

DIE KUNST
DER
TÜRKEN
TÜRKLERİN
SANATI



Mit der Ausrufung der Republik am 29. Oktober 1923 gilt die Türkei heute als gelungenes Beispiel für eine umfassende politische, ökonomische und kulturelle Modernisierung von oben. Nach dem Vorbild westlicher Nationalstaaten modelliert und orientiert an Kultur, Künsten, Recht und Wissenschaften des Westens, setzte der in einem Artikel im *Life Magazine* vom Oktober 1938 als „*the world's best dictator*“ gefeierte Mustafa Kemal Atatürk ein ebenso umfassend-, totales' wie ambivalentes Modernisierungsprojekt in Gang. Erklärtes Ziel war nicht nur die Schaffung der modernen Republik Türkei, sondern die Herausbildung einer zeitgemäßen türkischen Identität. Die Kunst war dabei ein Mittel, den Staatsgedanken zu fördern und im Sinne einer türkischen Identität zu wirken.

Brach die junge Republik sozusagen strategisch mit der osmanischen Tradition, reicht das Narrativ der modernen Kunst der Türkei allerdings weiter zurück. Sie ist von der Geschichte der spätosmanischen Gesellschaft, ihrer Kunst und Kultur, vor allem aber den teils erzwungenen, teils unabdingbar gewordenen politischen Reformen seitens des Sultanats (*Tanzimat*) und der Forderung nach gesellschaftlicher Veränderung und Modernisierung, wie sie von einer neu entstehenden Bourgeoisie, speziell im Kreis der Jungosmanen und der späteren jungtürkischen Bewegung propagiert wurde, nicht zu trennen.

Wuchert ein aktueller Staatsführer dagegen gern mit dem Kapital osmanischer Vergangenheit – und gilt sich und vielen anderen gar als neuer Sultan und Kalif – wäre umso mehr nach der historischen Legitimität dieses Anspruchs zu fragen und nach dem Preis, den seine Durchsetzung kostet.

Die Kunst der Türken ist eine Fiktion. Die Ausstellung deren Medium. Sie entwickelt ihre Fiktion in einem Zeitfenster von 1839: dem Jahr, in dem die Fotografie entdeckt und nur kurze Zeit später neugierig in den

Zeitungen Konstantinopels diskutiert und auf den Straßen der Stadt in Umlauf gebracht wurde, und 1936: in diesem Jahr unternahm Sabiha Gökçen, Adoptivtochter Mustafa Kemals, ihren ersten Solo-Flug im Rahmen ihrer Ausbildung zur – später aktiven – Kampfpilotin, während Bruno Taut sein Engagement als Professor an der Kunstakademie Istanbul aufnahm und die architektonische Ausbildung dort zu prägen begann. Die Ausstellung umfasst einen Zeitraum, der – nicht nur aus türkischer Perspektive – als brisant für das Projekt der ästhetischen und politischen ‚Moderne‘ gelten kann.

Rund um sieben Schlüsselszenen entwickelt *Die Kunst der Türken* ein Szenario, das künstlerische Kontinuitäten zwischen dem späten osmanischen Reich und der jungen Republik Türkei ausmacht und diese zugleich im Spannungsfeld zwischen Ost und West, Erneuerung und Erhalt, individuellem künstlerischem Anspruch und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen betrachten will. Dies wird beispielhaft an Ideologien wie der westeuropäischen Orientalismus-Mode der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der politischen, ökonomischen und kulturel-



len Westorientierung des Kemalismus, den Einflüssen von Religion und Laizismus, Nationalismus und Liberalismus, mithin ästhetisch, kulturell und politisch divergierenden Ansprüchen auf Erneuerung und dadurch ausgelösten, im Zustandekommen mitunter schwer zu beschreibenden progressiven wie reaktionären Effekten.

Die sieben Schlüsselszenen betreffen Ereignisse des Jahre 1866 (Halil Şerif gibt bei Gustave Courbet das fast schon mythische Werk „*L'origine du monde*“ in Auftrag, um es bereits zwei Jahre später mit seiner umfangreichen Sammlung zu verkaufen; von Bankrott ist die Rede, aber auch davon, dass Halil Şerif mit dem Verkaufserlös einen Putsch der Jungtürken finanzieren wollte.) 1889 (Halil malt ein Porträt mit Referenz auf John Singer Sargents „*Madame X*“ als versteckte Kritik an gängigen Orientalismen.) 1893 (Der fanatische Sammler fotografischer Bilder Abdülhamid II. verschickt 51 Alben mit je-

weils 120 Fotografien, um das osmanische Reich international zu repräsentieren.) 1896 (Künstler, Autor und Militär Ahmed Ziya reflektiert in seinem Handbuch zur praktischen Perspektive Formen und Anwendungen perspektivischer Darstellung aus künstlerischer und religiöser Sicht.) 1899 (Prinz Abdülmecid, Freund der Künste und selbst als Maler tätig, malt ein fortschrittlich interpretierbares Gemälde des Bosphorus im Nebel.) 1902 (Die Zeitung *La Turquie* berichtet von der Ausstellung dreier Zeichnungen der 15-jährigen Hellé Patriano im Schaufenster des Cafés ihres Vaters im Konstantinopeler Stadtteil Pera.) und 1927 (Der österreichische Architekt Clemens Holzmeister, Professor für Baukunst an der Kunstakademie Düsseldorf, entwirft ein Denkmal für einen so genannten ‚Blutzeugen‘ des Nationalsozialismus in Düsseldorf Golzheim und entwickelt auf höchsten Wunsch die Pläne für den künftigen Regierungssitz in Ankara).

1893 Mehr als 30.000 Bilder zählt die fotografische Sammlung, über die Sultan Abdülhamid II. verfügt. Mit Hilfe dieses enzyklopädischen Bildarchivs registriert und kontrolliert er sein zerfallendes Reich. Mit aufwändigen Fotoalben, die er stolz als Staatsgeschenke vergibt, will er es nach außen so gut wie möglich repräsentieren. Selbst scheut der Regent die Kamera, billigt den Bildern aber mehr Bedeutung zu als einem „hundertseitigen Text.“

Szene 1: Der Herrscher der Bilder

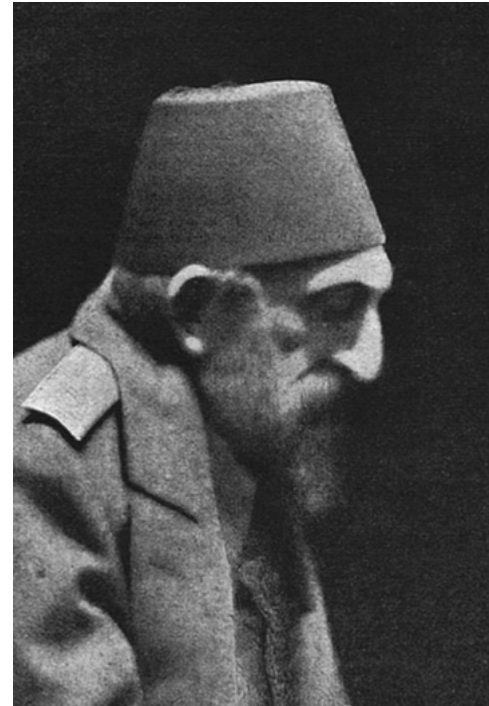
Durch den Hauptsekretär von Abdülhamid II., Tahsin Pasha, ist die Aussage des Sultans überliefert, nachdem jedes Bild „einer Idee“ entspräche: „Ein Bild suggeriert politische und emotionale Bedeutungen, die <selbst> von einem hundertseitigen Text nicht dargestellt werden können“, daher zöge der Sultan „einen größeren Nutzen aus Bildern als aus dem Inhalt von schriftlichen Darstellungen.“¹

