
SEISMOGRAPH – VISIONÄR – CINEAST

SEISMOGRAPH – VISIONARY – CINEASTE

ANDRES VEIEL

Emin Alper hat in seinem Leben bislang zwei Filme gedreht, *Tepenin Ardı (Beyond the Hill)* und *Abluka (Frenzy)*. Darf man, kann man einem Filmemacher den „Großen Kunstpreis Berlin“ verleihen, der mit gerade einmal zwei Filmen noch am Anfang seiner Karriere steht? Verlangt dieser Preis nicht schon eine Rückschau auf ein herausragendes, allseits anerkanntes Lebenswerk?

Bei Emin Alper zeigt sich, dass diese Frage falsch gestellt ist. Es gibt Regisseure, die zahlreiche Anläufe brauchen, bis dann irgendwann das *eine* große Werk entsteht. Emin Alper hat diese Anläufe auch genommen, allerdings ohne dass diese Werke öffentlich sichtbar wurden. Er hat sie in seinem Kopf gedacht, verworfen, neu konzipiert – bis er sie nach Jahren der inneren Vorbereitung tatsächlich realisiert hat.

Das Ergebnis erscheint wie ein in langen Jahren der Vorarbeit gepresster Diamant, klug komponiert, formal bis ins letzte Detail gestaltet: Alper ist ein Meister der Andeutung, des Zeigens durch Nicht-Zeigen, der Auslassung. Die Bilder leben aus der Geschichte der Figuren, sie sind überwältigend schön, ohne jemals kunstgewerblich zu sein. Durch eine kongeniale Lichtführung lassen sie den Figuren auch in klaustrophobisch engen Räumen ihr Geheimnis, indem sie manches zeigen, anderes im Dunklen lassen. Die Musik seiner Filme entsteht oftmals aus den Tönen und Klängen der im Szenenbild vorhandenen Dinge, dem Geräusch einer Türglocke, dem Knattern eines Hubschraubers. Sie kommt aus dem Inneren der Protagonisten und ihrer Welt.

Emin Alper hat diesen Preis als ein Cineast verdient, der die hohe Erzählkunst des türkischen Autorenkinos in der Tradition eines Şerif Gören oder eines Nuri Bilge Ceylan weiter entwickelt, und zugleich auch als ein politisch denkender Regisseur, der sich durch seine formal eigenwillige Erzählkunst als ein herausragender Seismograph

Emin Alper has made two feature films in his young lifetime: *Tepenin Ardı (Beyond the Hill)* and *Abluka (Frenzy)*. Can the “Großer Kunstpreis Berlin” be awarded to someone with only two films to his name, to someone still at the beginning of his career? Doesn’t this prize demand a retrospective view of an exceptional, widely recognised body of work?

In Emin Alper’s case it is apparent that this underlying rationale is erroneous. There are directors who require numerous attempts before their one great work eventually manifests. Emin Alper also went through a similar series of attempts, but he did not show these works publicly. He thought through his ideas, discarded them, and reconceived them in his head – and then, after years of inner preparation, actually implemented them.

The result has the appearance of a diamond shaped by many years of honing and preliminary effort – the works are cleverly articulated and planned down to the last detail. Alper is a master of allusion; of showing by not showing; of omission. His imagery, stunningly beautiful, yet never seeming crafted, derives from the stories of his characters. Congenial lighting allows these figures to retain their mystery even in claustrophobically small spaces, revealing some things and leaving other aspects in the dark. Noises and sounds made by objects that are present in a scene often provide the music in Alper’s films: the ringing of a doorbell, the thudding blades of a helicopter. They stem from inside the protagonists and their world.

