. mit der Bühneneinrichtung, der Gestaltung einer Atmosphäre, dem Licht oder der Bühnenordnung, für all die Arbeit die Kunst und Technik kombinierte, die sowohl technisches Wissen als auch Sensibilität des Künstlers erforderte, beschäftigt. Die kulturelle, künstlerische und soziale Versatilität, die Ertuğrul nach dem Krieg in Berlin erlebte, bot Ertuğrul, der bereit war, das Gelernte in seine Heimat zu transformieren, eine kreative, enthusiastische und aufregende Zeit.

Die Studie deckt auch die Uneinstimmigkeiten auf, die zwischen den Primärquellen in Deutschland und den eigenen Erinnerungen des Künstlers bzw. auch in manchen in der Türkei veröffentlichten Rezensionen vorkommen. Um einige davon zusammenzufassen: Obwohl es Quellen gibt, die behaupten, dass Ertuğrul in *Die Fürstin von Beranien* (1918) die Hauptrolle spielte, gibt es keinen einzigen Hinweis darauf und sogar Ertuğrul selbst schrieb, dass er in diesem Film von Statisten-Rollen zu einer wichtigeren Rolle aufstieg. Uneinstimmige Kommentare gibt es auch über die anderen Filme Ertuğruls. Ertuğrul meint, der Film *Samson, sein eigener Mörder* (1919) hätte einen enormen Eindruck gemacht und war tagelang Gesprächsstoff. In deutschen Zeitschriften wurde nur eine Anzeige gefunden, die sich auf den Film *Samson* bezog. In diesem Fall erscheint die Tatsache, dass der Film in Deutschland einen „enormen Eindruck“ hinterlassen hat, als voreingenommene Bewertung. Und auch die aus verschiedenen Kommentaren in den Zeitschriften nachvollziehbare Unzulänglichkeit der mit Marie Louise Droop und Ustad-Film gedrehten gemeinsamen Filme in Bezug auf Kinokasse, filmischen Ausdruck und Ästhetik zeigt, dass Ertuğrul in einem für ihn interessantem Projekt aktiv war und mitmachte, aber das Projekt letztendlich nicht erfolgreich war, wie erwartet. Und die später kommende Kritik, dass Ertuğrul die innovative Haltung und den persönlichen Stil des Weimarer Kinos, das in den folgenden Jahren eine

der produktivsten und kreativsten Perioden in der Geschichte des Kinos in Deutschland darstellte, in seinen eigenen Filmen nicht widerspiegeln konnte, wirft die Frage auf, inwieweit Ertuğrul sich bemühte, das Gelernte anzuwenden. Andererseits erwähnt sowohl Ertuğrul selbst, als auch die in der Türkei veröffentlichte Literatur über Ertuğrul die Filmserie *Die Frau mit den Millionen* (1922/23) keinesfalls. Dass Ertuğrul in dieser Serie spielte kommt nirgendwo vor und auch nicht, wie aus der Korrespondenz mit Rolf Engler hervorgeht, dass sie zusammen einen Kulturfilm aufnehmen wollten. Die Filme in denen er spielte oder die er drehte, waren hauptsächlich Abenteuerfilme oder Filme die sich mit der Geschichte befassten. Diese Genres bzw. Themen, an denen das kommerzielle Kino Interesse zeigte, waren auch eine Art „Mode“ dieser Zeit. Aus den Kommentaren geht hervor, dass die Karl May Verfilmungen, die die orientalistische Sichtweise seiner Zeit nochmals produzierten und gleichzeitig die aus einer westlichen Perspektive betrachtete Exotik des Orients auf der Leinwand widerspiegeln, auch eine Projektion der Reiselust und der Moderne des 19. Jahrhunderts waren, d.h. eine Art Sehnsucht nach alten Zeiten innehatten. Obwohl der Film *Das Fest der schwarzen Tulpe* (1920) eine Anspielung auf die neu gegründete Republik war, weist er, trotz der Geschichte, keine revolutionäre Struktur auf, da die Erzählweise eine konservative Position einnimmt. Es waren die Zeiten des *Expressionismus*, der in der Filmästhetik wegweisend war und das Weimarer Kino blühte mit seinen ganzen neuen Ideen auf. Es war eine Zeit des Experimentierens. Der Film versuchte zwar den Zeitgeist einzufangen, aber die epische Erzählweise, den besonders Droop im Film realisieren wollte, konnte nicht das Äquivalent finden. Unter diesem Gesichtspunkt enthalten die von Ertuğrul gespielten und gedrehten Filme keine innovative Einstellung.

