

Buket Altınoba

Die Istanbuler Kunstakademie



Buket Altınoba

Die Istanbuler Kunstakademie





Buket Altınoba

# Die Istanbuler Kunstakademie von ihrer Gründung bis heute

Moderne Kunst, Nationsbildung und  
Kulturtransfer in der Türkei

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Gebr. Mann Verlag · Berlin

[www.gebrmannverlag.de](http://www.gebrmannverlag.de)

Bitte fordern Sie unsere Prospekte an.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlagabbildung vorne: Rückkehr aus Paris am 16. Juni 1928, Aufzeichnungen des Künstlers Elif Naci (vgl. Abb. 94)

Umschlagabbildung hinten: Schülerarbeitsausstellung 1933/34, Abteilung für Malerei, Akademie der Schönen Künste Istanbul (vgl. Abb. 18)

Einbandgestaltung: M&S Hawemann · Berlin

Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin

Schrift: Palatino Linotype

Papier: Lumisilk

Druck und Verarbeitung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG · Köthen

Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2731-4

# Inhalt

EINLEITUNG.....	9
Darstellung der wissenschaftlichen Relevanz des Themas .....	9
Ziel und Konzeption dieses Buches.....	15
Eingrenzung des Themas und noch einmal zum Ziel der Arbeit.....	19
I DIE ISTANBULER KUNSTAKADEMIE UND DIE GESCHICHTE DER AKADEMISIERUNG DER KUNST IN DER TÜRKEI.....	23
1 Vorbemerkungen zu den historischen Bedingungen .....	23
2 Die Anfänge der Akademisierung der Künste im späotosmanischen Staat und die Gründung der Istanbuler Kunstakademie.....	36
2.1 Zeichenunterricht an späotosmanischen Pionier- und Ingenieurschulen und die Osmanische Schule in Paris .....	37
2.2 Die Anfänge der akademischen Kunstausbildung in Konstantinopel und die Gründung der Kaiserlichen Kunstakademie 1882.....	46
2.3 Die Istanbuler Kunstakademie in den frühen Jahren der Republik Türkei und die Zeit der Reformen (1929–1958).....	60
2.3.1 Akkulturation und Wissenstransfer am Beispiel der Abteilungen für Kunstgewerbe, Malerei und Ornamentale Gestaltung .....	67
2.3.2 Akkulturation und Wissenstransfer am Beispiel der Bildhauereiabteilung....	78
2.3.3 Exkurs: Die Architekturabteilung im Spannungsfeld von Modernisierung und Nationsbildung .....	86
<i>Das Aufleben der klassisch-osmanischen Architektur an der Akademie • Ankara                 Kübik – Das Neue Bauen in der Türkei und Lehrreformen an der Akademie • Sedat                 Hakkı Eldem und die Zweite Nationale Architekturbewegung (1939–1950) •                 Der Internationale Stil und die Architekturlehre an der Akademie</i>	
2.4 Die Staatliche Kunstakademie (1964) und die Universitätsreformen (1982) .....	114
3 Frührepublikanische Kunstgeschichtsschreibung und die Einrichtung eines kunsthistorischen Fachbereichs an der Istanbuler Kunstakademie 1951.....	118

II	DIE ISTANBULER KUNSTAKADEMIE – MODERNE KUNST, NATIONSBILDUNG UND KULTURTRANSFER IN DER TÜRKEI.....	135
1	Einbruch der Moderne und die Realismus-Frage (1848–1918) .....	135
1.1	Eine Bilderkontroverse am Vorabend der Republik – Porträtfotografie in Konstantinopel und das Ende der Orientalmalerei.....	143
1.2	Khalil Bey, Osman Hamdi Bey und die Orientalismus-Debatte .....	151
	<i>Khalil Bey (1831–1879) • Osman Hamdi Bey (1842–1910)</i>	
1.3	Kunstausbildung osmanischer Künstler an Pariser Kunsthochschulen .....	160
1.4	Die Offiziersmaler – Pioniere der Moderne am Vorabend der Republik.....	165
	<i>a) 1. Gruppe • b) 2. Gruppe • Zum Werk von (Şeker) Ahmet Âli Paşa (1841– 1907) • Zum Werk von Süleyman Seyyid (1842–1913) • Zum Werk von Hüseyn Zekâi (1860–1919) • c) 3. Gruppe • Zum Werk von Halil Paşa (1852– 1939) • d) 4. und 5. Gruppe</i>	
1.5	Die Osmanische Malervereinigung (1909–1919) – oder die Generation 1914 .....	178
1.6	Das Şişli-Atelier – Staatsoberhaupt Abdülmecit und seine Bedeutung als Maler oder eine Ausstellung in Wien 1918.....	186
2	Kunst im Auftrag des Staates – Die Istanbul Kunstakademie und ihr Beitrag zur Nationsbildung.....	195
2.1	Kunst und Architektur – Der Verband der Schönen Künste .....	200
2.2	Die Bildhauereiabteilung und staatliche Großaufträge.....	203
2.3	Malerei, Fotografie und Grafik als Bildträger der kemalistischen Modernisierung .....	208
2.4	Zur Bedeutung staatlicher Kunstaussstellungen, Volkshäuser und der Heimatreisen .....	214
3	Die Frage nach einer Avantgarde – Künstlergruppen in der Türkei zwischen 1923 und 1950 .....	221
3.1	Die Unabhängige Maler- und Bildhauergruppe (1929–1942) – oder die Bedeutung der Hans-Hofmann-Schule in der Türkei.....	227
3.2	Die d grubu (1933–1947) – Übergang von avantgardistischen Strategien zu einer Kunst als Ausdruck der Kollektivität.....	236
3.3	„Aufstand gegen die Aufständischen“ – oder die Antwort sozialkritischer Künstlergruppen auf den d-grubu-Avantgardismus .....	243
4	Loslösung von der Staatskunst und künstlerische Diversität in der Türkei.....	251
4.1	Malerei in der Türkei – Ein Überblick 1950 bis 1986.....	257
4.1.1	Die Vertreter der abstrakten Malerei in der Türkei .....	259
4.1.2	Die Vertreter der figurativen Malerei in der Türkei.....	268
4.1.3	Zur Rezeption des Surrealismus und Expressionismus in der Türkei.....	275

4.2 Grafik, Kunstgewerbe und Fotografie – Neue Anforderungen an die Fachbereiche der Istanbuler Kunstakademie .....	282
4.3 Die Bildhauerei in der Post-Atatürk-Ära – Der Bruch mit Konventionen oder die Bedeutung von Hadi Bara und seiner Schule für die Objektkunst .....	293
4.4 Sarkis und Zeitgenossen – Beginn der Konzept- und Installationskunst in der Türkei .....	300
4.5 Konzeptualismen und Genderart als Antwort auf die kulturelle Krise – oder Installationskunst in der Türkei in den 1980er Jahren .....	308
 FARBTAFFELN .....	 319
 III EINE NEUE KUNST? – GEGENWARTSKÜNSTLER AUS DER TÜRKEI IM SPANNUNGSVERHÄLTNIS ZWISCHEN (ORIENTALISTISCHER) REZEPTIONSERWARTUNG UND EMANZIPATORISCHEN STRATEGIEN .....	       333
1 <i>Artist run spaces</i> , (inter)nationale Gruppenausstellungen und die Einführung des Kuratorensystems im Umfeld der Istanbuler Kunstakademie in den 1990er Jahren .....	338
2 Die Frage nach der Dichotomie – Zur Spezifizierung autochthoner Elemente in der türkischen Gegenwartskunst.....	349
3 Zwischen (orientalistischer) Rezeptionserwartung und emanzipatorischen Strategien – Künstlerbeispiele .....	355
<i>Künstlerbeispiel A) • Erol Akyavaş (1932–1999) • Künstlerbeispiel B) • Yüksel Arslan (1933) • Künstlerbeispiel C) • Kutluğ Ataman (1961) • Künstlerbeispiel D) • Taner Ceylan (1967) • Künstlerbeispiel E) • Adnan Çoker (1927) • Künstlerbeispiel F) • Şükran Moral (1962) • Künstlerbeispiel G) • İnci Eviner (1956) • Künstlerbeispiel H) • Balkan Naci İslimyeli (1947) • Künstlerbeispiel I) • Murat Morova (1954)</i>	
 RESÜMEE .....	 381
TABELLEN UND GRAFIKEN .....	399
GLOSSAR .....	431
APPENDIX .....	433
<i>Abkürzungsverzeichnis • Verzeichnis der Abbildungen • Verzeichnis der Tabellen und Grafiken • Literaturverzeichnis</i>	





# EINLEITUNG

## Darstellung der wissenschaftlichen Relevanz des Themas

Im Rahmen der aktuellen wissenschaftshistorischen Debatte über den Umgang der Kunstgeschichte mit einer internationalen Gegenwartskunst, die „qua Herkunft nicht in einer europäischen Kulturtradition zu stehen“<sup>1</sup> scheint, bietet sich die Gelegenheit zu einer Studie über Theorie und Praxis der Kunst in der Türkei. Sinnvoll erscheint es dabei, den Fokus auf die Modernisierungs- und Globalisierungsprozesse zu richten, um den kulturellen Veränderungen und den damit einhergehenden konstitutiven Entwicklungen hinsichtlich ästhetischer Wertung von Kunst nachgehen zu können.<sup>2</sup> Damit eine übliche Westausrichtung in den europäischen Geisteswissenschaften umgangen werden kann, die „zwischen ‚Okzident und Orient‘ stets eine Entscheidung treffen muss[ten]“<sup>3</sup>, zielt die vorliegende Arbeit mittels einer Mehrfach-Lesung darauf ab, die verschiedenen Perspektiven neu zusammenzufassen, worauf in dem Abschnitt *Ziel und Konzeption dieses Buches* näher einzugehen sein wird. Eine kurze Zusammenfassung zu dem bisherigen Forschungsstand und den theoretischen Überlegungen, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, erscheint daher an dieser Stelle angebracht.

In der westlichen Literatur wird angesichts einer globalen Kunstproduktion mit dem Internet als ihrem wichtigsten Vertreter seit drei Jahrzehnten wieder über eine ‚Weltkunstgeschichte‘ diskutiert.<sup>4</sup> Eine solche Sicht schien lange Zeit nur bedingt möglich. Claus Volkenandt konstatiert, dass der Begriff ‚Weltkunst‘ sich im Laufe der Kunstgeschichte von einer zunächst „ästhetischen Kategorie“, die sich bis in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts hielt, zu einer „politischen Kategorie“<sup>5</sup> gewandelt hat. Als eine zweite These, die auf der ersten aufzubauen scheint, führt er diskursanalytisch einen Paradigmenwechsel an, der sich mit einer Verschiebung der Leitbegriffe im wissenschaftlichen Umgang mit Weltkunst ergibt: vom

1 Christoph Otterbeck: „Review of Global Players? Kunstgeschichte und die Gegenwartskunst der Welt“, in: *H-ArtHist, H-Net Reviews*, Netzseite, Mai 2002, <http://www.h-net.msu.edu/reviews/showrev.cgi?path=234> [24.09.2007].

2 Zum Thema der Interaktionsprozesse innerhalb der an der Werkkonstituierung beteiligten Institutionen, etwa dem Kunstmarkt, der Kunstkritik, Kunstwissenschaft und -vermittlung siehe Jutta Held/Norbert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln 2007.

3 Otterbeck 2002.

4 Claus Volkenandt sieht hier die internationale Wende mit dem Ende des Kalten Krieges und nennt somit ein genaues Eintrittsdatum: 1989. Ein Ende des Ost-West-Konflikts hätte einen neuen Fokus auf das Nord-Süd-Gefälle gerichtet. Vgl. Claus Volkenandt (Hg.), *Kunstgeschichte und Weltkunstgeschichte: Konzepte, Methoden und Perspektiven*, Berlin 2004, S. 11.