Emin Alper deserves the prize as a cineaste who has evolved the Turkish auteur cinema’s high art of storytelling in the tradition of Şerif Gören or Nuri Bilge Ceylan, while also being a politically-minded director who has proven himself an outstanding seismograph of Turkish society. This deep division reveals itself in his films. *Beyond the Hill* tells of clan-like structures with thoroughly patriarchal

der türkischen Gesellschaft erweist. Diese zeigt sich in seinen Filmen tief gespalten: *Beyond the Hill* erzählt von clan-ähnlichen Strukturen, die durch und durch patriarchal organisiert sind. Die darin agierenden Protagonisten misstrauen staatlichen Autoritäten und sind gewillt, ihr Recht gegen „als Nomaden lebende Rechtsbrecher“ mittels Selbstjustiz durchzusetzen. In *Frenzy* kämpfen minoritäre Bevölkerungsgruppen mit Hilfe linker Splittergruppen gegen einen durchorganisierten, brutal agierenden Staats- und Polizeiapparat.

Misstrauen, Abgrenzung, Hass und Gewalt sind an der Tagesordnung. Jede Seite hat ihre eigene Realität, ihre eigene Deutung der Geschichte, jede schließt die Sichtweise der jeweils anderen Seite aus. Je genauer sich Alper auf die türkische Zerrissenheit und die daraus resultierende Gewalt einlässt, desto universeller werden seine Arbeiten. Sie beschreiben den Zustand einer Welt, in der die eigene Unsicherheit, die Nicht-Anerkennung, das Versagen projiziert wird auf den Fremden, den unbekanntem Nachbarn, aber auch den Nächsten in der eigenen Familie.

Tepenin Ardı (*Beyond the Hill*, 2012) spielt in einer großartigen Landschaft inmitten der wilden Berge Anatoliens, in der die Täler grün und fruchtbar und die Hänge steil, karg und abweisend sind. Bereits die ersten Bilder zeigen, dass dieser Idylle zu misstrauen ist. Eine subjektive Kamera erzählt, wie eine Machete gegen frisch angepflanzte Pappeln wütet, Trieb um Trieb werden sie in sinnlosem Furor abgehackt. Erst sehr viel später begreifen wir, dass dieser Ausbruch eine Geschichte hat, die von den tief eingegrabenen Spuren einer sprachlosen Gewalt erzählt, äußerlich festgemacht an einer Familienerzählung.

Der pensionierte Forstverwalter Faik lebt mit seinem Sohn, dessen Frau und den beiden Enkeln in einem abgelegenen Haus in dieser Berglandschaft, die auch Kulisse eines Western sein könnte. Faik wird von seinem zweiten Sohn und dessen beiden erwachsenen Kindern besucht. Sehr schnell zeigen sich Risse und Abgründe im Verhältnis der Söhne zu dem machtbewussten Patriarchen. Für Faik sind sie Lemmings und Versager: Der eine schafft es nicht, sich wieder zu verheiraten, der andere kann weder mit Geld noch mit dem zugewiesenen Land richtig umgehen. Doch auch die Enkel sind aus der Sicht des Großvaters lebensuntüchtig. Der ältere hat nach seiner Militärzeit schizophrene Schübe, der jüngere kann nicht einmal mit dem Gewehr richtig schießen.

forms of organisation. The protagonists operating there mistrust state authority and are determined to use vigilante justice to enforce their rights against “lawbreakers living as nomads”. In *Frenzy*, minority population groups fight alongside leftist splinter groups against the well-organised and brutal state and police apparatus.

Distrust, ostracism, hate and violence are the order of the day. Each side experiences its own reality and its own interpretation of the story. And each denies the viewpoint of the other. The more minutely Alper delves into the Turkish turmoil and its resultant violence, the more universal his works become. They describe the state of a world in which a person’s insecurity, lack of recognition, and personal failures are projected onto strangers, unknown neighbours, and even onto the next of kin.

Tepenin Ardı (*Beyond the Hill*, 2012) is set in a magnificent landscape amidst the wild mountains of Anatolia, where the valleys are green and fertile, the slopes steep, barren and inhospitable. The film’s very first frames show that this idyll is not to be trusted. A subjective camera narrates the onslaught of a machete on freshly planted poplars as they are felled sapling by sapling in a senseless rage. It is only much later that we realise that this outburst has its own history, telling of deeply buried traces of a mute violence – presented here in the guise of a family story.