Ertuğrul ist die Verkörperung des gebildeten Klassenideales seiner Zeit. Seine nationalen/transnationalen Bemühungen beinhalten Lern- und Lehrprozesse sowie die Übertragung interkulturellen Wissens. Ertuğruls künstlerisches Schaffen ermöglicht es daher auch, die Transformation vom Transnationalen zum Lokalen/Translokalen zu beobachten und zu bewerten. Es ist offen für Studien, die die Zeit, die Ertuğrul in verschiedenen Ländern verbrachte, sein Schaffen und seine Eindrücke, die er in diesen Ländern erhielt, aus verschiedenen Blickwinkeln zu bearbeiten und all diese Fragmente zusammenzubringen.

LITERATURVERZEICHNIS

I. Archiv

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, ME_Evr_01940, 26.12.1952.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, ME_Evr_01945, 29.8.1953.

II. Zeitungen / Zeitschriften

Ciné-Turc

Dergâh

Der Kinematograph

Film-Kurier

Die Filmwelt

İnci Mecmuası

Lichtbild-Bühne

Milliyet Sanat

Neue Kino-Rundschau

Reichspost

Sport-Tagblatt

Salzburger Volksblatt

Son Posta

Sport im Bild

Temaşa

Vorwärts

III. Bücher

- AKÇURA, Gökhan, *Doğumunun Yüzüncü Yılına Armağan. Muhsin Ertuğrul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 1992.*
- AKIRA, Iriye, SAUNIER, Pierre-Yves, *Palgrave Dictionary of Transnational History, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009.*
- AYVAZOĞLU, Beşir, *Geleneğin Direnişi, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1996.*
- CAROLL, Donald, *Mary's House: The Extraordinary Story Behind the Discovery of the House Where the Virgin Mary Lived and Died, Veritas Books, United Kingdom, 2000.*
- ÇELİK, Ayşegül, *Ölmeyi Bilmeyen Adam Muhsin Ertuğrul, Can Yayınları, İstanbul, 2013.*
- ELSAESSER, Thomas, *Weimar Cinema and After. Germanys Historical Imaginary, Routledge, New York, 2000.*
- ERTUĞRUL, Muhsin, *İnsan ve Tiyatro Üzerine „Gördüklerim”, Yankı Yayınları, İstanbul, 1975.*
- ERTUĞRUL, Muhsin, *Benden Sonra Tufan Olmasın!, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, İstanbul, 1989.*
- KRACAUER, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Übrs. R. Baumgarten, K. Witte, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.*
- MILANO, Roy, *Monsters: A Celebration of the Classics from Universal Studios, Del Ray Books, New York, 2006.*
- ONARAN, Âlim Şerif, *Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981.*
- ONARAN, Âlim Şerif, *Türk Sineması (I.Cilt), Kitle Yayınları, Ankara, 1994.*
- ÖZÖN, Nijat, *Türk Sinema Tarihi: Dünden Bugüne 1896-1960, Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, İstanbul, 1962.*
- ÖZÖN, Nijat, *Karagözden Sinemaya. Türk Sineması ve Sorunları, Kitle Yayınları, Ankara, 1995.*
- ÖZUYAR, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi (1895-1928), Küre Yayınları, İstanbul, 2015.*
- PRINZLER, Hans Helmut, *Chronik des Deutschen Films 1895-1994, J.B.Metzler, Stuttgart, Weimar, 1995.*

- ROGOWSKI, Christian, *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Camden House, Rochester, New York, 2010.
- SAUNDERS, Thomas J., *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*, University of California Press, Berkeley, 1994.
- SCHMID, Bernhard., SEUL, Jürgen (Hrg.), *100 Jahre Verlagsarbeit für Karl May und sein Werk 1913–2013*, Karl-May-Verlag, Bamberg, Radebeul 2013, s. 35.
- SEVİNÇLİ, Efdal, *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul*, Broy Yayınları, İstanbul, 1987.
- SCOGNAMİLLO, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998.
- VOLLMER, Hartmut, STEINMETZ, Hans-Dieter, SCHMID, Lothar, SCHMID, Bernhard (Hrg.), *Karl May: Briefwechsel mit Sascha Schneider. Mit Briefen Schneiders an Klara May u. a.*, Band 93 der Gesammelten Werke, Karl-May-Verlag GmbH., Bamberg, 2009.