5 Volkenandt 2004, S. 14.

‚Paradigma Geschichte‘ zum ‚Paradigma des Fremden‘.<sup>6</sup> Bezeichnenderweise erscheint die Wiederaufnahme der seit 1900 unter anderem durch ihren bekanntesten Protagonisten Aby Warburg hervorgebrachten Theorien, Modelle und Erklärungsansätze zum Begriff der ‚Weltkunst‘ nach 1930 (zum Beispiel Konjunktur durch Umbenennung des Kunstauktion-Magazins in *Weltkunst*).<sup>7</sup> Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts erklärten hingegen Vertreter die westliche Moderne für universal, nicht zuletzt indem sie Werke wie *Encyclopedia of world art* konstituierten, hinter denen sich ein nicht unkritischer Kunstanspruch verbarg.<sup>8</sup>

„Spezifisch für den Westen ist jedoch die Rhetorik des Universalismus. Die Postulate, die damit aufgestellt worden sind, sollten ausnahmslos und ohne Unterschied für alle gelten. Der Universalismus kennt keine Differenz von Nähe und Ferne; er ist unbeding und abstrakt.“<sup>9</sup>

Das 21. Jahrhundert steht nunmehr im Namen der globalen Kunstproduktion gegen die Geschichte als Privileg der Moderne Europas ein. Die oben genannten ‚Leitbegriffe des Verstehens‘ führen, um wieder mit Volkenandt zu sprechen, zu Konsequenzen für einen „kunst-historischen Umgang mit dem Fremden“.<sup>10</sup> Als exemplarisch für die kritische Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte im globalen Kontext darf die Veranstaltung gelten, welche jüngst zum Auftakt des 100-jährigen Bestehens des kunstgeschichtlichen Instituts an der Ludwig-Maximilians-Universität in München abgehalten wurde.<sup>11</sup> Das für die Begründung kunsthistorischer Methodik bekannte Institut zog eine Zwischenbilanz, die, wie aus dem Titel hervorgeht, alte und neue ‚Horizonte‘ des Faches Kunstgeschichte offenlegte. Der Auffassung der Formalistenschule und ihres Hauptvertreters Heinrich Wölfflin folgend, trug die Äußerung „Sehen muss gelernt sein, da dieser Prozess stets eine kulturelle Determinante unterläuft“<sup>12</sup> während dieser Tagung zur kritischen Erörterung der Institution Kunstgeschichte im Hinblick auf gegenwärtige Diskurse bei. Im Zuge der geäußerten Überlegungen wurde (lautstark) die Öffnung des Faches eingefordert, um auch mit Konzepten wie Transkulturalität und Exterritorialität argumentieren zu können, die bisher im Widerspruch zum Selbstverständnis einer westlichen Kunstgeschichte zu stehen schienen. Wie ein Rückblick in die Geschichte zeigt und in diesem Zusammenhang relevant ist, konstituierte sich die historische Theorie der Kunst mit ihren Methoden, Grundbegriffen und Deutungsansätzen, die unter anderem auf klassi-

- 6 Vgl. Volkenandt 2004, S. 22. – Hans Belting lüftet in *Die Deutschen und ihre Kunst* das Geheimnis des Kunsthistorikers (das keines sei), indem er ihm ein fragwürdiges Handeln bescheinigt, das im Grunde politische und historische Interessen verfolgt. Siehe Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst: eine schwierige Erbe*, München 1992.
- 7 Vgl. Volkenandt 2004, S. 12. – Martin Warnke, Claudia Brink, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin 2000.
- 8 Die 1958 in italienischer und 1959 in englischer Sprache erschienene *Encyclopedia of world art* umfasst jede Form des Kunstwollens (Begriff von Riegl), von frühesten Höhlenmalereien bis Gegenwartskunst. Dieser Universalitätsanspruch ist heute in Diskussion geraten, nicht wegen dem Weltbegriff, sondern wegen einem Kunstbegriff, der vor allem als westlicher Begriff konstituiert wurde. Vgl. Volkenandt 2004, S. 13. – Siehe *Encyclopedia of world art*, 15 Bände, New York 1959–1968; hier: *Encyclopedia of world art*, New York 1959, Preface, Bd. 1, XI.
- 9 Hans Magnus Enzensberger, *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt a. M. 1993, S. 73f.
- 10 Vgl. und zitiert nach Volkenandt 2004, S. 14.
- 11 Symposium *Horizonte – ‚Grundbegriffe‘ einer globalen Kunst- und Bildwissenschaft*, München 12.–14. Nov. 2009 (Ludwig-Maximilians-Universität München).
- 12 Symposium München 2009. – Diese Äußerung bezieht sich auf das Zitat des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin: „Zugegeben, daß dem so sei, so ist das Sehen doch etwas, was gelernt werden muß.“ Heinrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig 1921, S. 3.

zistische Denkmodelle des 18. Jahrhunderts zurückgreifen, im Zuge nationaler Bewegungen spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts.<sup>13</sup> Dies führt zu folgender Mutmaßung, wie sie James Elkins für die Kunstgeschichte erhebt:

„Art history is closely affiliated with senses of national and regional identity. [...] Senses of nationalism or ethnicity have been the sometimes explicit impetus behind art historical research from its origins in Vasari and Winckelmann.“<sup>14</sup>

In einer Studie, die sich kritisch mit der Idee einer globalen Kunstgeschichte befasst, hatte James Elkins 2007 193 kunsthistorische Institute allein für Europa recherchiert.<sup>15</sup> Zu diesem Zeitpunkt befanden sich zehn dieser Institute in der Türkei – mittlerweile beläuft sich ihre Zahl landesweit auf 23 (Stand 2011). Angesichts dieser steigenden Anzahl und einem sich abzeichnenden weltweiten Trend der akademischen Auseinandersetzung mit der Kunst und ihrer Geschichte im eigenen Land stellt sich die Frage nach der Anwendbarkeit konventioneller Formeln und Methoden. Ferner wirft eine Weltgegenwartskunst für die Kunstgeschichte wesentliche disziplinäre Fragen auf, wie sie seit der ikonischen Wende durch die Vertreter der Bildwissenschaften gestellt werden.<sup>16</sup> Das Projekt einer globalen Kunstgeschichte ist laut Elkins insofern gefährdet, als in der Vergangenheit eine ernstzunehmende Anzahl von Nationen Kunstgeschichtsbücher erstellt habe und bei diesem ambitionierten Vorhaben nicht selten ihrer nationalistischen Motivation erlegen sei.<sup>17</sup> Die Entstehungsbedingungen von Fächern wie Kunstgeschichte und Archäologie lassen sich für das 20. Jahrhundert im Rahmen von Identifizierungsbestrebungen jener Staaten verorten, die Kultur, Sprache und Geschichte in ihrem gesellschaftlichen Gedächtnis zu verankern versuchten. So lesen wir auch bei Jutta Held und Norbert Schneider in einem ähnlichen Zusammenhang:

„Die Kunstgeschichte ist, das ist bereits angeklungen, unterschiedlichen Konzepten gefolgt, um zu sinnvollen räumlichen Gliederungen zu gelangen. Dabei ist sie, wie wir sehen werden, von den aktuellen Diskussionen und politischen Problemen ihrer jeweiligen Gegenwart nie unabhängig gewesen.“<sup>18</sup>

Eine Antwort auf das zentralisierte Konzept der Kunstgeschichte, wie es Ernst H. Gombrich in *The story of art* betrieb, könnte (mit Elkins) *Stories of art* lauten.<sup>19</sup> Allerdings wird, trotz des hier angestrebten Regionalismus aufgrund der geo-historiografischen Verfahrensweise, auch El-

13 Siehe hierzu: Donald Preziosi, *The art of art history: a critical anthology*, Oxford 1998. – Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst: 1750–1950*, München 2001.

14 James Elkins, *Is art history global?*, New York 2007, S. 9.

15 Vgl. ebd., S. 7.

16 Siehe William J. T. Mitchell, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, (Erstpub. „Pictorial Turn“, in: *Artforum* 1992, S. 89ff.) Chicago 1994, S. 11–34. – Für die Erweiterung um anthropologische Ansätze siehe Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

17 Vor diesem Hintergrund seien auch Werkreihen wie zum Beispiel Toprak 1960 aus den 1960er Jahren zu verstehen. In der ersten Publikation 1960 wird die Geschichte der Kunst von der Frühgeschichte über mittelalterliche Architektur bis zur Kunst der Neuzeit abgehandelt. Weil dem Autor Beispiele wie Chartres oder das Mérode-Triptychon zu christlich und zu europäisch schienen, widmete er sich Elkins zufolge in den letzten beiden Abschnitten abrupter Weise indischer und japanischer Kunst. Vgl. Elkins 2007, S. 10.

18 Held/Schneider 2007, S. 138.

19 Nach Elkins sind auch die Ansichten des Wölfflin-Schülers Ernst H. Gombrich in *The story of art*, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Bestseller wurde und auf das sich viele Wissenschaft-

kins' Überlegungen zur Entgrenzung der Kunstgeschichte – an dieser Stelle grob vereinfacht – der Vorwurf einer insgesamt einseitigen, linearen Fokussierung auf westliche Forschungsmethoden und deren unmittelbare Anwendung auf Konzepte nicht-westlicher Länder zuteil. Auch sehen wir zum Beispiel die bereits von David Summers oder Hugh Honour und John Fleming praktizierte Weltkunstgeschichte, die indigene Begriffe sowie das Phänomen der weltweiten Produktion und Distribution von Artefakten aufzuarbeiten versucht.<sup>20</sup> Dabei sprachen sich beide Autoren für die Bezeichnung ‚spatial arts‘ anstelle von ‚visual arts‘ aus und sahen in dem Aspekt des Räumlichen die Lösung bisheriger Konflikte.

Mit dem kunstwissenschaftlichen Paradigmenwechsel, der mit der Einführung des Begriffs ‚pictorial‘ oder ‚iconic turn‘ (W. J. T. Mitchell/Gottfried Boehm) – eine interdisziplinäre Erweiterung des ‚linguistic turn‘ (Richard Rorty 1967) – als Analyse der Sehprozesse in den 1990er Jahren einherging, wurde eine Vielzahl an Erklärungsversuchen künstlerischer Phänomene nicht nur im transkulturellen, sondern auch im transdisziplinären Verständnis unternommen.<sup>21</sup> Im deutschsprachigen Raum wird seitdem mit dem Begriff Bildwissenschaften verhandelt, für den es keine entsprechende englische Übersetzung gibt und der zudem auch mehr „essentialistisch eine Ontologie des Bildes“<sup>22</sup> betreibt. Wissenschaftler wie Vittoria Borso (*Concept of hybridization*), Monica Juneja (*The idea of global art history*) und Hans Belting (*Global studies*) fordern nichtsdestoweniger neue Sichtweisen ein, die es methodisch abgesichert zu entwickeln gilt, indem sie auf die fortwährende, asymmetrisch verlaufende Kontamination westlicher mit nicht-westlicher Kunst verweisen und synchrone wie diachrone Einordnungen des Faches infrage stellen. Auch das *Journal of aesthetics and art criticism* beschäftigt sich in seiner Winterausgabe 2007 mit dem Thema globaler Theorien der Kunst und Ästhetik. Autoren wie Arthur C. Danto, Jale N. Erzen oder Mary Bittner Wiseman diskutieren darin über methodologische Alternativen jenseits westlicher Paradigmen.<sup>23</sup> Die identitätsstiftende Verortung des Wissenschaftlers, wie sie zum Beispiel in dem nordamerikanischen Diskurs der ‚identity politics‘ kritisch verhandelt wird,<sup>24</sup> soll an dieser Stelle ebenfalls kurz genannt werden, erweist sich doch als weitere Schwierigkeit, dass dem Vorgang des Sprechens (und Forschens) im Namen von anderen stets auch eine Demütigung anhaftet.<sup>25</sup> So gesehen könnte bereits jetzt ein Kritikpunkt an der vorliegenden Arbeit, die ja einen Beitrag zum Kunstbegriff in der Türkei

ler wie Helen Gardner, Horst Janson et al. bezogen, als ubiquitär und eurozentristisch aufzufassen. Vgl. Elkins 2007, S. 10 – Sir Ernst H. Gombrich, *The story of art*, London 1950.