Abdülhamid II. (1846-1918), leidenschaftlicher Sammler und potenter Auftraggeber von Fotografien, regierte das osmanische Reich in einer Phase schwerer innerer und äußerer Krisen von 1876 bis 1909. Nannte ihn der britische Premierminister William E. Gladstone nach den ersten armenischen Massakern von 1894 bis 1896, während derer nach unterschiedlichen Schätzungen zwischen 50.000 und 300.000 Menschen ums Leben kamen, den „*unspeakable Turk*“, war der Sultan anfangs konservativen Kreisen gleichwohl als Reformler eher suspekt. Mit seinem Regierungsantritt am 23. Dezember 1876 trat ein federführend von Großwesir Midhat Pasha auf den Weg gebrachtes Staatsgrundgesetz, der *Kanun-i esasi* in Kraft. Es sollte als Konsequenz der *Tanzimat*-Bewegung das osmanische Reich als

konstitutionelle Monarchie mit dem Sultan als Souverän neu verfassen. Trat in den ersten Jahren das Parlament zusammen, wurde nach 1878 die Verfassung durch Abdülhamid de facto suspendiert. Im Zuge des Staatsstreichs der Jungtürken am 24. Juli 1908 ausgelöst durch den Marsch der Saloniki-Truppen auf Istanbul, wurde sie wieder in Kraft gesetzt. Ein vom Sultan gebilligter Aufstand reaktionärer Kräfte 1909 führte zu seiner sofortigen Absetzung und Inhaftierung.

In die immerhin über drei Jahrzehnte währende Regierungszeit des Sultans fielen neben dem außen- wie innenpolitisch verhängnisvollen russisch-türkischen Krieg von 1877-1878 der so genannten bulgarische ‚Aprilaufstand‘ 1876 sowie der serbisch-türkische Krieg von 1876-1877. War das osmanische Reich bereits vor dem Regierungsantritt Abdülhamids zahlungsunfähig (1875), verschärfte die Niederlage im russisch-türkischen Krieg die finanziell prekäre Situation des Reichs zusätzlich und beschleunigte den Staatsbankrott. Als dessen Konsequenz wurde am 20. Dezember 1881 das internationale *Conseil d'Administration de la Dette Publique Ottomane* eingesetzt, das bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs die schrittweise Tilgung der Staatsschulden koordinierte.

Abdülhamid setzte die in der Ära des *Tanzimat* (1839-1876) begonnenen Reformen des Schul- und Bildungswesens zwar fort und trat zugleich für eine Stärkung des Islam innerhalb der Reichsgrenzen im Sinne einer panislamistischen Strategie, zulasten der



Ansprüche und emanzipatorischen Erfolge ethnisch-religiöser Minderheiten, ein. Allerdings war sein autokratischer Regierungsstil von Misstrauen und Kontrolle geprägt. Das Reich wurde durch ein System umfassender Überwachung und Zensur kontrolliert. Aus Angst vor Anschlägen – tatsächlich entging er knapp einem Bombenattentat armenischer Terroristen am 21. Juli 1905 – zog sich der Sultan mehr und mehr in den von ihm ausgebauten *Yıldız*-Palast im Istanbul Stadtteil *Beşiktaş* zurück.

Die reichen, über 30.000 Exemplare umfassenden und in rund 500 Alben angeordneten fotografischen Sammlungen, mit denen der Sultan sein Reich einerseits zum Eigengebrauch dokumentarisch erfassen, andererseits aber auch nach außen gezielt repräsentiert sehen wollte (etwa in den ans British Museum und an die Library of Congress gerichteten beiden Sets von jeweils 51 Alben mit rund 1800 Fotografien), wurden in der Forschung relativ ausführlich diskutiert². Es ist von daher naheliegend Abdülhamid,

der neben dieser Sammlung außerdem über ein eigenes Studio samt Dunkelkammer verfügte, entsprechend eine einigermaßen dezidierte bild- und symbolpolitische Agenda zuzuschreiben. So durften nur wenige autorisierte Fotografien des Sultans kursieren. Bilder mit antireligiösen, religions- und regierungskritischen oder sonstigen anstößigen Themen waren untersagt, wie ein Dekret von 1892 zeigt, das die Darstellung griechischer und armenischer Frauen in muslimischer Tracht und verschleiert verbietet.³ Osmanische Medien unterlagen strikter Zensur, während internationale Publikationen auf ihre Darstellung von Reich und Regent hin überprüft wurden, um gegebenenfalls mit Zensur- oder eigenen Medienkampagnen reagieren zu können. In diesem Sinne gewinnt die eingangs zitierte Aussage des Sultans an Kontur. Nicht zu Unrecht schätzt Abdülhamid die Reichweite und den schwer zu kontrollierenden Effekt (massenmedial verbreiteter) Bilder höher ein als den von Texten.

1 zitiert nach der Übersetzung von Nimet Şeker: Die Fotografie im Osmanischen Reich, Köln 2009 (= Arbeitsmaterialien zum Orient, Band 21), S. 67: „Her resim bir fikirdir. Bir resim yüz sayfalık yazı ifade olunmayacak siyasi, hissi manaları telkin eder, onun için ben tahriri müderecatdan ziyade resimlerden istifade ederim.“

2 vgl. Carney E. S. Gavin (Hg.): Imperial Self-Portrait: The Ottoman Empire as Revealed in the Sultan Abdulhamid II's Photographic Albums Presented as Gifts to the Library of Congress (1893) and the British Museum (1894), Cambridge/Massachusetts 1989 (= The Harvard Semitic Museum); Bahattin Öztuncay: The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios and Artists from 19th Century Istanbul, 2 Bde., Istanbul 2003.

Die Sammlung der Library of Congress ist digitalisiert und unter der Adresse <http://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/> einzusehen.

3 vgl. Ethem Eldem: Powerful Images. The Dissemination and Impact of Photography in the Ottoman Empire, 1870-1914, in: Zeynep Çelik, Ethem Eldem (Hg.): Camera Ottomana. Photography and Modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914 (Kat.), Istanbul 2015 (= Koç University Press), S. 106ff, S. 50 Fußnote 4

1899 Der Nebel über dem Bosphorus lichtet sich und lässt die Gefahr sichtbar werden. Nur mehr eine kurze Distanz trennt die kleine Barke von dem großen Segler, der sie zu versenken droht. „Sis“, der Nebel über Istanbul ist die von Fürsten gemalte und Dichtern beschriebene Metapher für ein Reich, das den widerstrebenden Kräften von Reaktion und Modernisierung ausgesetzt ist.

Szene 2: Katastrophenszenen

„Örtün, evet, ey felâket sahnesi...“

1899 veröffentlicht Tevfik Fikret sein Gedicht „Nebel“ (*sis*) in der Avantgarde-Zeitschrift *Servet-i Fünûn*, für die der Dichter seit 1896 als Herausgeber firmierte. 1895 hatte Prinz Abdülmecid ein erstes Bild von zwei Versionen mit demselben Titel und Thema gemalt: ein schlankes, 138 auf 98 cm messendes Hochformat, ausgeführt in Öl auf Leinwand. Das Gemälde ist heute im *Sabancı University's Satıp Sabancı Museum* zu sehen, einem 2002 gegründeten Privatmuseum. Das im Istanbul Stadteil Emirgan direkt am Bosphorusufer gelegene Museum geht auf eine Initiative der Sabancı-Familie zurück, die auch hinter der gleichnamigen Holding, einer der finanzstärksten und einflussreichsten Firmenkonglomerate der Türkei steht.