The retired forest administrator Faik lives with his son, daughter-in-law and two grandchildren in a remote house in this mountain landscape bringing to mind the setting of a western. Faik’s second son and his two grown children come for a visit, and the rifts and abysses in the sons’ relationship with the power-conscious patriarch quickly become apparent. Faik views them as lemmings and losers: One of them has failed to remarry and the other is incapable of managing his money or the land allotted to him. In Faik’s eyes, even his grandchildren are unable to cope with life. The older grandson suffers schizophrenic breaks following his military service and the younger one can’t even properly shoot a rifle.

In *Beyond the Hill*, the landscape’s beauty and archaic remoteness also serve as a metaphor for the barriers of taboo that become ever more apparent in the characters’ interactions. Somewhere behind these mountains there is a group of nomads. They are never shown and we see only their alleged tracks. They allow their goats to graze on Faik’s land, and he responds with direct confrontation by stealing and slaughtering one of their animals. A spiral of

In *Beyond the Hill* ist die Landschaft in ihrer Schönheit und archaischen Unzugänglichkeit zugleich Metapher für die Mauern des Unaussprechbaren, die im Zusammenspiel der Figuren immer sichtbarer werden. Irgendwo jenseits dieser Berge halten sich Nomaden auf: Sie zeigen sich nicht, wir sehen nur ihre vermeintlichen Spuren. Sie treiben ihre Ziegen auf das Land von Faik. Der geht in die Konfrontation, raubt eines ihrer Tiere und schlachtet es. Damit beginnt eine Spirale der Gewalt: Der ältere Sohn Faiks wird angeschossen, die Frau des jüngeren vergewaltigt und schließlich liegt einer seiner Enkel tot auf der Weide. Die Motive und Ursachen dieser im Film nur angedeuteten Exzesse sind erst nach und nach zu erkennen: Sie liegen in den tiefen Zerwürfnissen der eigenen Familie. Alper erzählt geschickt, wie die vermeintliche äußere Bedrohung instrumentalisiert wird, um den Zerfall der familiären Gemeinschaft durch das Herausbeschwören eines äußeren Feindes zu verhindern.

Die Figuren in *Beyond the Hill* bewegen sich in einer Welt, in der Sicherheit gebende Strukturen zerfallen, Ordnungssysteme aufbrechen. Ihnen sitzt die Angst im Nacken und deshalb suchen sie nach Erklärungen, die diese Angst vernünftig erscheinen lassen. Und da sind Verschwörungstheorien mit ihren Halbwahrheiten und pseudo-logischen Argumentationsketten probate Mittel. Kleine Indizien sind ausreichend für einen großen Verdacht, der zu einem lückenlosen Beweis umgedeutet wird. Legitimiert wird das eigene Handeln nicht durch objektive Fakten, sondern mit der Macht des Stärkeren oder gar mit der Gewalt der Waffen. Die Verdrängung der innerfamiliären Gewalt hat in ihrer Absurdität manchmal durchaus komische Züge. Der Film ist dabei aber viel zu intelligent gemacht, um seine Figuren vordergründig zu entlarven oder gar vorzuführen.

In *Beyond the Hill* gelingt es nur der einzigen Frau im Film – der im Haus lebenden Schwiegertochter von Faik –, sich außerhalb des männlichen Wahnsystems zu organisieren. Doch ihre Intuition, ihr kluges Erfassen der Verhältnisse führen zu nichts – sie ist ohnmächtig eingesperrt in ihrer klassischen Rolle der versorgenden Frau, auf die niemand hört.