- 20 Hugh Honour, John Fleming, *A world history of art*, London 1982. – David Summers, *Real spaces: world art history and the rise of western modernism*, London 2003.
- 21 Zum Thema siehe Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild*, München 1994. – Siehe auch die Briefe beider Autoren in: Hans Belting, *Bilderfragen. Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007.
- 22 Andrew Hemingway, Norbert Schneider (Hg.), *Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion*, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd.10, Göttingen 2008, S. 9.
- 23 Jale Nejdert Erzen, „Islamic aesthetics: An alternative way to knowledge“, in: Susan L. Feagin (Hg.), *Special issue: global theories of the arts and aesthetics. The journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 65, New York 2007, Nr. 1, S. 69–75.
- 24 Zum Thema: Gad Barzilai, *Communities and law: politics and cultures of legal identities*, Ann Arbor/Michigan 2003. – Zum ideellen Unterschied im Handeln des Wissenschaftlers zwischen der Frühzeit und der modernen Welt siehe André Gorz, „Technology, technicians, and the class struggle“, in: *The division of labor: the labour process and class-struggle in modern capitalism*, hg. v. André Gorz, London 1976, S. 159–180.
- 25 Vgl. Michel Foucault, *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews*, (aus dem Französischen ins Englische Donald F. Bouchard) New York 1984, S. 209. – Siehe auch Craig Owens, *Beyond recognition, representation, power and culture*, Berkeley 1992, S. 259ff.

leisten soll, sein, dass sie von Deutschland und somit von einem westlichen Standpunkt aus ihren Blick auf die Geschehnisse in der Türkei wirft. Gerade hierin könnte ihr der Vorwurf einer „encapsulated situation“<sup>26</sup> (Hans Belting) erteilt werden.<sup>27</sup> Die Absicht ist es daher, nicht die *eine* Kunstgeschichte zu bemühen, sondern, im Gegenteil, sie diametral aufzubauen und abzuwarten, welche Entwicklungen Studien dieser Art in den nächsten Jahren nehmen werden.

Die Forderung, westliche Einheitsvorstellungen von Kunst durch nicht-westliche infrage zu stellen und damit das semantische System von Kunst und Kunstinstitutionen im Westen aufzubrechen, stellt die Maxime der vorliegenden Arbeit dar. Die globale Wissenschaft unseres Zeitalters, die sich den schon immer existierenden weltweiten Prozessen in einer sich stets weiter globalisierenden Welt bewusst ist, lässt sich als Teil reziproker europäischer und außer-europäischer Entwicklungen begreifen. Wieso sollten „Sinnesverschiebungen durch kulturelle Verflechtungen“ (Monica Juneja) thematisch nicht auch unter dem Dach der Kunstgeschichte erörtert werden können, wenn sie unter Berücksichtigung der „prismatischen Brechung“<sup>28</sup> (Lothar Ledderose) – zum Beispiel innerhalb arabischer, ostasiatischer und/oder nahöstlicher Kontexte – analysiert werden? Zwar kommt der Kulturraum, wie er in der heutigen Türkei vorgefunden werden kann, nicht als kolonialisierte Region par excellence sondern vielmehr im Kontext der Binnenkolonisation für Analysen im engeren Sinn der postkolonialistischen Theorien in Betracht, jedoch kennzeichnet ihn im weiteren Sinn ein prozesshafter Charakter kultureller Hybridisierung, der untrennbar mit einem dynamischen Kulturbegriff verbunden ist. Vor dem geschilderten Hintergrund oszillieren die Entwicklungen in der Kunst in der Türkei zwischen okzidental und orientalen Mentalitäten zu einer neuen Perspektive.<sup>29</sup> Der Diskurs über das Fremde, in dem Gerardo Mosquera vom „Marco-Polo-Syndrom“<sup>30</sup> spricht (und damit imperialistische Strategien streift), sieht die Überwindung von Gegensätzen durch die Umsetzung und Übersetzung heterogen fremden in homogen vertraute Gegenstandsbereiche kritisch.<sup>31</sup> Gleichzeitig können nach Ursula Frohne „visuelle, kulturelle und mediale Hegemonien nicht als statische und homogene Blöcke verstanden werden (vgl. etwa Antonio Gramsci, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi K. Bhaba, Stuart Hall), sondern als fluktuierende und heterogene, temporäre Schwerpunktbildungen mit ebenso produktiven wie konfronta-

26 Die hier und im folgenden angeführten Überlegungen und Zitate von Hans Belting, Hubert Locher, Monica Juneja und Lothar Ledderose wurden im Rahmen der Abschiedsveranstaltung des Karlsruher Graduiertenkollegs mit einem Kolloquium *Bildwissenschaften und Bildanthropologie(n) – Eine Bilanz im Rückblick nach vorn* am 28./29.11.2009 zur Sprache gebracht.

27 Mit der Ausnahme einer durchgehenden Feldforschung vor Ort zwischen November 2010 und März 2011.

28 Siehe Fußnote 26.

29 Die Entwicklungen in der sogenannten türkischen Kunst sind auf der Basis Jahrhunderte wärender wechselseitiger Beziehungen vor allem mit Frankreich, Italien, England, Deutschland und aber auch Persien und Indien zu begreifen. Die Genese Europas verweist hingegen auf Kongruenzen mit dem arabischen, persischen, indischen und osmanisch-türkischen Kulturraum sowie auf den Austausch mit ihren Stellvertretern in Wissenschaft, Literatur und Kunst.

30 Gerardo Mosquera, „Das Marco-Polo-Syndrom“, in: *Havanna/São Paulo. Junge Kunst aus Lateinamerika*, Kat., Berlin 1995 (Haus der Kulturen Berlin), S. 35ff. – Siehe ebenso Gerhard Haupt, Bernd M. Scherer (Hg.), „Das Marco-Polo-Syndrom“, in: *Neue bildende Kunst*, Themenheft 4/5, 1995, Vorwort.

31 Bezeichnenderweise gilt es im aktuellen Kontext des *Culture Jamming*, das gemeinhin im Anti-Konsumbereich verankert ist, kulturelle Prozesse des ‚othering‘ (Begriff von Gayatri Spivak), also die Produktion von Alterität, zu unterwandern, nicht zuletzt weil das *Culture Jamming* Modi der Opposition beinhaltet und hegemoniale Repräsentationsarten unterläuft. Zum Thema siehe Kalle Lasn, *Culture Jamming. Das Manifest der Anti-Werbung*, Freiburg 2005.

tiven Effekten, [...] insbesondere wenn diese sich in Opposition zu den normativen Bildordnungen positionieren oder im Konflikt mit den sozialen Bedingungen ihres Rezeptionskontextes stehen.“<sup>32</sup>

Grundsätzlich stellt sich für die vorliegende Arbeit die Frage, ob die aktuelle Debatte, die bisher hauptsächlich in westlichen Gelehrtenkreisen durchgeführt wurde und daher als gutgemeinte Akzeptanz anderer Modernen gewertet werden kann, nicht lediglich als eine weitere Aneignung des Westens zu verstehen ist. Der Hinweis von Peter Weibel in diesem Zusammenhang, der die europäische Kultur als eine hegemoniale charakterisiert, die ihre eigene Kultur als universal geltend begreift,<sup>33</sup> wird in den Überlegungen Rachida Trikis kritisch weitergeführt: Am Beispiel der bildenden Künste in der arabischen Kultur erklärt sie, dass durch die figurative Malerei des Westens im islamisch geprägten Denkraum kein derart „kategorischer Ikonoklasmus“ ausgelöst wurde, wie bisher angenommen, und dass dieser sich eher „auf einen sehr engen Rahmen und auf spezifische, (oft private) Orte“<sup>34</sup> begrenzte.

Im Fall der Türkei realisierte sich diese Integration in den kulturellen Habitus nur partiell und beschränkte sich, wie noch aufzuzeigen sein wird und an dieser Stelle nur kurz angerissen werden kann, lange Zeit auf elitäre Kreise, wie zum Beispiel Akademien, die ihrerseits ihren Ursprung im Militär hatten. Damit stand die Kunst stets in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den sich ändernden Hegemonialzuständen und Interessen. Mit dem Einbruch der Moderne am Vorabend der Republik beispielsweise forcierte die vermehrte Rezeption von Kunst westlicher Machart, etwa realistischer Tendenzen, eine Bilderkontroverse in der spätosmanischen Kultur, die einen Rückgang traditioneller lokaler Kunstproduktionen wie die Kalligrafie, Illumination, Papiermarmorierung oder Miniaturmalerei zur Folge hatte. Interessanterweise wurde mit dem Einsatz der Ölmalerei als künstlerischem Medium – sowie der damit einhergehenden Selbstbestimmung als Künstler – im osmanischen Staat des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ein genau spiegelverkehrter Prozess zu den Entwicklungen in Europa in Gang gesetzt. Europa hatte zu diesem Zeitpunkt einen erfolgreichen Abnabelungsprozess von der linearen, perspektivischen Darstellung hinter sich gebracht und feierte sich und seine Moderne.<sup>35</sup> Derartige Prozesse entspringen einer Endlosschleife von einerseits kulturellen Umbrüchen, wie zum Beispiel die nähere Bekanntschaft mit dem Orient (und seiner transzendentalen Kunst meditativer Einzelemente), und andererseits technologischen und medialen Errungenschaften.

Spätestens ab der Mitte des 20. Jahrhunderts steckt die Kunstproduktion in der Türkei in einer Krise. Lange Zeit gilt es etwas eigenes, autochthon *Türkisches* zu schaffen, das den in der frührepublikanischen Zeit gestellten Anforderungen nach einer nationalen Identität ästhetisch gerecht zu werden versucht. In einem solchen Anspruch können sich jedoch lediglich die in der jeweiligen Zeit vorherrschenden modernistischen Diskurse widerspiegeln, die im Kontext eines türkischen Nationalismus zu begreifen sind. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts bildet sich in Gegenwartsbildern und Kunstpraktiken in der Türkei eine zunehmend „trans-

32 Zitiert nach Ursula Frohne in *Schwerpunkte für die dritte Förderphase*, Institut für Kunstwissenschaft und Medientheorie, Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe 22.09.2006.

33 Kat. *Thermocline of Art. New Asian Waves*, Ostfildern 2007 (Museum für Neue Kunst ZKM Karlsruhe), S. 2f.

34 Triki 2007, S. 132.

35 Siehe hierzu Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008 und vgl. ebd., S. 57ff.

gredierende und emanzipatorische Dimension der künstlerischen Kreation“<sup>36</sup> heraus, die eine historische und ästhetische Brechung mit einschließt. Wie nun in dem folgenden Unterkapitel dargelegt wird, wurde die vorliegende Arbeit daher nach einem Grundlagenabschnitt in vier Sektionen unterteilt, die vier Künstlergenerationen entsprechen und in denen sich der Kunstbegriff jeweils neu manifestiert. Diese Ausführungen finden in einem letzten Teil ihren Abschluss: Die Rezeption einer rasant steigenden weltweiten Kunstproduktion hat den Blick auf das Kunstwerk in der Türkei verändert. Aufgabe ist es nunmehr, die Kunst „zu entgrenzen“ statt „zu verdinglichen“<sup>37</sup> (Hubert Locher). Hubert Locher versteht Kunstgeschichte als Beitrag zur Entwicklung der globalen Kunst. So gesehen müsste es auch gerechtfertigt sein, auf ein Gros der Begriffe der Kunstgeschichte zurückzugreifen – mit der hier geforderten Voraussetzung, diese diametral zu ergänzen –, um Weltkunstströmungen untersuchen zu können. Im Fall der vorliegenden Arbeit soll dies am Beispiel der Türkei geschehen.

## Ziel und Konzeption dieses Buches

Das vorliegende Buch widmet sich – als Fallstudie – dem geografischen Raum der heutigen Türkei (mit dem Fokus auf seiner Kulturhauptstadt Istanbul), die als eine Variable im Kontext des transkulturellen Diskurses der sogenannten *Global Studies* gewertet werden kann. Ein Nachdenken über die Entstehungsbedingungen einer als modern und global verstandenen Kunst wird hier möglich, wenn Künstler, Werke und künstlerische Synergien in Verbindung mit der kunstsoziologischen Methode vor dem Hintergrund eines theoretischen Referenzrahmens, welcher postkoloniale Überlegungen miteinschließt, betrachtet werden. Angesichts weltweiter (Post-)Industrialisierungsprozesse, sich verschiebender Hegemonialansprüche und vergangener wie aktueller soziopolitischer Entwicklungen stellt sich daher einerseits die Frage, wie es zur Entstehung der Kunstakademie (1882) als Ort der Lehre, Kunstproduktion und Vermittlung der Kunstpraxis, aber auch des Fachs Kunstgeschichte (1944) in der Türkei kam. Andererseits stellt sich die Frage, was diese Institute und ihre Beauftragten im Kontext des aktuellen Diskurses zur Aufarbeitung der *eigenen* Kunstgeschichte beitragen beziehungsweise in welchem Verhältnis das zur vergangenen und gegenwärtigen künstlerischen Produktion im Land steht.