Abdülmecid (1868-1944) war der jüngste Sohn des 1876 gestürzten Sultans Abdülaziz. Auf Betreiben seines Onkels Sultan Abdülhamid II. politisch kalt gestellt und vom gesellschaftlichen Leben weitgehend isoliert, kam er seiner ausgeprägten künstlerischen Neigung nach. Angeleitet u.a. durch Osman Hamdi Bey und den Hofmaler Abdülhamids Fausto Zonaro schuf er ein veritables malerisches Oeuvre. Werke des Prinzen wurden auch im Ausland, etwa im Rahmen der



großen Ausstellung osmanischer Malerei in Wien 1918 ausgestellt. Letzter osmanischer Kalif und damit Oberhaupt der sunnitischen Muslime, floh er im November 1922, kurz vor der endgültigen Abschaffung des Sultanats aus der Türkei.

Die erste Version von „Nebel“ zeigt ein kleines, voll besetztes Ruderboot, offenbar bei der Überquerung des im Nebel liegenden Bosphorus. Die Sonne ist fast völlig von den Nebelschwaden verdeckt. Von hinten schält sich ein mächtiges Schiff mit frontal steil aufragendem Mast aus dem dichten Dunst und droht das Boot vor ihm zu versenken. Die Kunsthistorikerin Wendy M. K. Shaw vergleicht Abdülmecids Gemälde mit William Turners „*The Fighting Temeraire Tugged to her Last Berth to be Broken Up*“ (1838)

und stellt es damit ins Spannungsfeld aus Tradition und Fortschritt, der Sicherheit des Lokalen, die durch das in dem Schiff verkörperte Fremde, Westliche in seiner Existenz bedroht wird¹.

Abdülmecid war mit Tevfik Fikret befreundet. 1912 malt der Prinz seine zweite, unwesentlich größere Version des Bildes, die er dem Dichter widmet und heute im ehemaligen, mittlerweile in ein Museum umgewandeltes Wohnhaus an einem Bosphorushang unweit der Rumeli-Festung ausgestellt ist. Die Sonne ist nun völlig im Nebel verschwunden und ist nur an der illuminierten Wasseroberfläche auszumachen. Das Ruderboot ist weit an den linken Bildrand, das nahe Ufer, gerückt und weit und breit das einzige

Lebenszeichen auf dem ruhig dahinfließenden Wasser.

Tevfik Fikrets „Nebel“, ein Lieblingsgedicht auch des Staatsgründers Mustafa Kemal Atatürk², scheint eine ähnliche Metaphorik anzuschlagen wie Abdülmecids Gemälde. Doch er wendet sich – alles andere als nostalgisch – in dem Gedicht gegen das repressive Klima, das Katastrophenszenario (*felâket sahnesi*) seiner Zeit, das der Nebel nur notdürftig verbirgt.

1 Wendy M. K. Shaw: Ottoman Painting. Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic, London/New York 2011 (= I. B. Tauris), S. 81

2 vgl. Klaus Kreiser: Atatürk. Eine Biographie, München 2011 (= Beck'sche Reihe), S. 35

1896 Den rechten Gebrauch der Perspektive einzuüben war im so genannten Westen ein jahrhundertlanges Projekt. Als Maler militärisch geschult, versöhnt Ahmed Ziya das Konzept der Perspektive mit einer Theorie des Lichts und einer daraus entwickelten Phänomenologie. Seine Bücher dienen der künstlerischen Ausbildung, die sich immer noch nicht von der militärischen emanzipiert hat.

Ahmed Ziya zählt zu den so genannten Militärmalern. Er war Soldat, Künstler, Lehrer und verfasste als vielseitig interessierter Autor Bücher zu zahlreichen juristischen und wissenschaftlichen Themen etwa zu Mathematik, Astronomie und Phänomenologie: darunter eine Kosmographie (1894) sowie zwei Handbücher zur Perspektive, das *Ameli Menazır* (1896) und das *Usûlü Ameliye-i Fenni Menazır* (1920 oder 1922). Auch an der *Sanayi-i Nefise Mektebi*, der ersten, auf Initiative von Osman Hamdi 1882 gegründeten osmanischen Kunstakademie, unterrichtete er schwerpunktmäßig Perspektive.

Seine beiden – heute leider nur schwer zugänglichen – Werke zum Thema vereinen komplexe wahrnehmungstheoretische und -physiologische Überlegungen mit einer Theorie der perspektivisch stimmigen Bildkon-

Szene 3: Bild, Wirklichkeit und Perspektive

struktion. Wendy M. K. Shaw hebt dabei die Wichtigkeit hervor, die Ahmed Ziya dem Vorgang des Betrachtens selbst und der Subjektivität des Betrachters zubilligt. Seine Auffassung von Perspektive ist entsprechend weder mathematisch noch metaphorisch und steht nicht im Dienst einer objektiven Darstellung des betrachteten Gegenstands. Es unterscheidet vielmehr zwischen der Realität des gesehenen Objekts und derjenige der Wahrnehmung. Diese ist es, die da

– gleichsam „a drawing of a drawing“ – ,als Bild' zu Papier gebracht wird!¹

Shaw schlägt vor, Ahmed Ziyas Ansatz als Kritik am westlichen Modell von Subjektivität aufzufassen, wenn sie sich als Maß aller Dinge „of godlike mastery“ über die Verhältnisse erhebt. Seine Auseinandersetzung mit Perspektive wäre zudem geprägt von der durch die Modernisierung der Kunst ausgelösten Notwendigkeit, das westliche Verständnis der Repräsentation von Wirklichkeit mit der islamischen Bildtradition zu versöhnen, wo wirklichkeitsgetreue Abbildung notorisch umstritten ist.

Ahmed Ziyas eigene malerische Werke zeichnet eine mit größter Akribie hergestellte Plausibilität aus. Diese will allerdings weniger ein exaktes Abbild der Wirklichkeit erhärten, als dass sie zugleich ‚konstruktiv‘ wie ‚illustrativ‘ eingesetzt wird.

Sein vielleicht berühmtestes Gemälde ist eine detailgetreue – angeblich *plein air* mit Blick vom Obelisk am Hippodrom aus gemalte – Ansicht der so genannten „Blauen“ Sultanahmet Moschee (1898). Daran kritisiert sein damaliger Lehrer, der seinerzeit in den Pariser Ateliers der Orientalisten Jean-Léon Gérôme und Louis Boulanger ausgebildete

Osman Hamdi, ein Fenster, das dem Architekturbestand offenbar nicht entsprach. Ahmed Ziya wird später dieses Bild einreichen, nachdem Mustafa Kemal Atatürk die türkischen Künstler aufgefordert hatte, für das 1937 gegründete Gemälde- und Skulpturenmuseum (*İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*) je zwei Werke beizutragen.