Alper weiß, wovon er erzählt. Er ist in einer Stadt in den Bergen Anatoliens geboren, nicht weit von dem Tal, in dem *Beyond the Hill* spielt. Er ist mit Erzählungen und Mythen dieser Landschaft aufgewachsen, in denen der Patriarch alles und alle anderen wenig oder nichts sind. Nach dem Abitur zog er nach Istanbul, um Geschichte und

violence ensues. Faik's older son is shot and wounded, the younger son's wife is raped and one of the grandchildren is ultimately found dead in the pasture. The motives and reasons for these merely hinted-at excesses only slowly become evident. They lie in this family's deep discord. Alper deftly narrates how supposed outside threats are exploited to evoke an external enemy, while concealing the real cause, which is a disintegration of the family community.

The characters in *Beyond the Hill* move in a world where security-providing structures are collapsing and classification systems are disintegrating. They are scared and search for explanations that justify and rationalise their fears. And to that end conspiracy theories, with their half-truths and pseudo-logical lines of argument, have proven themselves. Minor leads are enough to arouse strong suspicions, which are then reconstrued as unassailable proof. A person's actions are not legitimised by objective facts, but rather through the law of the jungle or even by force of arms. The suppression of the intra-familial violence does sometimes have comic traits in its absurdity. But the film is much too intelligently made to superficially unmask its characters or even to patronize them.

The sole woman in *Beyond the Hill*, Faik's daughter-in-law living at the house, is the film's only character capable of rising above the male madness. Nevertheless, her intuition and wise understanding of the circumstances lead to nothing, for she is rendered powerless in her classic role as the caring woman, to whom no one listens.

Alper knows what he is talking about. He was born in a city in the Anatolian mountains not far from the valley where *Beyond the Hill* is set. He grew up with the stories and myths of this landscape, where the patriarch is everything and the others count for little or nothing. After graduating from secondary school he moved to Istanbul to study history and economics. He never attended film school, seeing so little chance for an auteur cinema in Turkey, where there was no public sponsorship for art house film until the mid-2000s.

Alper began writing his first drafts for *Beyond the Hill* in the early 2000s, at which time he also had the idea of developing film scenarios about the perennial conflicts in an Istanbul suburb. At the time Alper lived in an impoverished quarter near the university. Almost daily, he experienced how violent groups reacted to government repression and arbitrariness with riots and attacks, and how the state crushed the revolts with massive police power.

Ökonomie zu studieren. Eine Filmschule besuchte er nie, zu aussichtslos erschien ihm die Perspektive für den Autorenfilm in einem Land, in dem es bis zur Mitte der 2000er Jahre keine staatliche Förderung für den Arthouse-Film gab.

Schon Anfang der 2000er Jahre schrieb er einen ersten Entwurf für *Beyond the Hill*, in der gleichen Zeit kam ihm die Idee, aus den Dauerkonflikten in seinem Istanbul Vorort einen Filmstoff zu entwickeln. Alper wohnte damals in einem verarmten Stadtteil nahe der Universität. Fast täglich erlebte er, wie gewalttätige Gruppen auf staatliche Unterdrückung und Willkür mit Ausschreitungen und Anschlägen reagierten und wie ein Staat mit massiver Polizeigewalt den Aufruhr niederkämpfte.

Wird in *Beyond the Hill* die Schuld noch auf einen äußeren Feind projiziert, wandelt sie sich in *Abluka (Frenzy, 2015)* in ein komplexes paranoides System, das alle Figuren erfasst. Die Kultur der Verdächtigungen und des Misstrauens bildet einen Nährboden unberechenbarer Gewalt. Emin Alper findet dafür alptraumartige Bilder, die er zu einer klaustrophobischen Beschreibung türkischer Verhältnisse verdichtet. Dafür braucht er nicht viel Personal. Im Mittelpunkt der Erzählung steht Kadir, ein Mann in den Endvierzigern. Er wird nach einer langen Haftstrafe auf Bewährung entlassen, allerdings nicht ohne Gegenleistung. Er verpflichtet sich, für den Geheimdienst zu arbeiten. Kadirs Aufgabe ist es, den Müll in einem von Unruhen besonders heimgesuchten Armenviertel Istanbuls einzusammeln und nach verdächtigen Spuren terroristischer Aktivitäten zu durchsuchen.