Um aus kunstsoziologischer Sicht die Voraussetzungen für die Kunstproduktion in der Türkei erläutern zu können, bedarf es einer im Grundlagenabschnitt durchgeführten Bestandsaufnahme. Darin soll zum einen die Akademisierung der Kunst und ihrer Lehre zum Ende des 19. Jahrhunderts und zum anderen die Problematik der Kunstgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert im Zuge der Institutionalisierung der Kunstgeschichte als Disziplin an türkischen Hochschulen dargelegt werden. Hierbei erscheint es wichtig, Interdependenzen herauszuarbeiten, um den reziproken Prozessen der Perzeption und Rezeption gerecht zu werden. Besonderer Berücksichtigung bedürfen dabei nicht nur die Exilwissenschaftler in der Türkei, sondern auch die Auslandsaufenthalte von Künstlern, Architekten und Wissenschaftlern der Istanbuler Kunstakademie, die bisher in der deutschsprachigen Literatur kaum

36 Triki 2007, S. 129. – Triki verwendet diese Umschreibung für die bildende Kunst im arabischsprachigen Kulturraum.

37 Locher, siehe Fußnote 26.



Erwähnung fanden. Diese Aufenthalte, wenn auch unter einer anderen Voraussetzung und in anderer Qualität, sind mit den Künstlerreisen der Europäer zu vergleichen. Als Basis dient die türkische Quellenforschung sowie die Primär- und Sekundärliteratur in der Originalsprache, es werden aber auch die bisher erschienene deutschsprachige Literatur zur Exilthematik (Bernd Nicolai/Burcu Dođramacı) sowie englischsprachige Publikationen zur Modernisierung der Malerei und Architektur in der Türkei (Wendy M. K. Shaw/Sibel Bozdođan) berücksichtigt. Die geleisteten Übersetzungen, die einen Großteil der Arbeit ausmachen, stellen ein weiteres Novum des Vorhabens dar und bieten der deutschsprachigen Kunstgeschichte erstmals Zugang zu Quellen, die bisher im Verborgenen lagen.

Vor dem Hintergrund der einleitenden Studie zu den kunstsoziologischen Entwicklungen in der Türkei lässt sich das Phänomen künstlerischer Gruppierungen oder Schulen in der Umgebung der Hochschulen erläutern, wobei vorrangig auf den historischen Verlauf der Istanbuler Kunstakademie eingegangen werden soll, beginnend mit dem 19. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang ist die Gründung von (militärischen) Hochschulen, die von den tiefgreifenden politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Umwälzungen im spätosmanischen Staat zeugte, von Bedeutung: hier wurde das Erlernen des perspektivischen Zeichnens erstmals möglich. Es wurden die Grundpfeiler für das neue Bildungswesen mit den Fachbereichen Städtebau, Architektur und Kunst gelegt. In Bezug auf die Kunstakademie sind folgende Fragestellungen für die vorliegende Studie von Relevanz:

1. Wie erlernten die Studierenden den Beruf des Künstlers (und Architekten) an den einheimischen Hochschulen, und wie empfanden sie die Atmosphäre in den europäischen Ländern, die sie zum Teil mit staatlichen Stipendien/zum Teil mit privaten Mitteln aufsuchten?
2. Wie gestaltete sich der Umgang mit nicht vertrauten Bildwelten während dieser Auslandsaufenthalte und wie äußerte sich eine immersive Begegnung in der eigenen künstlerischen Vorgehensweise sowie der Form- und Bildsprache?
3. Inwieweit wurden kulturelle Ausgangsbedingungen der Studierenden in den neu gegründeten Instituten berücksichtigt, und inwieweit wurde der Einfluss der aus dem Westen stammenden Gelehrten auf ihre Schüler an den türkischen Hochschulen ersichtlich?
4. Inwiefern konnten sich in diesem Zusammenhang sowohl im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts als auch aktuell Schulen oder Gruppierungen in der Kunst in der Türkei bilden?
5. Und wie gestalteten sich letztendlich durch diese Begegnungen die reziproken Beziehungen zwischen europäischen und aus der Türkei stammenden Künstlern (und Architekten)?

Im Hauptteil der vorliegenden Arbeit gilt es vorrangig zu erschließen, inwiefern in der Produktion und Darstellung der Kunst in der Türkei ein Wandel ersichtlich wird. So verschreibt sich der Hauptteil dieser Arbeit der Perzeption und Rezeption von Bildern, die sich im Span-

nungsfeld *einer* Moderne, wie sie etwa in der positivismuskritischen Position Foucaults<sup>38</sup> verstanden wird und *einer* Tradition, die wiederum selbst von kulturellen Übergängen und Verflechtungen gekennzeichnet ist, bewegen und damit dem Verständnis von Kunst (wie sie unter westlicher Voraussetzung verstanden wird) dienen. Doch das Spektrum der künstlerischen Techniken und Stilrichtungen verortet sich eben nicht nur zwischen Vergangenheit und Zukunft, sondern verhandelt auch und vor allem Begrifflichkeiten wie ‚Übergang‘, ‚Bruch‘ und den ‚Umgang mit Traditionen‘. Folglich wird nicht nur Bezug auf die vergangenen beiden Jahrhunderte genommen, die gemeinhin eine bedeutende Wende und ständige Auseinandersetzung für einen neu konnotierten Kunstbegriff in der spätosmanischen und türkischen Kultur darstellen, sondern auch auf gegenwärtige und mögliche zukünftige Prozesse in der Kunst des ehemaligen Vielvölkerstaates sowie der heutigen Türkei, die eine Binnenkolonisation durchlief, verwiesen. Auf diese Weise soll festgestellt werden, ob den hier präsentierten vier Künstlergenerationen europäische oder regionale (Kunst-)Traditionen als Grundlage dienten oder ob sie auferlegte Konventionen boykottierten, nicht zuletzt, weil ihre Lehrer und Methoden größtenteils aus dem Westen stammten. Eine Problematik, die sich bei der Frage nach dem Phänomen der Akkulturation ergibt,<sup>39</sup> stellt hier eine weitere Hürde dar, die nur durch eine kritische Sichtweise in den Griff zu bekommen ist. So fällt auf, dass nicht nur jede Generation anders mit künstlerischen Themen und Formen umgeht, sondern auch ein einzelner Künstler sich in seiner Schaffensphase stets neu orientiert und positioniert.

Die Zielsetzung dieser Arbeit ist es daher, nach einer Analyse der historischen Rahmenbedingungen und der Geschichte der Istanbuler Kunstakademie, auch die Rolle der regionalen Kunsttraditionen mit ihren osmanischen Wurzeln innerhalb einer global orientierten Kunstproduktion der von der Kunstakademie stammenden Künstler zu erforschen. Neben der Untersuchung von Motiven, Themen und Stilen ist es des Weiteren das erklärte Ziel, zu ermitteln, in welchem Umfang traditionelle Vorstellungen und Begriffe die verschiedenen strukturellen und funktionalen Definitionen von Kunst, die aktuelle Produktion und deren Reflexion tangieren. Inwiefern berufen sich diese Künstler auf solche Traditionen, welchen Einfluss haben sie auf das jeweilige künstlerische Schaffen und was verstehen die Künstler unter einer akademischen Moderne, die ihnen durch ihre europäischen Professoren über einen langen Zeitraum hinweg antrainiert wurde. Die im Zuge der Modernisierung in Gang getretene Transformationsprozess in der Türkei kann und soll insbesondere am Bild der Kunst erläutert werden.<sup>40</sup> Der Begriff einer adaptierten Moderne wird im Falle der Hybridkultur Türkei kritisch beleuchtet und zielt damit auf eine Problematisierung des westlichen Kunst-

38 Michel Foucault zeichnet zum Thema Moderne in *Ordnung der Dinge* die Entstehung beziehungsweise die wissenschaftlich akademische Transformation von drei Wissensbereichen nach, die sich von etwa 1800 bis ins 20. Jahrhundert im westlichen Kulturraum etablierten: die Naturgeschichte und ab 1800 die Biologie, das Wissen von den Reichtümern und die Ökonomie, die Grammatik oder die Philologie. Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Berlin 1990.

39 Per definitionem ist bei einem Prozess der Akkulturation ein Kontakt von mindestens zwei selbstbestimmten kulturellen Gruppen vorauszusetzen, wobei dieser einen Wandel in mindestens einer der beiden Kulturen hervorruft. Zum Thema siehe Andreas Zick, *Psychologie der Akkulturation: Neufassung eines Forschungsbereiches*, Wiesbaden 2010, S. 31ff.

40 Die Erörterung der Bildrezeption und künstlerischen Praxis dient vor allem dem Verständnis der Gegenwartskunst, die sich zwischen Vergangenheit und Zukunft verortet und Begriffe wie Übergang und Bruch sowie den Umgang mit Traditionen verinnerlicht.

begriffs und der Forderung nach seiner Erweiterung, um Hans Beltings Frage nach „globalen Kunstwelten“<sup>41</sup> zu beantworten.

Methodisch wird hierbei auf ein trigonometrisches Verfahren zurückgegriffen, ein dem Ingenieurwesen entliehenes Forschungsinstrument der heutigen Soziologie. Ursprünglich aus der Landvermessung stammend, ermittelt das Dreieck als Hilfsinstrument die eigene Position und kann wie im Beispiel der Soziologin Janet Abu-Lughod, auf die sich Zeynep Çelik bezieht, für den Kontext des Orientalismus-Diskurses (Edward Said) angewandt werden, um die Erstellung lokaler Geschichten multi-perspektivisch zu gewährleisten:

„In Janet Abu-Lughod’s words, triangulation is based on the understanding that ‘there is no archimedean point outside the system from which to view historic reality’“<sup>42</sup> [Womit sich Çelik auf folgende Aussage von Abu-Lughod bezieht:] „We can never stand at some Archimedean point ‘outside’ our cultures and outside our locations in space and time. No matter how outré we attempt to be, our vision is also distorted.“<sup>43</sup>

Die geodätische Vorgehensweise soll für die vorliegende Arbeit die Erforschung der Theorie und Praxis der Kunst in der Türkei mittels einer Mehrfach-Lesung ermöglichen, die verschiedene Perspektiven neu zusammenfasst. Dies wird hier durch die Gegenüberstellung von mündlichen wie schriftlichen Äußerungen zu historischen und aktuellen Ereignissen gewährleistet. Als Quelle dienen größtenteils die Literatur in Originalsprache sowie geführte Gespräche mit Vertretern aus Wissenschaft und Kunstpraxis.<sup>44</sup> Die Ergebnisse wurden bereits vorhandenen Auffassungen im Westen gegenübergestellt und bewertet. Es wird also die Auffassung und Einschätzung als eine Antwort der anderen – vom westlichen Standpunkt aus orientalischen – Seite dargelegt, um eine neue Sichtweise in den existierenden Diskurs einzubringen und dominante Normen und Terminologien anzufechten. Außerdem dienen empirisch erhobene Daten in Tabellen zur erstmaligen Inventarisierung von Künstlern und Kulturschaffenden aus dieser Region. Der bisher im Verborgenen gebliebenen Dynamik und dem Dialog der Kulturen, der eine postkoloniale Kritik diskursiv zur Sprache brachte, gilt dabei die Aufmerksamkeit. Doch während er sich lediglich auf den Westen konzentrierte und dafür in der Vergangenheit kritisiert wurde, wird die ‚Orientalismus-Debatte‘ hier zugunsten einer kulturübergreifenden Untersuchung erweitert, die beide Seiten zu Wort kommen lässt.

41 Der vollständige Titel lautet: „Art Unlimited? Gedanken zum Kunstbegriff in den globalen Kunstwelten.“ Siehe: <http://www.globalartmuseum.de/site/event/388> [08.01.2009].

42 Çelik 2002, S. 21. – Zeynep Çelik verwendet in Rückbezug auf Janet Abu-Lughod diesen soziologischen Ansatz erstmals in einem Aufsatz zwei Jahre zuvor. Vgl: Çelik 2000, S. 161.

43 Janet Abu-Lughod, *Before european hegemony: the world system A.D. 1250–1350*, Oxford 2000, S. 113.

44 Unter anderem wurden Gespräche geführt mit: KunsthistorikerInnen wie Günsel Renda, Victor Burgin, Nancy Atakan, Burcu Dođramacı, Deniz Artun (auch Galeristin) und vielen anderen; KünstlerInnen wie Ahmet Oran (Malerei), Murat Germen (Fotokunst und Lehrstuhlinhaber für Kunstsoziologie, Sabanci University), İbrahim Koç (Skulptur), Antonio Cosentino und İnci Furni (Konzeptkunst) und vielen anderen; Kunstkritikerin Beral Madra; KuratorInnen wie Ekrem Yalçındađ (auch Maler), Nesrin Tanç, et al.; sowie dem Lehrstuhlinhaber der Fakultät für Architekturgeschichte an der Mimar Sinan Universität Ataman Demir.