Ahmed Ziya (auch Ahmet Ziya oder Ziyauddin, später Akbulut, 1896-1938) erhielt seine Ausbildung an der berühmten, 1845 gegründeten Militärschule *Kuleli Askeri Lisesi* sowie an der „Kriegsakademie“ *Mekteb-i Harbiye*. Sein Lehrer Osman Nuri Pasha, der als Brigadegeneral und Hofmaler bei Adülmecid I. und Abdülaziz an der *Kuleli*-Schule unterrichtete, führte ihn in die Grundlagen der Malerei ein. Seit 1913 Vorsitzender des Verbandes osmanischer Maler (*Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*), agiert er eher im Hintergrund. Es heißt, er hätte sich nie um die Ausstellung seiner Werke, vor allem Architektur- und Landschaftsdarstellungen, bemüht.

1 Wendy M. K. Shaw: Ottoman Painting. Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic, London/New York 2011 (= I. B. Tauris), S. 93-96



1902 Mit Blick auf die Kunst des Westens Bilder zu malen, etabliert einen neuen Bildgebrauch für eine multi-kulturelle osmanische Gesellschaft auf dem Weg in die Moderne. Schaufenster spielen eine wichtige Rolle, Bilder als Teil des gesellschaftlichen Lebens zu etablieren... und sei es bei einem Tee im *Café Comfortable*.

Szene 4: „Tableaux à vendre.“

1870 findet auf Anordnung Sultan Abdülaziz' eine erste öffentliche Ausstellung von Schlachtenszenen in der Militärschule, der *Harbiye* statt. Von den Militärschulen kommen viele wichtige Künstler aus der Frühzeit der ‚osmanischen Moderne‘. Dazu zählen die in der türkischen Kunstgeschichte so genannten „Primitiven“ sowie einige „Militärmler“. Die erste, ausschließlich der bildenden Kunst verpflichtete Schau initiiert Ahmet Ali (1841-1907) in der Industrieschule (*Mekteb-i Sanayi*) unweit der Sultanahmet-Moschee. Sie eröffnet am 27. April 1873 und entwickelt sich zu einem kleinen Medienergebnis: Die Ausstellung wird in der internationalen Presse Konstantinopels interessiert besprochen, weswegen wir über einige der ausgestellten Werke im Detail informiert sind.

Dennoch bleiben Kunstausstellungen weiterhin selten und finden häufig im informellen Rahmen statt. Auf die Präsentation dreier Zeichnungen der damals offenbar 15-jährigen Hellé Patriano im Schaufenster des *Cafés Comfortable*, dessen Besitzer der Vater des Mädchens ist, weist etwa Wendy M. K. Shaw hin¹. Eine „H. Pateryano“ wird im selben Jahr als Teilnehmerin der Salonausstellungen des *Elifba Clubs* erwähnt, ob es sich um die gleiche Person handelt, ist bisher nicht geklärt. Das *Comfortable* lag

im kosmopolitischen, damals größtenteils von nichtislamischen Bevölkerungsgruppen bewohnten Stadtteil Pera, heute ein Teil von Beyoğlu. Dort hatten sich noch vor der Jahrhundertwende zahlreiche Fotostudios, darunter die berühmten Abdullah Frères angesiedelt. In deren Studio wie auch in vielen anderen, häufig an der Grande rue de Péra, der heutigen İstiklal Caddesi anliegenden Geschäften und Lokalen finden zahlreiche Kunstausstellungen, zumeist in den Schaufenstern statt. Diese Ausstellungen werden gleichwohl breit rezipiert und in Tages- und Wochenzeitungen, etwa dem seit Mitte der 1860er Jahre in französischer Sprache und später zweisprachig erscheinenden Blatt *La Turquie*, beworben. Anfang 1887 ist, laut verschiedener Annoncen in *La Turquie*, eine umfangreiche, von einem gewissen M. D. Kleinberger organisierte Schau mit 264 „tableaux anciens et modernes“ im *Théâtre Municipal des Petits-Champs*, u. a. mit Werken von Rembrandt, Rubens, Ruysdael aber auch Corot, Deschamps und Diaz zu sehen. Die Gemälde stehen laut Annonce zum Verkauf und weisen, wie die wiederkehrende Anzeige eines A. Gouery für „tableaux et objets d'art“ auf den Beginn eines lokalen Kunsthandels hin.

Ein umfangreicher Bestand französischsprachiger Zeitungen und Magazine ist in der *Atatürk Kitaplığı* archiviert und kann online, über das Portal *SALT Research* eingesehen werden.²

1 Wendy M. K. Shaw: Ottoman Painting. Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic, London/New York 2011 (= I. B. Tauris), S. 56

2 Für Jahrgänge von *La Turquie* vgl. <https://www.archives.saltresearch.org>



Action Directe, sunrise
 Diango Hernández, Düsseldorf July 2015
 Edited by Anne Pöhlmann

Today, sunrise will be at 6:58 a.m. and sunset at 6:18 p.m. It is October 28th of 1985 and I am in Paris. At this point all details are already arranged, this will happen today. Besides me, no one else knows it.

The 16th arrondissement of Paris was still sleeping, rue Louis Bofilly was quiet and cold, I wasn't observed or followed and I felt like practicing my walking as an old French man act. At 6:32 a.m., 26 minutes before sunrise I arrived to what once was the hunting lodge of the Duke of Valmy.

Before moving to Paris I can't remember missing the sun, 1984 was my first year living in Paris and it was indeed a terribly dark year. My French wasn't good enough yet, at the time I

couldn't read the newspapers, or follow the news. At a certain point I was so concerned about the lack of sunlight that I started thinking something terrible must have happened to the world, maybe we were witnessing the beginning of a devastating cataclysm? A kind of multi oceanic tsunami or maybe hundred of volcanos erupting at once? Or maybe just all these terrible events at once? I honestly imagined the worst. Every morning of 1984 I woke up and went straight to my window looking for some sign that could support my theory. Incomprehensibly everything seemed to be fine, people didn't look particularly agitated and the behavior of birds was quite regular. Anyway I couldn't bear these long days, weeks, and months without sun, I couldn't believe this permanent and thick grey blanket over Paris was *tout à fait normal*.

In the afternoon of October 28th of 1985 Shuinichi Fujikuma and four other gunmen with pistols entered Musée Marmottan and stole among other paintings *Impression, soleil levant*, the same painting that on this very same day, I planned to still steal myself. Still, today no one can't say why Fujikuma needed this painting; I guess it was about the money. For years, after the incident French police and Interpol would theorize that a radical group called Action Directe had committed the crime. But, I wondered why would a radical libertarian communist group would have wanted to steal a Monet? What for? I myself wasn't in it for the money, I just wanted to hang the painting in my bedroom; I just wanted to feel some sun. Today, I can openly confess that I actually wanted to own that specific sun.

This, what follows here, it is the transcription of my handwritten plan for the 28th of October of 1985:

6:00 a.m. leave the apartment. No bicycle, public transportation, or taxi, only walking

6:30 - 6:45 a.m. arriving at Musée Marmottan, if there will be already any visitors queuing: (unlikely happening at this time of the year) avoid any conversation, wear the hat, and pretend talking to myself.

10:00 a.m. museum opens. Stop pretending talking to myself, must keep hat on and move slowly and with confidence to ticket desk, buy ticket (ask in French - do not ask for any discount - smile. Avoid eye contact): Bonjour, je peux acheter un billet pour un adulte s'il vous plaît?