Kadir ist in diesem Sinne ein tragischer Anti-Held. Für den kleinen Vorteil einer vorzeitigen Entlassung aus dem Gefängnis wird er zum übergenauen Kontrolleur und Schnüffler in seiner Nachbarschaft. Jedes noch so kleine Verdachtsstück gibt Anlass für seitenlange Berichte an seinen Führungsoffizier.

Zugleich möchte Kadir wieder zu seinem jüngeren Bruder Ahmet Kontakt aufnehmen. Als die Brüder sich nach vielen Jahren der Trennung gegenüberstehen, erkennt Ahmet seinen älteren Bruder kaum und reagiert abweisend. Das macht ihn für Kadir verdächtig. Offenbar hat der Bruder etwas zu verbergen. Bruchstückhaft erfahren wir etwas von den Geheimnissen des jüngeren Bruders. Als städtischer Angestellter geht er mit dem Gewehr auf die Jagd nach herumstreunenden Hunden. Einmal verletzt er ein Tier

While blame is projected onto an external foe in *Beyond the Hill*, in *Abluka (Frenzy, 2015)* it is transformed into a complex paranoid system that ensnares all of the characters. The culture of allegation and distrust form a breeding ground for unpredictable violence. To convey this Alper creates nightmarish images, which he condenses into a claustrophobic description of the situation in Turkey. Alper does not need a large cast to accomplish this. The story focuses on Kadir, a man in his mid-forties, who is released on probation after a long prison sentence, but not without a quid pro quo. He commits himself to working for the intelligence service. Kadir's assignment is to collect the trash in a poor district of Istanbul that is particularly afflicted by unrest and to search it for anything that might indicate terrorist activities.

Kadir is a tragic anti-hero. He becomes a meticulous controller and snoop in his neighbourhood for the small benefit of early release from prison. Anything that even arouses the slightest shimmer of suspicion leads him to write lengthy reports to his supervising officer.

Kadir would also like to re-establish contact with his younger brother Ahmet. When the brothers do meet for the first time in years, Ahmet barely recognises his older brother and reacts coolly, making Kadir suspicious of him. Obviously his brother has something to hide. Bit by bit we are made privy to the younger brother's secrets. He works as a municipal employee, hunting down stray dogs with a rifle. Once, after wounding a dog with a grazing shot, he brought the dog home in disregard of all regulations and developed a close relationship to it. He wants to conceal this at all costs, also from his brother Kadir. The film implies that there may be other reasons for the younger brother's secrecy. Is it a liaison with the wife of a suspected terrorist, a woman Kadir also jealously desires?

The spiral of presumption and projection is accelerated by the pressures exerted on Kadir from the intelligence service. He wants to do everything right, and yet he gets caught ever more helplessly between the conflicting parties. The film's narrative also reveals how governments can make system stooges out of people hooked on authority by offering them access as well as prestige. But the price is high. In this case it entails the destruction of one's own family – and of one's own life.

Alper understands the art of elliptical narration like no other. He elegantly springs back and forth along the time axis, juxtaposing fragments of each brother's perspective

durch einen Streifschuss. Gegen alle Anordnungen nimmt er den Hund mit nach Hause und entwickelt ein enges Verhältnis zu ihm. Das will er um jeden Preis, auch gegenüber seinem Bruder Kadir, verheimlichen. Der Film deutet an, dass es vielleicht auch noch andere Gründe für die Geheimnistuerei des jüngeren Bruders gibt. Ist es eine Liaison mit der Frau eines mutmaßlichen Terroristen, die auch Kadir eifersüchtig begehrt?