Buket Altınoba

# Die Istanbuler Kunstakademie von ihrer Gründung bis heute

Moderne Kunst, Nationsbildung und  
Kulturtransfer in der Türkei

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Gebr. Mann Verlag · Berlin

[www.gebrmannverlag.de](http://www.gebrmannverlag.de)

Bitte fordern Sie unsere Prospekte an.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlagabbildung vorne: Rückkehr aus Paris am 16. Juni 1928, Aufzeichnungen des Künstlers Elif Naci (vgl. Abb. 94)

Umschlagabbildung hinten: Schülerarbeitsausstellung 1933/34, Abteilung für Malerei, Akademie der Schönen Künste Istanbul (vgl. Abb. 18)

Einbandgestaltung: M&S Hawemann · Berlin

Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin

Schrift: Palatino Linotype

Papier: Lumisilk

Druck und Verarbeitung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG · Köthen

Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2731-4

# Inhalt

EINLEITUNG.....	9
Darstellung der wissenschaftlichen Relevanz des Themas .....	9
Ziel und Konzeption dieses Buches.....	15
Eingrenzung des Themas und noch einmal zum Ziel der Arbeit.....	19
I DIE ISTANBULER KUNSTAKADEMIE UND DIE GESCHICHTE DER AKADEMISIERUNG DER KUNST IN DER TÜRKEI.....	23
1 Vorbemerkungen zu den historischen Bedingungen .....	23
2 Die Anfänge der Akademisierung der Künste im späotosmanischen Staat und die Gründung der Istanbuler Kunstakademie.....	36
2.1 Zeichenunterricht an späotosmanischen Pionier- und Ingenieurschulen und die Osmanische Schule in Paris .....	37
2.2 Die Anfänge der akademischen Kunstausbildung in Konstantinopel und die Gründung der Kaiserlichen Kunstakademie 1882.....	46
2.3 Die Istanbuler Kunstakademie in den frühen Jahren der Republik Türkei und die Zeit der Reformen (1929–1958).....	60
2.3.1 Akkulturation und Wissenstransfer am Beispiel der Abteilungen für Kunstgewerbe, Malerei und Ornamentale Gestaltung .....	67
2.3.2 Akkulturation und Wissenstransfer am Beispiel der Bildhauereiabteilung....	78
2.3.3 Exkurs: Die Architekturabteilung im Spannungsfeld von Modernisierung und Nationsbildung .....	86
<i>Das Aufleben der klassisch-osmanischen Architektur an der Akademie • Ankara                 Kübik – Das Neue Bauen in der Türkei und Lehrreformen an der Akademie • Sedat                 Hakkı Eldem und die Zweite Nationale Architekturbewegung (1939–1950) •                 Der Internationale Stil und die Architekturlehre an der Akademie</i>	
2.4 Die Staatliche Kunstakademie (1964) und die Universitätsreformen (1982) .....	114
3 Frührepublikanische Kunstgeschichtsschreibung und die Einrichtung eines kunsthistorischen Fachbereichs an der Istanbuler Kunstakademie 1951.....	118

II	DIE ISTANBULER KUNSTAKADEMIE – MODERNE KUNST, NATIONSBILDUNG UND KULTURTRANSFER IN DER TÜRKEI.....	135
1	Einbruch der Moderne und die Realismus-Frage (1848–1918) .....	135
1.1	Eine Bilderkontroverse am Vorabend der Republik – Porträtfotografie in Konstantinopel und das Ende der Orientalmalerei.....	143
1.2	Khalil Bey, Osman Hamdi Bey und die Orientalismus-Debatte .....	151
	<i>Khalil Bey (1831–1879) • Osman Hamdi Bey (1842–1910)</i>	
1.3	Kunstausbildung osmanischer Künstler an Pariser Kunstschulen .....	160
1.4	Die Offiziersmaler – Pioniere der Moderne am Vorabend der Republik.....	165
	<i>a) 1. Gruppe • b) 2. Gruppe • Zum Werk von (Şeker) Ahmet Âli Paşa (1841– 1907) • Zum Werk von Süleyman Seyyid (1842–1913) • Zum Werk von Hüseyn Zekâi (1860–1919) • c) 3. Gruppe • Zum Werk von Halil Paşa (1852– 1939) • d) 4. und 5. Gruppe</i>	
1.5	Die Osmanische Malervereinigung (1909–1919) – oder die Generation 1914 .....	178
1.6	Das Şişli-Atelier – Staatsoberhaupt Abdülmecit und seine Bedeutung als Maler oder eine Ausstellung in Wien 1918.....	186
2	Kunst im Auftrag des Staates – Die Istanbuler Kunstakademie und ihr Beitrag zur Nationsbildung.....	195
2.1	Kunst und Architektur – Der Verband der Schönen Künste .....	200
2.2	Die Bildhauereiabteilung und staatliche Großaufträge.....	203
2.3	Malerei, Fotografie und Grafik als Bildträger der kemalistischen Modernisierung .....	208
2.4	Zur Bedeutung staatlicher Kunstaussstellungen, Volkshäuser und der Heimatreisen .....	214
3	Die Frage nach einer Avantgarde – Künstlergruppen in der Türkei zwischen 1923 und 1950 .....	221
3.1	Die Unabhängige Maler- und Bildhauergruppe (1929–1942) – oder die Bedeutung der Hans-Hofmann-Schule in der Türkei.....	227
3.2	Die d grubu (1933–1947) – Übergang von avantgardistischen Strategien zu einer Kunst als Ausdruck der Kollektivität.....	236
3.3	„Aufstand gegen die Aufständischen“ – oder die Antwort sozialkritischer Künstlergruppen auf den d-grubu-Avantgardismus .....	243
4	Loslösung von der Staatskunst und künstlerische Diversität in der Türkei.....	251
4.1	Malerei in der Türkei – Ein Überblick 1950 bis 1986.....	257
4.1.1	Die Vertreter der abstrakten Malerei in der Türkei .....	259
4.1.2	Die Vertreter der figurativen Malerei in der Türkei.....	268
4.1.3	Zur Rezeption des Surrealismus und Expressionismus in der Türkei.....	275

4.2 Grafik, Kunstgewerbe und Fotografie – Neue Anforderungen an die Fachbereiche der Istanbuler Kunstakademie .....	282
4.3 Die Bildhauerei in der Post-Atatürk-Ära – Der Bruch mit Konventionen oder die Bedeutung von Hadi Bara und seiner Schule für die Objektkunst .....	293
4.4 Sarkis und Zeitgenossen – Beginn der Konzept- und Installationskunst in der Türkei .....	300
4.5 Konzeptualismen und Genderart als Antwort auf die kulturelle Krise – oder Installationskunst in der Türkei in den 1980er Jahren .....	308
 FARBTAFFELN .....	 319
 III EINE NEUE KUNST? – GEGENWARTSKÜNSTLER AUS DER TÜRKEI IM SPANNUNGSVERHÄLTNIS ZWISCHEN (ORIENTALISTISCHER) REZEPTIONSERWARTUNG UND EMANZIPATORISCHEN STRATEGIEN .....	       333
1 <i>Artist run spaces</i> , (inter)nationale Gruppenausstellungen und die Einführung des Kuratorensystems im Umfeld der Istanbuler Kunstakademie in den 1990er Jahren .....	338
2 Die Frage nach der Dichotomie – Zur Spezifizierung autochthoner Elemente in der türkischen Gegenwartskunst.....	349
3 Zwischen (orientalistischer) Rezeptionserwartung und emanzipatorischen Strategien – Künstlerbeispiele .....	355
<i>Künstlerbeispiel A) • Erol Akyavaş (1932–1999) • Künstlerbeispiel B) • Yüksel Arslan (1933) • Künstlerbeispiel C) • Kutluğ Ataman (1961) • Künstlerbeispiel D) • Taner Ceylan (1967) • Künstlerbeispiel E) • Adnan Çoker (1927) • Künstlerbeispiel F) • Şükran Moral (1962) • Künstlerbeispiel G) • İnci Eviner (1956) • Künstlerbeispiel H) • Balkan Naci İslimyeli (1947) • Künstlerbeispiel I) • Murat Morova (1954)</i>	
 RESÜMEE .....	 381
TABELLEN UND GRAFIKEN .....	399
GLOSSAR .....	431
APPENDIX .....	433
<i>Abkürzungsverzeichnis • Verzeichnis der Abbildungen • Verzeichnis der Tabellen und Grafiken • Literaturverzeichnis</i>	



# EINLEITUNG

## Darstellung der wissenschaftlichen Relevanz des Themas

Im Rahmen der aktuellen wissenschaftshistorischen Debatte über den Umgang der Kunstgeschichte mit einer internationalen Gegenwartskunst, die „qua Herkunft nicht in einer europäischen Kulturtradition zu stehen“<sup>1</sup> scheint, bietet sich die Gelegenheit zu einer Studie über Theorie und Praxis der Kunst in der Türkei. Sinnvoll erscheint es dabei, den Fokus auf die Modernisierungs- und Globalisierungsprozesse zu richten, um den kulturellen Veränderungen und den damit einhergehenden konstitutiven Entwicklungen hinsichtlich ästhetischer Wertung von Kunst nachgehen zu können.<sup>2</sup> Damit eine übliche Westausrichtung in den europäischen Geisteswissenschaften umgangen werden kann, die „zwischen ‚Okzident und Orient‘ stets eine Entscheidung treffen muss[ten]“<sup>3</sup>, zielt die vorliegende Arbeit mittels einer Mehrfach-Lesung darauf ab, die verschiedenen Perspektiven neu zusammenzufassen, worauf in dem Abschnitt *Ziel und Konzeption dieses Buches* näher einzugehen sein wird. Eine kurze Zusammenfassung zu dem bisherigen Forschungsstand und den theoretischen Überlegungen, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, erscheint daher an dieser Stelle angebracht.

In der westlichen Literatur wird angesichts einer globalen Kunstproduktion mit dem Internet als ihrem wichtigsten Vertreter seit drei Jahrzehnten wieder über eine ‚Weltkunstgeschichte‘ diskutiert.<sup>4</sup> Eine solche Sicht schien lange Zeit nur bedingt möglich. Claus Volkenandt konstatiert, dass der Begriff ‚Weltkunst‘ sich im Laufe der Kunstgeschichte von einer zunächst „ästhetischen Kategorie“, die sich bis in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts hielt, zu einer „politischen Kategorie“<sup>5</sup> gewandelt hat. Als eine zweite These, die auf der ersten aufzubauen scheint, führt er diskursanalytisch einen Paradigmenwechsel an, der sich mit einer Verschiebung der Leitbegriffe im wissenschaftlichen Umgang mit Weltkunst ergibt: vom

1 Christoph Otterbeck: „Review of Global Players? Kunstgeschichte und die Gegenwartskunst der Welt“, in: *H-ArtHist, H-Net Reviews*, Netzseite, Mai 2002, <http://www.h-net.msu.edu/reviews/showrev.cgi?path=234> [24.09.2007].

2 Zum Thema der Interaktionsprozesse innerhalb der an der Werkkonstituierung beteiligten Institutionen, etwa dem Kunstmarkt, der Kunstkritik, Kunstwissenschaft und -vermittlung siehe Jutta Held/Norbert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln 2007.

3 Otterbeck 2002.

4 Claus Volkenandt sieht hier die internationale Wende mit dem Ende des Kalten Krieges und nennt somit ein genaues Eintrittsdatum: 1989. Ein Ende des Ost-West-Konflikts hätte einen neuen Fokus auf das Nord-Süd-Gefälle gerichtet. Vgl. Claus Volkenandt (Hg.), *Kunstgeschichte und Weltkunstgeschichte: Konzepte, Methoden und Perspektiven*, Berlin 2004, S. 11.