10:00 - 10:15 a.m. walk to the room where *Impression, soleil levant* hangs. On my way do not look at another painting. In case that a museum guard asks me to follow the official museum's path, remember it will be asked in French:

-S'il vous plaît suivre le chemin de la exhibition établi (it can be asked this way or can be something similar. In case of not understanding what he or she is telling me, I should answer anyway:

-Non merci, j'ai visité le musée auparavant. Aujourd'hui, je viens seulement pour voir une peinture.

What comes next was the corner stone of my plan, every single step wrote here is mandatory. I called this process exchanged retina², and I practiced it over an over for an entire year.

-10:20 - 10:25 a.m. must stand in front of the painting. Be as close as allowed to the painting. Start looking directly to the sun, just to the sun, try to avoid any distraction for 30 seconds, no blinking. Then after the 30th second one blink and look directly to my watch, look for 30 seconds just to the dial of the watch, no blinking. Repeat this complete sequence for one hour until the sun in the painting becomes my watch and my watch becomes the sun in the painting.

-11:25 - 11:30 a.m. retinas should already retain both images, Monet's sun and my arm wrist's watch. Actual capacity of seeing will be at least 90% gone. Expecting flashes of only these two images, alternations of watch and sun, sun and watch. Dizziness will happen, walking will get harder, orientation will be partially lost. Under these circumstances shouldn't leave the room nor the museum.

-11:50 - 12:00 a.m. exchange will be completed. My retinas will retain only the sun. Must leave the museum quietly. None of the visitors or the museum staff will notice that the sun of *Impression, soleil levant* is now instead a watch.

This was the plan - and here is what really happened:

At 11:45 a.m. I was hardly standing, without vision and with a terrible dizziness, by then half of my plan was successfully completed. I was still inside the room of the *Impression, soleil levant* when suddenly I aggressively heard someone shouting *-Tout le monde dehors, maintenant, vous putain de touriste, oui, vous sortir maintenant!* I didn't understand a word,

but I automatically assumed I was caught. Someone noticed that I had stolen the sun, I can't see, I can't move, I am disoriented; I tried harder to look at the person that was shouting and was then when I saw something that scared me to death.

The shouting man was standing just in front of me, I saw him without head, he had on his shoulders my watch and the Monet's sun, both images together, he looked like a two headed snake, I was terrified, he started shouting - sors de mon chemin! sors de mon chemin! I was paralyzed, I didn't move, he was very close to me, his breath was a mixture of mineral oil and burned earth; I thought I was hallucinating when another man said in a language that I've never heard before -*Kare wa sore o motte imasu!!!* In that moment I realized that I was entirely lost. Seconds later I fainted. I cannot remember what happened after that, I don't know for how long I was unconscious.

Mr. Graf

I am writing to you from Istanbul 30 years after the 28th of October of 1985. Since the day I received your letter I've been trying to remember when was the first time that I saw Monet's *Impression, soleil levant*, I am not sure if I saw it first in a Jehovah's Witnesses brochure or if it was on a street poster. The truth is that in 1985 there were images of suns all over Paris, I saw suns everywhere that was all I saw. The eyes of the Lion de Belfort, the wet stones of Rue de Constantine, the Parisian street lamps, the flickering chandeliers of the Opéra Garnier, in 1985 everything in Paris was or could have been a sun for me - but still today I wonder what happened to the real sun?

After all these years that I have been living in Istanbul, you are the first person to contact me. I am quite surprised that you found me, and it is even more surprising to me that you know of my participation in the events of the 28th of October of 1985. I am afraid I don't have precise answers to these questions of yours:

Do you think the painting that hangs today in Musée Marmottan is the original Impression, soleil levant? Where is the watch you used the 28th of October of 1985? Do you have the sun?

As you know *Impression, soleil levant* has been found years ago and it is today exhibited in one of the dark and dusty rooms

of Musée Marmottan. I found your question regarding the sun quite cynical; you know the sun was acquired in 1988 by the same investor's group that later also bought all living wild animals. Please do not contact me again. Inside this envelope you can also find my watch, the same watch that I used on the 28th of October of 1985. Please read carefully the inscription³ engraved on its back and try not to blink while reading it.

¹ Action Directe - (AD) was a French revolutionary group which committed a series of assassinations and violent attacks in France between 1979 and 1987. Members of Action Directe considered themselves libertarian communist who had formed an „urban guerrilla organization“. The French government banned the group.

² Retina - late Middle English: from medieval Latin, from Latin rete 'net'.

³ Inscription: "Le secret des grandes fortunes sans cause apparente est un crime oublié, parce qu'il a été proprement fait." (The secret of a great success for which you are at a loss to account is a crime that has never been found out, because it was properly executed.) Le Père Goriot, La Comédie Humaine. Honoré de Balzac 1834.

1866 Spitzendiplomat und *international playboy*, ist Halil Şerif einer der originellsten Kunstsammler seiner Zeit. Ihm verdankt sich Gustave Courbets Skandalwerk „*L'origine du monde*“, das er 1866 beim Künstler in Auftrag gibt. Wer in Halil nur einen Liebhaber des Erotischen sieht, verkennt das politisch-reformerische Anliegen, das der Unterstützer der revolutionären Jung-Osmanen konsequent verfolgt und dafür Geld einsetzt, das aus der überstürzten Liquidation seiner Sammlung stammen könnte...

Szene 5:

„...cette rare collection, la première qu'ait formée un enfant de l'Islam“¹

Einen Gesamterlös von 633.275 Francs erbrachte die Auktion der Sammlung alter und moderner Bilder Khalil Beys, die am Wochenende vom 16. bis 18. Januar 1868 bei dem renommierten Pariser Auktionshaus Hôtel Drouot versteigert wurde. Das Ergebnis war stattlich, ging es schließlich um eine prominente Sammlung, deren Besitzer „Son Excellence“ Khalil Bey stadtbekannt, in den Worten seiner Neider jedoch wie der sprichwörtliche aus einer Rossini-Oper entsprungene „*turc du boulevards*“ war².

Der eigens zusammengestellte Auktionskatalog gibt einen hervorragenden Überblick über die Sammlung. Eingeleitet von einem hymnischen Essay des berühmten Autors, beachtliche 106 Lose: darunter Porträts und Genre-Szenen niederländischer Meister wie Gerard Dou, David Teniers und Gerard ter Borch sowie Werke der modernen, französischen Malerei, der Schule von Barbizon, von Gustave Courbet, Eugène Delacroix und Jean-Dominique-Auguste Ingres.

Khalil Bey, heute besser als Halil Şerif Pasha (1831-1879) bekannt, lebte zwischen 1865 und 1868 in Paris. Ausgebildet an der ägyptischen Militärschule, war es bereits

sein dritter längerer Aufenthalt in der Stadt. Als osmanischer Spitzendiplomat außer Dienst führte er das Leben eines *bon vivants*. Halil war dem Spiel zugeneigt und galt als Liebhaber der Künste wie der Frauen. Seine Geliebte Jeanne de Tourbey war zuvor mit Prinz Napoléon, einem Cousin Napoléons III. liiert. Er verkehrte in intellektuellen Kreisen, kannte Léon Gambetta und Gustave Flaubert, war mit dem Literaturkritiker Charles-Augustin Saint-Beuve und, wohl durch dessen Vermittlung, mit Courbet befreundet. Zugleich unterhielt Halil Verbindungen zum Kreis der revolutionären Jung-Osmanen (oder *Yeni Osmanlılar*). Angehörige der 1865 gegründeten Geheimgesellschaft befanden sich zu der Zeit im Pariser Exil und fanden in Halil sowie seinem Cousin, dem ägyptischen Prinzen Mustafa Fazil Pasha ideelle und finanzkräftige Unterstützer.