Die Spirale der Mutmaßungen und Projektionen wird durch den Druck, den die Geheimdienste auf Kadir ausüben, beschleunigt: Er will alles richtig machen und gerät damit immer hilfloser zwischen alle Fronten. Der Film erzählt damit auch, wie ein Staat autoritätshörige Menschen selbst zu Handlangern des Systems macht, indem er ihnen den Zugang zu Autorität und Bedeutung ermöglicht. Doch der Preis ist hoch, in diesem Fall ist es der der Zerstörung der eigenen Familie – und des eigenen Lebens.

Alper versteht die Kunst des elliptischen Erzählens wie kaum ein anderer. Er springt auf der Zeitachse elegant vor und zurück, Fragmente aus der jeweiligen Perspektive der Brüder werden puzzelartig gegeneinandergesetzt. Teilweise erschließen sie sich erst hinterher, aber auch dann bleibt ein offener Rest, der erzählerisch zwischen Vorstellung, Traum, Wunschbild, Verfolgungswahn und Realität oszilliert. Auf diese Weise werden wir selbst Teil eines Systems des Zweifels, des Misstrauens: Welchen Bildern können wir noch vertrauen? Welche sind Teil der objektiven Erzählung, wo werden wir in die Bilderströme der Angst und des Verfolgungswahns hineingezogen?

Gedreht wurde der Film 2014, in einer Zeit, als zwischen der türkischen Regierung und der verbotenen Arbeiterpartei Kurdistans (PKK) erste Verhandlungen stattfanden. Eine Annäherung der Konfliktparteien erschien zumindest möglich. Als *Frenzy* fertiggestellt wurde, war dieser kurze Dialog schon vorbei. Seitdem befindet sich das Land wieder im Kriegszustand.

Die kurdischen Widerstandsorganisationen haben ihren militanten Kampf wieder aufgenommen, der Staat geht mit aller Härte gegen die Mitglieder der PKK vor. Und zugleich zeigt sich mit dem Terror des IS eine neue Form des gewalttätigen Schreckens. Mit den Folgen des Putschversuchs in der Türkei im Juli 2016 nahm der staatliche Furor gegen tatsächliche oder vermeintliche Feinde der offiziellen Ordnung noch zu. Demokratisch gewählte Abgeordnete, aber auch Journalisten, Künstler und Wissenschaftler werden pauschal unter Terrorismusverdacht gestellt, verhaftet und

like pieces in a puzzle. In some cases the viewpoints don't fully reveal themselves until later, but even then something unresolved remains, oscillating between imagination, dream, ideal, paranoia and reality. And thus we become part of system of doubt, of suspicion. Which images can we still trust? Which are part of the objective narrative and at what point are we drawn into the visual stream of angst and paranoia?

The film was made in 2014, at a time when initial negotiations were taking place between the Turkish government and the banned Kurdistan Workers' Party (PKK). A rapprochement between the conflicting parties at least seemed possible. By the time *Frenzy* was finished, this short dialogue had already failed. The country has been at war ever since.

The Kurdish resistance movement resumed its militant struggle and the state ruthlessly cracked down on its members. And at the same time terror by the IS introduced a new level of violence and atrocities. In the aftermath of the July 2016 putsch attempt, the government's fury against real or imagined enemies of the official order intensified yet again. Democratically elected representatives, as well as journalists, artists and academics were indiscriminately accused of terrorism, arrested, and sentenced to long prison sentences. *Frenzy* can be read as both a historical document and a description of current conditions in Turkey. But the film's reach is also far more universal.

Worldwide we are experiencing a tangible renaissance of a division into "we" and "the others". Walls are being built, entry restrictions issued, and people ostracised because of their religion. In Alper's films there is no redemption, no catharsis, and no way out. All of his figures could have acted differently. They are not released from their accountability. This not only makes the film an indictment of government repression; it also reminds us of our duty to take part in shaping societal processes. If paranoid half-truths determine the course of world events, what chance does a better, well-founded argument have? And how can we re-establish its validity?