5 Volkenandt 2004, S. 14.

‚Paradigma Geschichte‘ zum ‚Paradigma des Fremden‘.<sup>6</sup> Bezeichnenderweise erscheint die Wiederaufnahme der seit 1900 unter anderem durch ihren bekanntesten Protagonisten Aby Warburg hervorgebrachten Theorien, Modelle und Erklärungsansätze zum Begriff der ‚Weltkunst‘ nach 1930 (zum Beispiel Konjunktur durch Umbenennung des Kunstauktion-Magazins in *Weltkunst*).<sup>7</sup> Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts erklärten hingegen Vertreter die westliche Moderne für universal, nicht zuletzt indem sie Werke wie *Encyclopedia of world art* konstituierten, hinter denen sich ein nicht unkritischer Kunstanspruch verbarg.<sup>8</sup>

„Spezifisch für den Westen ist jedoch die Rhetorik des Universalismus. Die Postulate, die damit aufgestellt worden sind, sollten ausnahmslos und ohne Unterschied für alle gelten. Der Universalismus kennt keine Differenz von Nähe und Ferne; er ist unbeding und abstrakt.“<sup>9</sup>

Das 21. Jahrhundert steht nunmehr im Namen der globalen Kunstproduktion gegen die Geschichte als Privileg der Moderne Europas ein. Die oben genannten ‚Leitbegriffe des Verstehens‘ führen, um wieder mit Volkenandt zu sprechen, zu Konsequenzen für einen „kunst-historischen Umgang mit dem Fremden“.<sup>10</sup> Als exemplarisch für die kritische Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte im globalen Kontext darf die Veranstaltung gelten, welche jüngst zum Auftakt des 100-jährigen Bestehens des kunstgeschichtlichen Instituts an der Ludwig-Maximilians-Universität in München abgehalten wurde.<sup>11</sup> Das für die Begründung kunsthistorischer Methodik bekannte Institut zog eine Zwischenbilanz, die, wie aus dem Titel hervorgeht, alte und neue ‚Horizonte‘ des Faches Kunstgeschichte offenlegte. Der Auffassung der Formalistenschule und ihres Hauptvertreters Heinrich Wölfflin folgend, trug die Äußerung „Sehen muss gelernt sein, da dieser Prozess stets eine kulturelle Determinante unterläuft“<sup>12</sup> während dieser Tagung zur kritischen Erörterung der Institution Kunstgeschichte im Hinblick auf gegenwärtige Diskurse bei. Im Zuge der geäußerten Überlegungen wurde (lautstark) die Öffnung des Faches eingefordert, um auch mit Konzepten wie Transkulturalität und Exterritorialität argumentieren zu können, die bisher im Widerspruch zum Selbstverständnis einer westlichen Kunstgeschichte zu stehen schienen. Wie ein Rückblick in die Geschichte zeigt und in diesem Zusammenhang relevant ist, konstituierte sich die historische Theorie der Kunst mit ihren Methoden, Grundbegriffen und Deutungsansätzen, die unter anderem auf klassi-

- 6 Vgl. Volkenandt 2004, S. 22. – Hans Belting lüftet in *Die Deutschen und ihre Kunst* das Geheimnis des Kunsthistorikers (das keines sei), indem er ihm ein fragwürdiges Handeln bescheinigt, das im Grunde politische und historische Interessen verfolgt. Siehe Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst: eine schwierige Erbe*, München 1992.
- 7 Vgl. Volkenandt 2004, S. 12. – Martin Warnke, Claudia Brink, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin 2000.
- 8 Die 1958 in italienischer und 1959 in englischer Sprache erschienene *Encyclopedia of world art* umfasst jede Form des Kunstwollens (Begriff von Riegl), von frühesten Höhlenmalereien bis Gegenwartskunst. Dieser Universalitätsanspruch ist heute in Diskussion geraten, nicht wegen dem Weltbegriff, sondern wegen einem Kunstbegriff, der vor allem als westlicher Begriff konstituiert wurde. Vgl. Volkenandt 2004, S. 13. – Siehe *Encyclopedia of world art*, 15 Bände, New York 1959–1968; hier: *Encyclopedia of world art*, New York 1959, Preface, Bd. 1, XI.
- 9 Hans Magnus Enzensberger, *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt a. M. 1993, S. 73f.
- 10 Vgl. und zitiert nach Volkenandt 2004, S. 14.
- 11 Symposium *Horizonte – ‚Grundbegriffe‘ einer globalen Kunst- und Bildwissenschaft*, München 12.–14. Nov. 2009 (Ludwig-Maximilians-Universität München).
- 12 Symposium München 2009. – Diese Äußerung bezieht sich auf das Zitat des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin: „Zugegeben, daß dem so sei, so ist das Sehen doch etwas, was gelernt werden muß.“ Heinrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig 1921, S. 3.

zistische Denkmodelle des 18. Jahrhunderts zurückgreifen, im Zuge nationaler Bewegungen spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts.<sup>13</sup> Dies führt zu folgender Mutmaßung, wie sie James Elkins für die Kunstgeschichte erhebt:

„Art history is closely affiliated with senses of national and regional identity. [...] Senses of nationalism or ethnicity have been the sometimes explicit impetus behind art historical research from its origins in Vasari and Winckelmann.“<sup>14</sup>

In einer Studie, die sich kritisch mit der Idee einer globalen Kunstgeschichte befasst, hatte James Elkins 2007 193 kunsthistorische Institute allein für Europa recherchiert.<sup>15</sup> Zu diesem Zeitpunkt befanden sich zehn dieser Institute in der Türkei – mittlerweile beläuft sich ihre Zahl landesweit auf 23 (Stand 2011). Angesichts dieser steigenden Anzahl und einem sich abzeichnenden weltweiten Trend der akademischen Auseinandersetzung mit der Kunst und ihrer Geschichte im eigenen Land stellt sich die Frage nach der Anwendbarkeit konventioneller Formeln und Methoden. Ferner wirft eine Weltgegenwartskunst für die Kunstgeschichte wesentliche disziplinäre Fragen auf, wie sie seit der ikonischen Wende durch die Vertreter der Bildwissenschaften gestellt werden.<sup>16</sup> Das Projekt einer globalen Kunstgeschichte ist laut Elkins insofern gefährdet, als in der Vergangenheit eine ernstzunehmende Anzahl von Nationen Kunstgeschichtsbücher erstellt habe und bei diesem ambitionierten Vorhaben nicht selten ihrer nationalistischen Motivation erlegen sei.<sup>17</sup> Die Entstehungsbedingungen von Fächern wie Kunstgeschichte und Archäologie lassen sich für das 20. Jahrhundert im Rahmen von Identifizierungsbestrebungen jener Staaten verorten, die Kultur, Sprache und Geschichte in ihrem gesellschaftlichen Gedächtnis zu verankern versuchten. So lesen wir auch bei Jutta Held und Norbert Schneider in einem ähnlichen Zusammenhang:

„Die Kunstgeschichte ist, das ist bereits angeklungen, unterschiedlichen Konzepten gefolgt, um zu sinnvollen räumlichen Gliederungen zu gelangen. Dabei ist sie, wie wir sehen werden, von den aktuellen Diskussionen und politischen Problemen ihrer jeweiligen Gegenwart nie unabhängig gewesen.“<sup>18</sup>

Eine Antwort auf das zentralisierte Konzept der Kunstgeschichte, wie es Ernst H. Gombrich in *The story of art* betrieb, könnte (mit Elkins) *Stories of art* lauten.<sup>19</sup> Allerdings wird, trotz des hier angestrebten Regionalismus aufgrund der geo-historiografischen Verfahrensweise, auch El-

13 Siehe hierzu: Donald Preziosi, *The art of art history: a critical anthology*, Oxford 1998. – Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst: 1750–1950*, München 2001.

14 James Elkins, *Is art history global?*, New York 2007, S. 9.

15 Vgl. ebd., S. 7.

16 Siehe William J. T. Mitchell, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, (Erstpub. „Pictorial Turn“, in: *Artforum* 1992, S. 89ff.) Chicago 1994, S. 11–34. – Für die Erweiterung um anthropologische Ansätze siehe Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

17 Vor diesem Hintergrund seien auch Werkreihen wie zum Beispiel Toprak 1960 aus den 1960er Jahren zu verstehen. In der ersten Publikation 1960 wird die Geschichte der Kunst von der Frühgeschichte über mittelalterliche Architektur bis zur Kunst der Neuzeit abgehandelt. Weil dem Autor Beispiele wie Chartres oder das Mérode-Triptychon zu christlich und zu europäisch schienen, widmete er sich Elkins zufolge in den letzten beiden Abschnitten abrupter Weise indischer und japanischer Kunst. Vgl. Elkins 2007, S. 10.

18 Held/Schneider 2007, S. 138.

19 Nach Elkins sind auch die Ansichten des Wölfflin-Schülers Ernst H. Gombrich in *The story of art*, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Bestseller wurde und auf das sich viele Wissenschaft-

kins' Überlegungen zur Entgrenzung der Kunstgeschichte – an dieser Stelle grob vereinfacht – der Vorwurf einer insgesamt einseitigen, linearen Fokussierung auf westliche Forschungsmethoden und deren unmittelbare Anwendung auf Konzepte nicht-westlicher Länder zuteil. Auch sehen wir zum Beispiel die bereits von David Summers oder Hugh Honour und John Fleming praktizierte Weltkunstgeschichte, die indigene Begriffe sowie das Phänomen der weltweiten Produktion und Distribution von Artefakten aufzuarbeiten versucht.<sup>20</sup> Dabei sprachen sich beide Autoren für die Bezeichnung ‚spatial arts‘ anstelle von ‚visual arts‘ aus und sahen in dem Aspekt des Räumlichen die Lösung bisheriger Konflikte.

Mit dem kunstwissenschaftlichen Paradigmenwechsel, der mit der Einführung des Begriffs ‚pictorial‘ oder ‚iconic turn‘ (W. J. T. Mitchell/Gottfried Boehm) – eine interdisziplinäre Erweiterung des ‚linguistic turn‘ (Richard Rorty 1967) – als Analyse der Sehprozesse in den 1990er Jahren einherging, wurde eine Vielzahl an Erklärungsversuchen künstlerischer Phänomene nicht nur im transkulturellen, sondern auch im transdisziplinären Verständnis unternommen.<sup>21</sup> Im deutschsprachigen Raum wird seitdem mit dem Begriff Bildwissenschaften verhandelt, für den es keine entsprechende englische Übersetzung gibt und der zudem auch mehr „essentialistisch eine Ontologie des Bildes“<sup>22</sup> betreibt. Wissenschaftler wie Vittoria Borso (*Concept of hybridization*), Monica Juneja (*The idea of global art history*) und Hans Belting (*Global studies*) fordern nichtsdestoweniger neue Sichtweisen ein, die es methodisch abgesichert zu entwickeln gilt, indem sie auf die fortwährende, asymmetrisch verlaufende Kontamination westlicher mit nicht-westlicher Kunst verweisen und synchrone wie diachrone Einordnungen des Faches infrage stellen. Auch das *Journal of aesthetics and art criticism* beschäftigt sich in seiner Winterausgabe 2007 mit dem Thema globaler Theorien der Kunst und Ästhetik. Autoren wie Arthur C. Danto, Jale N. Erzen oder Mary Bittner Wiseman diskutieren darin über methodologische Alternativen jenseits westlicher Paradigmen.<sup>23</sup> Die identitätsstiftende Verortung des Wissenschaftlers, wie sie zum Beispiel in dem nordamerikanischen Diskurs der ‚identity politics‘ kritisch verhandelt wird,<sup>24</sup> soll an dieser Stelle ebenfalls kurz genannt werden, erweist sich doch als weitere Schwierigkeit, dass dem Vorgang des Sprechens (und Forschens) im Namen von anderen stets auch eine Demütigung anhaftet.<sup>25</sup> So gesehen könnte bereits jetzt ein Kritikpunkt an der vorliegenden Arbeit, die ja einen Beitrag zum Kunstbegriff in der Türkei

ler wie Helen Gardner, Horst Janson et al. bezogen, als ubiquitär und eurozentristisch aufzufassen. Vgl. Elkins 2007, S. 10 – Sir Ernst H. Gombrich, *The story of art*, London 1950.