Beraten von dem einflussreichen und in seinem Engagement für die Schule von Barbizon und die Impressionisten notorisch progressiven Kunsthändler Paul Durand-Ruel trug Halil in diesen drei Pariser Jahren eine Sammlung von insgesamt 124 Werken zusammen. Diese wurde seit Anfang der 1980er wiederholt Thema der Forschung³. Dabei ist die Qualität der Sammlung umstritten, wird die geringe Zahl dezidiert ‚orientalistischer‘ Werke moniert und steht zur Debatte, ob Halil tatsächlich als echter, über den Zeitgeschmack hinaus agierender Connaisseur gelten kann, wie Deniz Turker anmerkt⁴, oder



nur geltungssüchtiger osmanischer Lebemann war. Dennoch weist sich der Sammler – zumal was die zahlreichen Werke von Corot, Delacroix, Ingres, Rousseau und, im Speziellen, Courbet betrifft – als geradezu radikal zeitgenössisch“ (Wendy Shaw) aus.

Halil war an Courbet herangetreten, sein – zu dem Zeitpunkt bereits verkauftes – Skandalbild „*Venus et Psyche*“ (1864) zu erwerben. Statt nur eine Kopie anzufertigen, malte Courbet für den „*parfait honnête homme*“⁵, mit dem er weiterhin in intensivem Austausch stand, zwei neue, riskant erotische Werke: „*Les Dormeuses*“ (auch „*Les deux amies*“) und das berühmte „*L'origine du monde*“ (beide 1866). Halils progressive politische Agenda, seine kosmopolitische Haltung scheinen sich jedenfalls in einem durch und durch modernen Kunstgeschmack widerzuspiegeln. Es liegt insofern nahe, hinter dem Notverkauf seiner Sammlung – angeblich wegen enormer Spielschulden – noch ein weiteres Motiv zu vermuten. Aktiver Unterstützer der Jung-Osmanen und Autor eines vermutlich auf Französisch verfassten Memorandums zur Lage des Osmanischen Reichs (1867), tritt Halil – immerhin osmanischer Spitzendiplomat und von 1856 bis

1865 Botschafter in Athen und St. Petersburg, später in Wien und Paris – für eine radikale Reform des Reichs, vor allem seine Neuverfassung als konstitutionelle Monarchie ein⁶. Kurz nach dem Verkauf seiner Sammlung 1868 kehrt er für mehrere Jahre nach Istanbul zurück. Sein Haus in Fındıklı, heißt es, wäre Treffpunkt der Aktivisten gewesen, die in der Nacht des 29. Mai die Absetzung Abdülaziz', und so die Einführung einer Verfassung durchsetzten.

„*Les Dormeuses*“ und „*L'origine du monde*“ waren allerdings nicht Teil der Auktion vom Januar 1868. Beide Werke wurden unabhängig davon verkauft. Vor 1988 wurden sie nicht öffentlich gezeigt.

1 Théophile Gautier: *Collection de S Exc. Khalil-Bey*, in: *Collection des tableaux anciens et modernes de Son Excellence Khalil-Bey* (Auktionskatalog Hôtel Drouot) Paris 1868, S. 5

2 Roderic H. Davison: Halil Serif Pasha. Ottoman Diplomat and Statesman, in: *Osmanlı Araştırmaları* Bd. 2 (1981), 203-222, S. 207

3 vgl. Francis Haskell: A Turk and His Pictures in Nineteenth Century Paris, in: *The Oxford Art Journal* Vol. 5 No. 1 (1982), S. 40-47, Roderic H. Davison:

Halil Şerif Paşa: The Influence of Paris and the West on an Ottoman Diplomat, in: *Osmanlı Araştırmaları*, Bd. 6 (1986), S. 47–65; Michèle Haddad: Khalil-Bey: Un homme, une collection, Paris 2000 (= éditions de l'amateur)

4 Deniz Turker: The Oriental Flâneur: Khalil Bey and the Cosmopolitan Experience (BA Thesis History of Art, Yale University), MIT 2005, S. 34

5 zitiert nach: Mercedes Volait: Middle Eastern Collections of Orientalist Painting at the Turn of the 21st Century: Paradoxical Reversal or Persistent Misunderstanding?, in: François Pouillon, Jean-Claude Vatin (Hg.): *After Orientalism. Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-Appropriation*, Leiden 2011 (= Brill), S. 251-271, S. 254

6 vgl. Davison (1986), S. 59

1889 Im 19. Jahrhundert ist Paris unbestrittenes Zentrum der Kunst. Das sah man auch in Istanbul nicht anders. Und selbst heute kann sich eine Kunst, wie sie beispielsweise in der Türkei oder, anders gesagt, außerhalb des einstigen ‚Westens‘ entsteht, nicht völlig jenem hegemonialen Sog entziehen, die der Idee der Kunst insgesamt implementiert scheint. Halil kennt die Kunst des Westens und seine Moden. Genau deshalb ist sein Porträt der „*Madame X*“ ein ‚anderes‘ Bild, zeigt seine eigene Wirklichkeit.

Szene 6 Re: *Madame X*

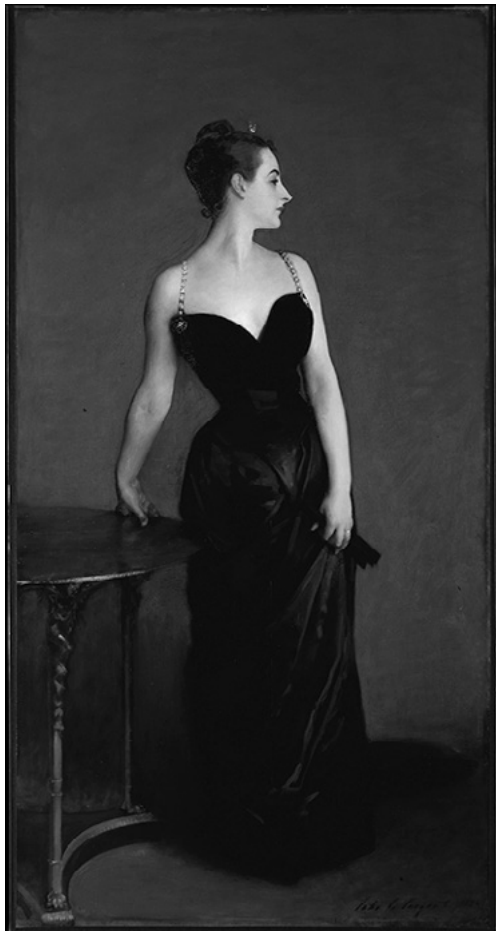
John Singer Sargents „*Madame X*“ oder, so der ursprüngliche Titel des zwischen 1883 und 1884 gemalten Werks „*Portrait de Mme *****“ war ein Skandalerfolg des Pariser Salons von 1884. Viel spricht dafür, dass weniger das Gemälde, als vielmehr sein Gegenstand Anlass dafür gab. Überlebensgroß setzt es die – auf Bitten Sargents hin – porträtierte, damals 24-jährige Virginie Gautreau ganz als Dame von Welt in Szene. Zu der prononcierten Pose fanden Künstler und Modell in einem langwierigen, in zahlreichen Zeichnungen und Ölskizzen dokumentierten Prozess. Sargent wollte den Körper in Torsion versetzen, sein Modell in extremer Spannung zeigen und so das Affektive von Porträt und Porträtierte steigern. Markant wirkt die seinerzeit sprichwörtliche Blässe Virginies,