Emin Alper stands for a cinema that insists we take a closer look. It is a cinema of unease, of irritation, and one that is more than just a psychological or sociological laboratory – a cinema that convinces and captivates using sophisticated cineastic means. And for this very reason it is political. In interviews the filmmaker has been critical of

zu langjährigen Gefängnisstrafen verurteilt. *Frenzy* ist somit sowohl historisches Dokument als auch eine Beschreibung der gegenwärtigen Verhältnisse in der Türkei. Und zugleich weist der Film weit darüber hinaus.

Weltweit erleben wir eine Renaissance der gelebten Spaltung in ein „Wir“ und „Die Anderen“. Mauern werden gezogen, Einreisebeschränkungen erlassen, Menschen werden aufgrund ihrer Religionszugehörigkeit ausgegrenzt. Alper zeigt in seinen Filmen keine Erlösung, keine Katharsis, keinen Ausweg. Alle Figuren Alpers hätten auch anders handeln können. Sie werden ihrer Verantwortung nicht enthoben. Das macht den Film eben nicht nur zu einer formalen Anklage staatlicher Repression, sondern wirft uns auf unsere eigene Verantwortung bei der Gestaltung gesellschaftlicher Prozesse zurück. Wenn um uns herum paranoide Halbwahrheiten den Lauf der Welt bestimmen, welche Chance hat dann noch das bessere, fundiert vorgebrachte Argument? Wie können wir ihm wieder Geltung verschaffen?

Emin Alper steht für ein Kino des insistierenden Hinschauens, für ein Kino der Unruhe, der Irritation, das mehr ist als nur ein psychologisches oder soziologisches Labor. Ein Kino, das durch ausgereifte cineastische Mittel überzeugt und in seinen Bann zieht. Und gerade deshalb politisch ist. Mehrfach hat er sich in Interviews kritisch zur gegenwärtigen Situation in der Türkei geäußert, offener als viele seiner Kollegen. „Es ist eine unfreundliche Zeit, für Künstler noch einmal ganz besonders“, sagte er in einem Gespräch auf dem Filmfest München im Sommer 2016. „Wir müssen immer damit rechnen, dass unsere Werke zensiert werden. Tag für Tag verlieren wir mehr von unseren demokratischen Grundrechten.“

Emin Alper riskiert etwas, mit seiner unbeugsamen Haltung, aber auch mit seinen Filmen. Es ist kein Zufall, dass *Frenzy* bislang in der Türkei keinen Verleih gefunden hat. Tatsache ist auch, dass er in der heutigen Türkei Filme wie *Beyond the Hill* oder *Frenzy* wahrscheinlich nicht mehr hätte realisieren können.

Wenn es Filme gibt, die zeigen, wie ein Sündenbock-Denken entsteht und wohin ein Land driftet, wenn Ausgrenzung und Verfolgung die bestimmenden Motive der Politik werden, dann sind es Arbeiten wie *Beyond the Hill* und *Frenzy*. Wir brauchen Filmemacher wie Emin Alper mehr denn je, als Seismographen der bestehenden Verhältnisse, als unbestechlichen Visionär und als großen Cineasten.

the current situation in Turkey on several occasions, more openly so than many of his colleagues. In a discussion at the Filmfest München (Munich International Film festival) in summer 2016, he said it is difficult time in Turkey, especially for artists, who must constantly expect their works to be censored. “We are losing our democratic rights day by day.”

Emin Alper is risking something with his unyielding position, but also with his films. It is no coincidence that *Frenzy* has still not found a distributor in Turkey. It is also a fact that films like *Beyond the Hill* and *Frenzy* would likely no longer have a chance of being produced in Turkey today.

If there are films that show how scapegoat thinking comes about and how far a country can drift off course when exclusion and persecution are the motives driving politics, then works such as *Beyond the Hill* and *Frenzy* fit the bill. We need filmmakers like Emin Alper more than ever – as seismographs of current conditions, as incorruptible visionaries and as great cineastes.