IV. Artikel

- AYÇA, Engin, „Yeşilçam Halkın, Ulusun, Genelin Bizzat Kendisiydi“, *Sinema Söyleşileri 2014*, Haz. Ferhat Koray Sağlam, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2015, S. 70-104.
- BERGFELDER, Tim, „National, Transnational, or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies“, *Media, Culture, and Society*, 2005, Nr. 27, 3, S. 315–331.
- BÖNISCH, Jörg-M. „Die Karl May Stummfilme und die Ustad-Film GmbH. Im Spiegel der Filmzeitschriften 1920/21 (Teil 12)“, *Mitteilungen der Karl May Gesellschaft*, März 2015, Nr. 183, 1. Quartal, S. 54 – 64.
- EZRA, Elizabeth, ROWDEN, Terry, „Introduction: What Is Transnational Cinema?“, *Transnational Cinema: The Film Reader*, (Ed.) Elizabeth Ezra, Terry Rowden, Routledge, New York, 2006, S. 1– 12.
- GÜLERYÜZ, Behçet , „Muhsin Ertuğrul'un Köy Filmleri ve Cumhuriyet Aydınının İkilemi“, *Taşrada Var Bir Zaman*, (Ed.) Z. Tül Akbal Süalp ve Aslı Güneş, Çitlembik Yayınları, İstanbul, 2010, S. 211-234.
- HIGSON, Andrew, „The Limiting Imagination of National Cinema“, *Transnational Cinema: The Film Reader*, (Ed.) Elizabeth Ezra, Terry Rowden, Routledge, New York, 2006, S. 15-27.
- HIGSON, Andrew, „The Concept of National Cinema“, *Screen*, 1989, Nr. 30, 4, S. 36-47.

- KONURALP, Sadi; ÖZKARACALAR, Kaya, „Muhsin Ertuğrul’un Almanya’daki Sinema Serüveni”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* içinde, (Hrg.) Deniz Bayraktar, Bağlam, İstanbul, 2004, S. 49-59.
- MOULIN, Joanny A., „Reflections on Biography and Its Theory: An Interview with Joanny Anne Moulin”, by Tang Xiumin, *Journal of Modern Life Writing Studies*, http://biography-society.org/wp-content/uploads/2019/10/Interview-Shanghai-2018_2.pdf (Abruf am 04.12.2020).
- NAFICY, Hamid, „Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre”, *Suitcase 1*, 1995, S.36-59.

V. Internet

- „Muhsin Ertuğrul’un kayıp filmi ‘Tamilla’ Altın Portakal’da”, *Bianet*, 14.10.2019, <https://m.bianet.org/bianet/sanat/214407-muhsin-ertugrul-un-kayip-filmi-tamilla-altin-portakal-da> (Abruf am 20.11.2020).
- „Das Spitzentuch der Fürstin Wolkowska” (1918), *Imdb*, https://www.imdb.com/title/tt0008619/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast (Abruf am 02.12.2020).
- „Die Fürstin von Beranien” (1918), *Filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/die-fuerstin-von-beranien_a1158ceced814f7e81abc90ba8d46aa7 (Abruf am 02.12.2020).
- Ali Rıza Özkan, „Muhsin Ertuğrul’un Kayıp Filmlerine Kim Sahip Çıkacak?”, *ABC Gazetesi*, 30 Nisan 2016, <https://abcgazetesi.com/muhsin-ertugrulun-kayip-filmlerine-kim-sahip-cikacak-214683> (Abruf am 02.12.2020).
- „Die Lieblingsfrau des Maharadscha” (1916), *Imdb*, <https://www.imdb.com/title/tt0778764/> (Abruf am 05.12.2020).
- Wolfgang Jacobsen, Heike Klapdor, „Merhameh. Karl Mays schöne Spionien”, *Cinegraph*, http://www.cinegraph.de/cgbuch/b9/droop_idx.html (Abruf am 13.12.2021).
- „Das Fest der schwarzen Tulpe”, 1920, *Filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/das-fest-der-schwarzen-tulpe_da9f5db9c8e74d7d9bc9cff200c5f3a7 (Abruf am 14.12.2020).
- „Das Fest der schwarzen Tulpe” [Film], 1920, <https://www.youtube.com/watch?v=GbHeapvmIjQ> (Abruf am 15.12.2020).
- „Die Teufelsanbeter”, *Filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/die-teufelsanbeter_395df19e873e4686aa111cf1d8660e31 (Abruf am 17.12.2020).

„Die Teufelsanbeter“, *Imdb*, https://www.imdb.com/title/tt0011757/?ref_=tt_mv_close (17.12.2020).

„Die Frau mit den Millionen. 1. Der Schuss in der Pariser Oper“, *Filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/die-frau-mit-den-millionen-1-der-schuss-in-der-pariser-oper_03248acb130c44a1bcf3b9823887878d , (Abruf am 20.12.2020).