die weiße Schulterpartie, die buchstäblich entfärbte Nacktheit von Dekolleté und Armen. Bei aller Coolness, die Pose und Profil ausdrücken und aller Distanziertheit, die der Schwarz/Weiß-Kontrast zwischen Kleid und Inkarnat noch unterstreicht, ist „*Madame X*“ kein ‚kühles‘ Bild. Eine zur Angriffslust gesteigerte Präsenz spricht aus der artifiziiellen Pose, Leben pulst hinter der in Wirklichkeit von viel Make-up und Puder künstlich unterstützten Blässe. Vom Begehren und Begehrtens spricht dieses Bild oder schlicht von Erotik. Den kokett von der rechten Schulter gerutschten Träger des Satin-Kleids hatte Sargent, nach der Kontroverse um das Bild, im Nachhinein diskret korrigiert, nicht jedoch das rosige, frontal sichtbare Ohr der Porträtierten.

Fünf Jahre nach Sargents Skandalerfolg kehrt eine ungleich diskretere „*Madame X*“ auf die Pariser Bühne zurück. Wieder ist es das Porträt einer modernen jungen Frau, wieder erregt es die öffentliche Aufmerksamkeit, als es im Rahmen der *Exposition*

Universelle de Paris 1889 gezeigt und mit einer Bronzemedaille gewürdigt wurde¹. Der Macher des mittelformatigen Pastells, Halil Bey (1857-1939) hatte, nach seiner künstlerischen Grundausbildung wohl an der Ingenieursschule *Mühendishane-i Berr-i Hümayûn*, seine künstlerischen Skills von 1880 bis 1888 in Pariser Ateliers, vor allem bei dem Orientalismus Star Jean-Léon Gérôme verfeinert, wo bereits zentrale Protagonisten einer modernen osmanischen Malerei, Osman Hamdi, Ahmet Ali und Seyyid studiert hatten.

Gleichwohl ist Halils Porträt der „Madame X“ – mit Referenz an Sargent – von der *Çaçon des Orientalismus* ebenso frei wie von



erotischen Fantasien. Sein Modell, eine junge, wahrscheinlich türkische Frau, fixiert ihre Betrachter_innen selbstbewusst, doch ohne jede Andeutung von Koketterie oder Pose aus dem Bild heraus. Sie ist sitzend, nach der Mode der Zeit gekleidet vor braunem Fond dargestellt, die behandschuhten Hände sind im Schoß gefaltet. Ein zweites, wohl etwas später entstandenes Pastell ist ebenfalls „Madame X“ betitelt. Es zeigt dieselbe junge (ein wenig gealterte?) Frau. Wieder trägt sie Handschuhe, ist zudem in winterlich warme Kleidung gehüllt. Direkt, ohne große Gemütsregung scheint sie ihr Publikum ein weiteres Mal unaufgeregt zu mustern. Ebenso unaufgeregt ist Halils Malweise, seine Art Sujets zu erfassen und darzustellen. Anstatt – wie etwa Osman Hamdi – ‚Orient‘ künstlerisch zu beanspruchen und gegen seine westliche Ausdeutung in Stellung zu bringen, wollen seine Gemälde durch und durch modern die ‚Normalität‘ und die ‚Gegenwart‘ zeigen.

Dennoch ist die Frau ebenso wie Nacktheit als Gegenstand und Thema der Kunst unter den kulturellen Bedingungen der spät-osmanischen Gesellschaft nur sehr schwer zu ‚normalisieren‘. Als Akteurinnen treten sie um die Jahrhundertwende in Erscheinung. Eine erste Akademie der Schönen Künste für Frauen, die *Inas Sanayi-ye Nefise Mektebi* öffnet 1914 ihre Pforten.

¹ Das Gemälde wurde zusammen mit der Auszeichnung 2011 im Satip Sabancı Museum gezeigt.

1927 Die Modernisierungsprojekte im spätosmanischen Reich in der Ära des *Tanzimat* und des Kemalismus in der jungen Republik Türkei werden beide ‚von oben‘ in Gang gesetzt. Eine umfassende politische, ökonomische und kulturelle Modernisierung der Türkei beginnt gleichwohl in dem Moment, in dem das ‚Projekt Moderne‘ in vielen europäischen Staaten zwischen den gleichermaßen totalitären Polen Faschismus und dem Kommunismus Stalin’scher Prägung vorerst zum Erliegen kommt. Architektur findet offenbar aber für jede Situation die passende Sprache.

Szene 7:

„Von Ankara aus gesehen war Europa eine Imagination, ein umgekehrter Orientalismus.“¹

Hinsichtlich seiner weltanschaulichen Beweglichkeit hätte Clemens Holzmeister (1886-1983) leicht mit den Stararchitekten unserer Tage konkurrieren können. Der Tiroler mit internationaler Karriere, politischem Geschick und Riecher für repräsentative Großprojekte nahm Aufträge gleichermaßen von Staat, Kirche und Theater an, verbaute öffentliches Geld nicht anders als privates und entsprach, über Konfessionen erhaben, gerade mit seinen Sakralbauten gleichermaßen den Wünschen katholischer wie protestantischer Auftraggeber.

1938, im Todesjahr Mustafa Kemal Atatürks, verlor er nach dem nationalsozialistischen ‚Anschluss‘ Österreichs seine Professur an der Akademie der Bildenden Künste Wien und übersiedelte in die Türkei. Dort blieb er – mit Wohnsitzen im Istanbuler Botschaftsviertel Tarabya und später in Ankara – bis 1954. Gleichwohl lässt sich aus seiner schillernden Biographie kein – am Ende gar ‚typisch‘ tragisches – Exilschicksal

ableiten, wie es zahlreiche Künstler_innen und Intellektuelle nach 1933, darunter etwa Rudolf Belling, Paul Hindemith, Margarete Schütte-Lihotzky oder Bruno Taut erleiden mussten.

Die neuere Geschichtsforschung ist sich zudem darin einig, dass der lange gehegte „Mythos vom wohlthätigen Asylland“ (Cem Dalaman) und insgesamt die Position der jungen türkischen Republik gegenüber den faschistischen Regimen in Deutschland und Italien ambivalent zu bewerten ist. Das Bestreben, die junge Republik nach westlichem Vorbild politisch, ökonomisch und kulturell zu modernisieren, wäre entsprechend auch im Spannungsfeld zeitgleich konkurrierender totalitärer Konzepte des Faschismus, Sozialismus und Kemalismus zu diskutieren. Die Ambivalenz des kemalistischen Modernisierungsprojekts spiegelt sich auch in der Anwerbung qualifizierter westlicher Fachkräfte aus unterschiedlichen politischen Lagern bzw. dem Grad an Toleranz gegenüber Asylsuchenden wider.

Holzmeister war bereits 1927 auf Betreiben des türkischen Botschafters in Österreich zur Planung des zukünftigen Regierungsviertels in Ankara angeworben worden. Dort plante er unter anderem das Verteidigungsministerium (1927-1931), die Zentralbank (1931-1932), die Residenz des Staatspräsidenten Atatürk (1934-1935) und das Parlamentsgebäude (ab 1938). Zusammen

mit Anton Hanak und, nach dessen Tod, mit dem späteren Nazi-Staatskünstler Josef Thorak als ausführenden Bildhauern realisierte er dort 1934 und 1935 außerdem das Vertrauens- und Sicherheitsdenkmal im Stadtteil Kızılay.