- 20 Hugh Honour, John Fleming, *A world history of art*, London 1982. – David Summers, *Real spaces: world art history and the rise of western modernism*, London 2003.
- 21 Zum Thema siehe Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild*, München 1994. – Siehe auch die Briefe beider Autoren in: Hans Belting, *Bilderfragen. Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007.
- 22 Andrew Hemingway, Norbert Schneider (Hg.), *Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion*, Jahrbuch Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft, Bd.10, Göttingen 2008, S. 9.
- 23 Jale Nejdert Erzen, „Islamic aesthetics: An alternative way to knowledge“, in: Susan L. Feagin (Hg.), *Special issue: global theories of the arts and aesthetics. The journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 65, New York 2007, Nr. 1, S. 69–75.
- 24 Zum Thema: Gad Barzilai, *Communities and law: politics and cultures of legal identities*, Ann Arbor/Michigan 2003. – Zum ideellen Unterschied im Handeln des Wissenschaftlers zwischen der Frühzeit und der modernen Welt siehe André Gorz, „Technology, technicians, and the class struggle“, in: *The division of labor: the labour process and class-struggle in modern capitalism*, hg. v. André Gorz, London 1976, S. 159–180.
- 25 Vgl. Michel Foucault, *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews*, (aus dem Französischen ins Englische Donald F. Bouchard) New York 1984, S. 209. – Siehe auch Craig Owens, *Beyond recognition, representation, power and culture*, Berkeley 1992, S. 259ff.

leisten soll, sein, dass sie von Deutschland und somit von einem westlichen Standpunkt aus ihren Blick auf die Geschehnisse in der Türkei wirft. Gerade hierin könnte ihr der Vorwurf einer „encapsulated situation“<sup>26</sup> (Hans Belting) erteilt werden.<sup>27</sup> Die Absicht ist es daher, nicht die *eine* Kunstgeschichte zu bemühen, sondern, im Gegenteil, sie diametral aufzubauen und abzuwarten, welche Entwicklungen Studien dieser Art in den nächsten Jahren nehmen werden.

Die Forderung, westliche Einheitsvorstellungen von Kunst durch nicht-westliche infrage zu stellen und damit das semantische System von Kunst und Kunstinstitutionen im Westen aufzubrechen, stellt die Maxime der vorliegenden Arbeit dar. Die globale Wissenschaft unseres Zeitalters, die sich den schon immer existierenden weltweiten Prozessen in einer sich stets weiter globalisierenden Welt bewusst ist, lässt sich als Teil reziproker europäischer und außer-europäischer Entwicklungen begreifen. Wieso sollten „Sinnesverschiebungen durch kulturelle Verflechtungen“ (Monica Juneja) thematisch nicht auch unter dem Dach der Kunstgeschichte erörtert werden können, wenn sie unter Berücksichtigung der „prismatischen Brechung“<sup>28</sup> (Lothar Ledderose) – zum Beispiel innerhalb arabischer, ostasiatischer und/oder nahöstlicher Kontexte – analysiert werden? Zwar kommt der Kulturraum, wie er in der heutigen Türkei vorgefunden werden kann, nicht als kolonialisierte Region par excellence sondern vielmehr im Kontext der Binnenkolonisation für Analysen im engeren Sinn der postkolonialistischen Theorien in Betracht, jedoch kennzeichnet ihn im weiteren Sinn ein prozesshafter Charakter kultureller Hybridisierung, der untrennbar mit einem dynamischen Kulturbegriff verbunden ist. Vor dem geschilderten Hintergrund oszillieren die Entwicklungen in der Kunst in der Türkei zwischen okzidental und orientalen Mentalitäten zu einer neuen Perspektive.<sup>29</sup> Der Diskurs über das Fremde, in dem Gerardo Mosquera vom „Marco-Polo-Syndrom“<sup>30</sup> spricht (und damit imperialistische Strategien streift), sieht die Überwindung von Gegensätzen durch die Umsetzung und Übersetzung heterogen fremden in homogen vertraute Gegenstandsbereiche kritisch.<sup>31</sup> Gleichzeitig können nach Ursula Frohne „visuelle, kulturelle und mediale Hegemonien nicht als statische und homogene Blöcke verstanden werden (vgl. etwa Antonio Gramsci, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi K. Bhaba, Stuart Hall), sondern als fluktuierende und heterogene, temporäre Schwerpunktbildungen mit ebenso produktiven wie konfronta-

26 Die hier und im folgenden angeführten Überlegungen und Zitate von Hans Belting, Hubert Locher, Monica Juneja und Lothar Ledderose wurden im Rahmen der Abschiedsveranstaltung des Karlsruher Graduiertenkollegs mit einem Kolloquium *Bildwissenschaften und Bildanthropologie(n) – Eine Bilanz im Rückblick nach vorn* am 28./29.11.2009 zur Sprache gebracht.

27 Mit der Ausnahme einer durchgehenden Feldforschung vor Ort zwischen November 2010 und März 2011.

28 Siehe Fußnote 26.

29 Die Entwicklungen in der sogenannten türkischen Kunst sind auf der Basis Jahrhunderte wärender wechselseitiger Beziehungen vor allem mit Frankreich, Italien, England, Deutschland und aber auch Persien und Indien zu begreifen. Die Genese Europas verweist hingegen auf Kongruenzen mit dem arabischen, persischen, indischen und osmanisch-türkischen Kulturraum sowie auf den Austausch mit ihren Stellvertretern in Wissenschaft, Literatur und Kunst.

30 Gerardo Mosquera, „Das Marco-Polo-Syndrom“, in: *Havanna/São Paulo. Junge Kunst aus Lateinamerika*, Kat., Berlin 1995 (Haus der Kulturen Berlin), S. 35ff. – Siehe ebenso Gerhard Haupt, Bernd M. Scherer (Hg.), „Das Marco-Polo-Syndrom“, in: *Neue bildende Kunst*, Themenheft 4/5, 1995, Vorwort.

31 Bezeichnenderweise gilt es im aktuellen Kontext des *Culture Jamming*, das gemeinhin im Anti-Konsumbereich verankert ist, kulturelle Prozesse des ‚othering‘ (Begriff von Gayatri Spivak), also die Produktion von Alterität, zu unterwandern, nicht zuletzt weil das *Culture Jamming* Modi der Opposition beinhaltet und hegemoniale Repräsentationsarten unterläuft. Zum Thema siehe Kalle Lasn, *Culture Jamming. Das Manifest der Anti-Werbung*, Freiburg 2005.

tiven Effekten, [...] insbesondere wenn diese sich in Opposition zu den normativen Bildordnungen positionieren oder im Konflikt mit den sozialen Bedingungen ihres Rezeptionskontextes stehen.“<sup>32</sup>

Grundsätzlich stellt sich für die vorliegende Arbeit die Frage, ob die aktuelle Debatte, die bisher hauptsächlich in westlichen Gelehrtenkreisen durchgeführt wurde und daher als gutgemeinte Akzeptanz anderer Modernen gewertet werden kann, nicht lediglich als eine weitere Aneignung des Westens zu verstehen ist. Der Hinweis von Peter Weibel in diesem Zusammenhang, der die europäische Kultur als eine hegemoniale charakterisiert, die ihre eigene Kultur als universal geltend begreift,<sup>33</sup> wird in den Überlegungen Rachida Trikis kritisch weitergeführt: Am Beispiel der bildenden Künste in der arabischen Kultur erklärt sie, dass durch die figurative Malerei des Westens im islamisch geprägten Denkraum kein derart „kategorischer Ikonoklasmus“ ausgelöst wurde, wie bisher angenommen, und dass dieser sich eher „auf einen sehr engen Rahmen und auf spezifische, (oft private) Orte“<sup>34</sup> begrenzte.

Im Fall der Türkei realisierte sich diese Integration in den kulturellen Habitus nur partiell und beschränkte sich, wie noch aufzuzeigen sein wird und an dieser Stelle nur kurz angerissen werden kann, lange Zeit auf elitäre Kreise, wie zum Beispiel Akademien, die ihrerseits ihren Ursprung im Militär hatten. Damit stand die Kunst stets in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den sich ändernden Hegemonialzuständen und Interessen. Mit dem Einbruch der Moderne am Vorabend der Republik beispielsweise forcierte die vermehrte Rezeption von Kunst westlicher Machart, etwa realistischer Tendenzen, eine Bilderkontroverse in der spätosmanischen Kultur, die einen Rückgang traditioneller lokaler Kunstproduktionen wie die Kalligrafie, Illumination, Papiermarmorierung oder Miniaturmalerei zur Folge hatte. Interessanterweise wurde mit dem Einsatz der Ölmalerei als künstlerischem Medium – sowie der damit einhergehenden Selbstbestimmung als Künstler – im osmanischen Staat des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ein genau spiegelverkehrter Prozess zu den Entwicklungen in Europa in Gang gesetzt. Europa hatte zu diesem Zeitpunkt einen erfolgreichen Abnabelungsprozess von der linearen, perspektivischen Darstellung hinter sich gebracht und feierte sich und seine Moderne.<sup>35</sup> Derartige Prozesse entspringen einer Endlosschleife von einerseits kulturellen Umbrüchen, wie zum Beispiel die nähere Bekanntschaft mit dem Orient (und seiner transzendentalen Kunst meditativer Einzelemente), und andererseits technologischen und medialen Errungenschaften.

Spätestens ab der Mitte des 20. Jahrhunderts steckt die Kunstproduktion in der Türkei in einer Krise. Lange Zeit gilt es etwas eigenes, autochthon *Türkisches* zu schaffen, das den in der frührepublikanischen Zeit gestellten Anforderungen nach einer nationalen Identität ästhetisch gerecht zu werden versucht. In einem solchen Anspruch können sich jedoch lediglich die in der jeweiligen Zeit vorherrschenden modernistischen Diskurse widerspiegeln, die im Kontext eines türkischen Nationalismus zu begreifen sind. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts bildet sich in Gegenwartsbildern und Kunstpraktiken in der Türkei eine zunehmend „trans-

32 Zitiert nach Ursula Frohne in *Schwerpunkte für die dritte Förderphase*, Institut für Kunstwissenschaft und Medientheorie, Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe 22.09.2006.

33 Kat. *Thermocline of Art. New Asian Waves*, Ostfildern 2007 (Museum für Neue Kunst ZKM Karlsruhe), S. 2f.

34 Triki 2007, S. 132.

35 Siehe hierzu Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008 und vgl. ebd., S. 57ff.

gredierende und emanzipatorische Dimension der künstlerischen Kreation“<sup>36</sup> heraus, die eine historische und ästhetische Brechung mit einschließt. Wie nun in dem folgenden Unterkapitel dargelegt wird, wurde die vorliegende Arbeit daher nach einem Grundlagenabschnitt in vier Sektionen unterteilt, die vier Künstlergenerationen entsprechen und in denen sich der Kunstbegriff jeweils neu manifestiert. Diese Ausführungen finden in einem letzten Teil ihren Abschluss: Die Rezeption einer rasant steigenden weltweiten Kunstproduktion hat den Blick auf das Kunstwerk in der Türkei verändert. Aufgabe ist es nunmehr, die Kunst „zu entgrenzen“ statt „zu verdinglichen“<sup>37</sup> (Hubert Locher). Hubert Locher versteht Kunstgeschichte als Beitrag zur Entwicklung der globalen Kunst. So gesehen müsste es auch gerechtfertigt sein, auf ein Gros der Begriffe der Kunstgeschichte zurückzugreifen – mit der hier geforderten Voraussetzung, diese diametral zu ergänzen –, um Weltkunstströmungen untersuchen zu können. Im Fall der vorliegenden Arbeit soll dies am Beispiel der Türkei geschehen.

## Ziel und Konzeption dieses Buches

Das vorliegende Buch widmet sich – als Fallstudie – dem geografischen Raum der heutigen Türkei (mit dem Fokus auf seiner Kulturhauptstadt Istanbul), die als eine Variable im Kontext des transkulturellen Diskurses der sogenannten *Global Studies* gewertet werden kann. Ein Nachdenken über die Entstehungsbedingungen einer als modern und global verstandenen Kunst wird hier möglich, wenn Künstler, Werke und künstlerische Synergien in Verbindung mit der kunstsoziologischen Methode vor dem Hintergrund eines theoretischen Referenzrahmens, welcher postkoloniale Überlegungen miteinschließt, betrachtet werden. Angesichts weltweiter (Post-)Industrialisierungsprozesse, sich verschiebender Hegemonialansprüche und vergangener wie aktueller soziopolitischer Entwicklungen stellt sich daher einerseits die Frage, wie es zur Entstehung der Kunstakademie (1882) als Ort der Lehre, Kunstproduktion und Vermittlung der Kunstpraxis, aber auch des Fachs Kunstgeschichte (1944) in der Türkei kam. Andererseits stellt sich die Frage, was diese Institute und ihre Beauftragten im Kontext des aktuellen Diskurses zur Aufarbeitung der *eigenen* Kunstgeschichte beitragen beziehungsweise in welchem Verhältnis das zur vergangenen und gegenwärtigen künstlerischen Produktion im Land steht.