„Die Frau mit den Millionen. 2. Der Prinz ohne Land“, *Filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/die-frau-mit-den-millionen-2-der-prinz-ohne-land_3f86042e344a40298c9237f1302e034d , (Abruf am 20.12.2020).

„Die Frau mit den Millionen. 3. Konstantinopel-Paris“, *Filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/die-frau-mit-den-millionen-2-der-prinz-ohne-land_3f86042e344a40298c9237f1302e034d, (Abruf am 20.12.2020).

„Paul Wegener“, *Imdb*, <https://www.imdb.com/name/nm0917467/> (Abruf am 23.12.2020).

VI. Filme

ERTUĞRUL, Muhsin (Regisseur), 1940, *Şehvet Kurbanı* [Film], Türkei: İpek Film.

VON STERNBERG, Josef (Regisseur), 1930, *Der blaue Engel* [Film], Deutschland: Universum Film.

Extended Abstract

This article takes a close look at Muhsin Ertuğrul's filmmaking in Germany. The paradigm shift in cinematic historiography resulting from the understanding of the *New Film History*, the increasing interest in micro and macro history in historiography, documents that are becoming more and more available in various archives, and films that come to light from time to time generated this interest. Ertuğrul made his first steps in the film industry in Germany between 1916 and 1922. In the following years, he broadened his horizons and gained experience in Sweden, the Soviet Union and the USA. The article focuses on Muhsin Ertuğrul's film activities in Germany, production, screening conditions and comments on the films he was working on, and Ertuğrul's impressions of the film world in Germany. These three main aspects provide data on Ertuğrul's relation to film in Germany, his encounter with the film world and his interaction.

When it comes to Muhsin Ertuğrul's cinema, there are often discussions about his "first films" in the film history in Turkey or about the effects of theatre on his films. However, a breakthrough in the field of cinema in terms of increasing human productivity and producing this heritage is valuable in terms of highlighting the direction of cultural history in Turkey. It is therefore important to inaugurate Ertuğrul's work as an effect and reflection of his time in which he was productive. Since the Tanzimat era,¹⁴⁶ it was common for the educated class in the Ottoman Empire to travel to Europe. Travelling to Germany was also popular, with Ottoman-German relations gaining momentum from the late 19th and early 20th centuries. This educational exchange is particularly interesting because it reflects the expansion of social networks, the transport and transformation of knowledge into one's own culture. The fact that he transformed the knowledge and experience he gained during his stays abroad into his home country also means that his work and life enable study in a transnational framework.

146 Tanzimat Era (1839-1876): A Period of Political Reform in the Ottoman Empire. It was an attempt to modernize the administration, the judiciary, the economy, the military and the education system of the empire. The reforms also showed their influence in the fields of culture and art.

In this context, this article approaches Ertuğrul's film work from a different perspective, in which it tries to show that Ertuğrul's activities as an artist go beyond the classical conception of "the only man" against the myth of "the founder of cinema in Turkey". Ertuğrul is the embodiment of the educated class ideal of his time and a representative of the modernization of the cultural field. His national/transnational efforts include learning and teaching processes as well as the transfer of intercultural knowledge. Ertuğrul's artistic activities also make it possible to observe the transformation from transnational to local/translocal. Whether corporate efforts or film productions, Ertuğrul's work was inspired and structured from different cultures and sources. By making decisions with political, economic or artistic dimensions and explanations between inside and outside, Ertuğrul created a "local" space that was his commentary on modernity. He transformed the cultural codes he needed from the West, reformulated the social values, did not cause a major public contradiction and get the audience's attention with his films.

The article consists of five main sections. After the introduction, the second chapter outlines Muhsin Ertuğrul's time spent in Germany and the third chapter deals with the films in whose production phases he took part and which he made in Germany. This part also takes a look at the production conditions at that time. Contacts to the cultural world in Germany and data on the film industry are also topics of this chapter. In this way, information is provided that can be considered new for the cinema history in Turkey and Germany. In the fourth chapter, the influence of the Germany Years is discussed, and possible approaches for the studies that could be carried out from a transnational perspective are presented. The article relies heavily on information from primary sources. By merging written and visual sources in German, Ottoman and Turkish, the data of this period, which we can regard as Ertuğrul's first touch with the film in a productive sense, is evaluated in a conclusion.

To examine Ertuğrul's work and the impressions he received in different countries from different angles and to bring all these fragments together opens new doors for approaches that focus specifically on this period in cultural studies and cinema history, as well as studies that want to evaluate cinema history in a transnational/translocal context. This approach requires a focus on the character and structure of cultural transfer. It is productive and advisable to examine the different narrative or aesthetic traditions that come into contact and the extent to which all of this is reflected or brought into contact with the political, economic, historical constellations in a film.