Um aus kunstsoziologischer Sicht die Voraussetzungen für die Kunstproduktion in der Türkei erläutern zu können, bedarf es einer im Grundlagenabschnitt durchgeführten Bestandsaufnahme. Darin soll zum einen die Akademisierung der Kunst und ihrer Lehre zum Ende des 19. Jahrhunderts und zum anderen die Problematik der Kunstgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert im Zuge der Institutionalisierung der Kunstgeschichte als Disziplin an türkischen Hochschulen dargelegt werden. Hierbei erscheint es wichtig, Interdependenzen herauszuarbeiten, um den reziproken Prozessen der Perzeption und Rezeption gerecht zu werden. Besonderer Berücksichtigung bedürfen dabei nicht nur die Exilwissenschaftler in der Türkei, sondern auch die Auslandsaufenthalte von Künstlern, Architekten und Wissenschaftlern der Istanbuler Kunstakademie, die bisher in der deutschsprachigen Literatur kaum

36 Triki 2007, S. 129. – Triki verwendet diese Umschreibung für die bildende Kunst im arabischsprachigen Kulturraum.

37 Locher, siehe Fußnote 26.

Erwähnung fanden. Diese Aufenthalte, wenn auch unter einer anderen Voraussetzung und in anderer Qualität, sind mit den Künstlerreisen der Europäer zu vergleichen. Als Basis dient die türkische Quellenforschung sowie die Primär- und Sekundärliteratur in der Originalsprache, es werden aber auch die bisher erschienene deutschsprachige Literatur zur Exilthematik (Bernd Nicolai/Burcu Dođramacı) sowie englischsprachige Publikationen zur Modernisierung der Malerei und Architektur in der Türkei (Wendy M. K. Shaw/Sibel Bozdođan) berücksichtigt. Die geleisteten Übersetzungen, die einen Großteil der Arbeit ausmachen, stellen ein weiteres Novum des Vorhabens dar und bieten der deutschsprachigen Kunstgeschichte erstmals Zugang zu Quellen, die bisher im Verborgenen lagen.

Vor dem Hintergrund der einleitenden Studie zu den kunstsoziologischen Entwicklungen in der Türkei lässt sich das Phänomen künstlerischer Gruppierungen oder Schulen in der Umgebung der Hochschulen erläutern, wobei vorrangig auf den historischen Verlauf der Istanbuler Kunstakademie eingegangen werden soll, beginnend mit dem 19. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang ist die Gründung von (militärischen) Hochschulen, die von den tiefgreifenden politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Umwälzungen im spätosmanischen Staat zeugte, von Bedeutung: hier wurde das Erlernen des perspektivischen Zeichnens erstmals möglich. Es wurden die Grundpfeiler für das neue Bildungswesen mit den Fachbereichen Städtebau, Architektur und Kunst gelegt. In Bezug auf die Kunstakademie sind folgende Fragestellungen für die vorliegende Studie von Relevanz:

1. Wie erlernten die Studierenden den Beruf des Künstlers (und Architekten) an den einheimischen Hochschulen, und wie empfanden sie die Atmosphäre in den europäischen Ländern, die sie zum Teil mit staatlichen Stipendien/zum Teil mit privaten Mitteln aufsuchten?
2. Wie gestaltete sich der Umgang mit nicht vertrauten Bildwelten während dieser Auslandsaufenthalte und wie äußerte sich eine immersive Begegnung in der eigenen künstlerischen Vorgehensweise sowie der Form- und Bildsprache?
3. Inwieweit wurden kulturelle Ausgangsbedingungen der Studierenden in den neu gegründeten Instituten berücksichtigt, und inwieweit wurde der Einfluss der aus dem Westen stammenden Gelehrten auf ihre Schüler an den türkischen Hochschulen ersichtlich?
4. Inwiefern konnten sich in diesem Zusammenhang sowohl im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts als auch aktuell Schulen oder Gruppierungen in der Kunst in der Türkei bilden?
5. Und wie gestalteten sich letztendlich durch diese Begegnungen die reziproken Beziehungen zwischen europäischen und aus der Türkei stammenden Künstlern (und Architekten)?

Im Hauptteil der vorliegenden Arbeit gilt es vorrangig zu erschließen, inwiefern in der Produktion und Darstellung der Kunst in der Türkei ein Wandel ersichtlich wird. So verschreibt sich der Hauptteil dieser Arbeit der Perzeption und Rezeption von Bildern, die sich im Span-



nungsfeld *einer* Moderne, wie sie etwa in der positivismuskritischen Position Foucaults<sup>38</sup> verstanden wird und *einer* Tradition, die wiederum selbst von kulturellen Übergängen und Verflechtungen gekennzeichnet ist, bewegen und damit dem Verständnis von Kunst (wie sie unter westlicher Voraussetzung verstanden wird) dienen. Doch das Spektrum der künstlerischen Techniken und Stilrichtungen verortet sich eben nicht nur zwischen Vergangenheit und Zukunft, sondern verhandelt auch und vor allem Begrifflichkeiten wie ‚Übergang‘, ‚Bruch‘ und den ‚Umgang mit Traditionen‘. Folglich wird nicht nur Bezug auf die vergangenen beiden Jahrhunderte genommen, die gemeinhin eine bedeutende Wende und ständige Auseinandersetzung für einen neu konnotierten Kunstbegriff in der spätoomanischen und türkischen Kultur darstellen, sondern auch auf gegenwärtige und mögliche zukünftige Prozesse in der Kunst des ehemaligen Vielvölkerstaates sowie der heutigen Türkei, die eine Binnenkolonisation durchlief, verwiesen. Auf diese Weise soll festgestellt werden, ob den hier präsentierten vier Künstlergenerationen europäische oder regionale (Kunst-)Traditionen als Grundlage dienten oder ob sie auferlegte Konventionen boykottierten, nicht zuletzt, weil ihre Lehrer und Methoden größtenteils aus dem Westen stammten. Eine Problematik, die sich bei der Frage nach dem Phänomen der Akkulturation ergibt,<sup>39</sup> stellt hier eine weitere Hürde dar, die nur durch eine kritische Sichtweise in den Griff zu bekommen ist. So fällt auf, dass nicht nur jede Generation anders mit künstlerischen Themen und Formen umgeht, sondern auch ein einzelner Künstler sich in seiner Schaffensphase stets neu orientiert und positioniert.

Die Zielsetzung dieser Arbeit ist es daher, nach einer Analyse der historischen Rahmenbedingungen und der Geschichte der Istanbuler Kunstakademie, auch die Rolle der regionalen Kunsttraditionen mit ihren osmanischen Wurzeln innerhalb einer global orientierten Kunstproduktion der von der Kunstakademie stammenden Künstler zu erforschen. Neben der Untersuchung von Motiven, Themen und Stilen ist es des Weiteren das erklärte Ziel, zu ermitteln, in welchem Umfang traditionelle Vorstellungen und Begriffe die verschiedenen strukturellen und funktionalen Definitionen von Kunst, die aktuelle Produktion und deren Reflexion tangieren. Inwiefern berufen sich diese Künstler auf solche Traditionen, welchen Einfluss haben sie auf das jeweilige künstlerische Schaffen und was verstehen die Künstler unter einer akademischen Moderne, die ihnen durch ihre europäischen Professoren über einen langen Zeitraum hinweg antrainiert wurde. Die im Zuge der Modernisierung in Gang getretene Transformationsprozess in der Türkei kann und soll insbesondere am Bild der Kunst erläutert werden.<sup>40</sup> Der Begriff einer adaptierten Moderne wird im Falle der Hybridkultur Türkei kritisch beleuchtet und zielt damit auf eine Problematisierung des westlichen Kunst-

38 Michel Foucault zeichnet zum Thema Moderne in *Ordnung der Dinge* die Entstehung beziehungsweise die wissenschaftlich akademische Transformation von drei Wissensbereichen nach, die sich von etwa 1800 bis ins 20. Jahrhundert im westlichen Kulturraum etablierten: die Naturgeschichte und ab 1800 die Biologie, das Wissen von den Reichtümern und die Ökonomie, die Grammatik oder die Philologie. Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Berlin 1990.

39 Per definitionem ist bei einem Prozess der Akkulturation ein Kontakt von mindestens zwei selbstbestimmten kulturellen Gruppen vorauszusetzen, wobei dieser einen Wandel in mindestens einer der beiden Kulturen hervorruft. Zum Thema siehe Andreas Zick, *Psychologie der Akkulturation: Neufassung eines Forschungsbereiches*, Wiesbaden 2010, S. 31ff.

40 Die Erörterung der Bildrezeption und künstlerischen Praxis dient vor allem dem Verständnis der Gegenwartskunst, die sich zwischen Vergangenheit und Zukunft verortet und Begriffe wie Übergang und Bruch sowie den Umgang mit Traditionen verinnerlicht.

begriffs und der Forderung nach seiner Erweiterung, um Hans Beltings Frage nach „globalen Kunstwelten“<sup>41</sup> zu beantworten.

Methodisch wird hierbei auf ein trigonometrisches Verfahren zurückgegriffen, ein dem Ingenieurwesen entliehenes Forschungsinstrument der heutigen Soziologie. Ursprünglich aus der Landvermessung stammend, ermittelt das Dreieck als Hilfsinstrument die eigene Position und kann wie im Beispiel der Soziologin Janet Abu-Lughod, auf die sich Zeynep Çelik bezieht, für den Kontext des Orientalismus-Diskurses (Edward Said) angewandt werden, um die Erstellung lokaler Geschichten multi-perspektivisch zu gewährleisten:

„In Janet Abu-Lughod’s words, triangulation is based on the understanding that ‘there is no archimedean point outside the system from which to view historic reality’“<sup>42</sup> [Womit sich Çelik auf folgende Aussage von Abu-Lughod bezieht:] „We can never stand at some Archimedean point ‘outside’ our cultures and outside our locations in space and time. No matter how outré we attempt to be, our vision is also distorted.“<sup>43</sup>

Die geodätische Vorgehensweise soll für die vorliegende Arbeit die Erforschung der Theorie und Praxis der Kunst in der Türkei mittels einer Mehrfach-Lesung ermöglichen, die verschiedene Perspektiven neu zusammenfasst. Dies wird hier durch die Gegenüberstellung von mündlichen wie schriftlichen Äußerungen zu historischen und aktuellen Ereignissen gewährleistet. Als Quelle dienen größtenteils die Literatur in Originalsprache sowie geführte Gespräche mit Vertretern aus Wissenschaft und Kunstpraxis.<sup>44</sup> Die Ergebnisse wurden bereits vorhandenen Auffassungen im Westen gegenübergestellt und bewertet. Es wird also die Auffassung und Einschätzung als eine Antwort der anderen – vom westlichen Standpunkt aus orientalischen – Seite dargelegt, um eine neue Sichtweise in den existierenden Diskurs einzubringen und dominante Normen und Terminologien anzufechten. Außerdem dienen empirisch erhobene Daten in Tabellen zur erstmaligen Inventarisierung von Künstlern und Kulturschaffenden aus dieser Region. Der bisher im Verborgenen gebliebenen Dynamik und dem Dialog der Kulturen, der eine postkoloniale Kritik diskursiv zur Sprache brachte, gilt dabei die Aufmerksamkeit. Doch während er sich lediglich auf den Westen konzentrierte und dafür in der Vergangenheit kritisiert wurde, wird die ‚Orientalismus-Debatte‘ hier zugunsten einer kulturübergreifenden Untersuchung erweitert, die beide Seiten zu Wort kommen lässt.

41 Der vollständige Titel lautet: „Art Unlimited? Gedanken zum Kunstbegriff in den globalen Kunstwelten.“ Siehe: <http://www.globalartmuseum.de/site/event/388> [08.01.2009].

42 Çelik 2002, S. 21. – Zeynep Çelik verwendet in Rückbezug auf Janet Abu-Lughod diesen soziologischen Ansatz erstmals in einem Aufsatz zwei Jahre zuvor. Vgl: Çelik 2000, S. 161.

43 Janet Abu-Lughod, *Before european hegemony: the world system A.D. 1250–1350*, Oxford 2000, S. 113.

44 Unter anderem wurden Gespräche geführt mit: KunsthistorikerInnen wie Günsel Renda, Victor Burgin, Nancy Atakan, Burcu Doğramacı, Deniz Artun (auch Galeristin) und vielen anderen; KünstlerInnen wie Ahmet Oran (Malerei), Murat Germen (Fotokunst und Lehrstuhlinhaber für Kunstsoziologie, Sabanci University), İbrahim Koç (Skulptur), Antonio Cosentino und İnci Furni (Konzeptkunst) und vielen anderen; Kunstkritikerin Beral Madra; KuratorInnen wie Ekrem Yalçındağ (auch Maler), Nesrin Tanç, et al.; sowie dem Lehrstuhlinhaber der Fakultät für Architekturgeschichte an der Mimar Sinan Universität Ataman Demir.