Am 23. Mai 1923, ein knappes halbes Jahr vor Ausrufung der Türkischen Republik, wird auf der Golzheimer Heide im Norden Düsseldorfs Albert Leo Schlageter hingerichtet. Kaum aus dem Militärdienst entlassen, verdingte er sich in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg bei verschiedenen Freikorps und wurde Mitglied bei der Großdeutschen Arbeiterpartei, einer Tarnorganisation der NSDAP. Schlageter beteiligte sich aktiv an Fememorden und mehreren Sabotageakten, für die er am 9. Mai 1923 von einem französischen Militärgericht verurteilt wird. Zwei Wochen später wird er – als einziger Rechtsterrorist im Zuge des so genannten Ruhrkampfes und trotz zahlreicher Initiativen für seine Begnadigung – erschossen.

Schlageter avancierte – von rechts wie links beansprucht – schon bald zum Märtyrer in nationaler Sache und wurde von den Nationalsozialisten zum ‚Blutzeugen‘ stilisiert. Auf der Golzheimer Heide entsteht ein ihm gewidmetes „Nationaldenkmal“. Der Entwurf stammte von Clemens Holzmeister, der zwischen 1928 bis 1933 neben seiner Wiener Professur eine Meisterklasse für Baukunst an der Kunstakademie Düsseldorf leitete. Parallel zu den Arbeiten für das Regierungsviertel in Ankara plant er das „Schlageter-Denkmal“ als Kenotaph, der von einem siebenundzwanzig Meter hohen Stahlkreuz gekrönt wird. Die Einweihung findet an Schlageters Todestag, dem 23. Mai 1931 statt. In der Folgezeit wird das Denkmal zu einem Wallfahrtsort der braunen Bewegung. Auf Geheiß der britischen Besatzungsarmee wird es 1946 gesprengt.

Bruno Taut, im Zuge der Novemberrevolution von 1918 Hauptinitiator des ‚Arbeitsrats für Kunst‘ und Mitglied der ‚Novembergruppe‘, musste bereits 1933, kurz nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten emigrieren. Waren zuvor seine Hoffnungen, als Planer und Architekt in der Sowjetunion

arbeiten zu können, an den dort herrschenden ideologischen und ökonomischen Bedingungen gescheitert, lässt er sich zuerst in Japan, dann ab 1936 in der Türkei nieder. Er folgt damit einem Ruf an die *Güzel Sanatlar Akademisi*, die 1928 aus der von Osman Hamdi gegründeten *Sanayi-i Nefise Mektebi* als erste Kunstakademie der Türkei hervorgegangen ist. In der Türkei kann Taut nur mehr wenige Projekte, darunter sein Wohnhaus im Istanbuler Stadtteil Ortaköy verwirklichen. Sein letzter Auftrag ist die Gestaltung des Katafalks für die Bestattung von Mustafa Kemal Atatürk, der am 10. November 1938 stirbt. Bruno Taut erliegt am 24. Dezember 1938 58-jährig seinem Asthmaleiden.

Seine in Japan begonnene und auf Türkisch 1937 erstveröffentlichte „Architekturlehre“ (*Mimarî bilgisi*) bleibt lange ein Standardwerk in der Architekturausbildung in der Türkei. Erst 1977 wird es in deutscher Sprache aufgelegt.²

¹ Stefan Plaggeborg: Ordnung und Gewalt. Kemalismus – Faschismus – Sozialismus, München 2012 (= Oldenburg), S. 13

² Bruno Taut: Architekturlehre. Grundlagen, Theorie und Kritik, Beziehungen zu den anderen Künsten und zur Gesellschaft, Hamburg 1977



Notizen

Bildangaben:

Seite 3: Mustafa Kemal Atatürk und seine Adoptivtochter Sabiha Gökçen beim Besuch des Volkshauses in Pertek, 1937. Quelle: Ministerium für Kultur und Tourismus der Republik Türkei/Commons Wikimedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mustafa_Kemal_Atatürk_in_1937#/media/File:Ataturk-PeopleHouses-Pertek.jpg

Seite 5: Der entthronte Sultan Abdülhamid, ca. 1909. Quelle: L'illustration No 3911, 16 Février 1918, Seite 162/Commons Wikimedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abdül_Hamid_II#/media/File:No_3911_Page_162._Le_sultan_d%27etron%27e_Abdul-Hamid.jpg

Seite 6: Abdülmecid: Sis, 1899. Foto: Manuel Graf

Seite 8: Ahmed Ziya Akbulut: Einmarsch der türkischen Truppen in Izmir, 1922. Quelle: Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi/Commons Wikimedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ahmet_Ziya_Akbulut?uselang=de#/media/File:KIMOIG.jpg

Seite 14: Gustave Courbet: Die Schlafenden, 1866. Quelle: Petit Palais, Paris/Commons Wikimedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courbet_Sleep.jpg?uselang=de

Seite 16: John Singer Sargent: Portrait of Madame X (Madame Pierre Gautreau), 1883. Quelle: Metropolitan Museum of Art/Commons Wikimedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sargent_MadameX.jpeg?uselang=de

Seite 18: Bruno Taut: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 1937. Quelle: SALTonline/Commons Wikimedia: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category: Bruno_Taut?uselang=de#/media/File:Ankara_University_Faculty_of_Humanities_\(16034968319\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category: Bruno_Taut?uselang=de#/media/File:Ankara_University_Faculty_of_Humanities_(16034968319).jpg)

Seite 20: Abdullah Frères: Blick auf die Galatabrücke, nach 1892. Foto: Privat

Seite 22, 23: Bedri Baykam, San Francisco Manifesto, 1984. Courtesy Bedri Baykam und Piramid Sanat.

Die Kunst der Türken
Modernisierung als Fiktion
22.8. bis 8.11.2015
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf

www.kunstverein-duesseldorf.de

Konzept: Manuel Graf und Hans-Jürgen Hafner
Herausgeber: Hans-Jürgen Hafner, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf
Autoren: Hans-Jürgen Hafner (Einleitung, Szenen), Roy Huschenbeth (Die Bank der Türken), Beate Piela und Juschka Marie von Rüdén (Biografien)
Assistenz: Christiane Böhm
© 2015 Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, die Autoren und Künstler
Printed in Germany

Unterstützt von der Kunststiftung NRW





Die Bank der Türken

Die Ottomanische Bank (türkisch: *Bank-ı Osmanî-i Şahane*) wurde 1856 in Istanbul gegründet. Zu ihrer Vorgeschichte gehört, dass nach dem Ende des Krimkrieges (1853-1856) das Osmanische Reich zunehmend in eine schwer zu kontrollierende politische und ökonomische Krisendynamik geraten war. Fungierte die Ottomanische Bank als Konsequenz auf diese Situation zuerst als Zwischenhändler zur Durchführung von Auslandsanleihen, versprach man sich von ihrer 1863, per Gesetz durch Sultan Abdülaziz dekretierten Umwandlung zur privaten Notenbank die Wiederherstellung einer stabilen Währung. Gesellschafter waren zu 59% das britische Königreich, zu 37% die französische *Banque de Paris et des Pays-Bas S.A.* und mit lediglich 4% das osmanische Reich selbst.

In den folgenden Jahren verschlechterte sich allerdings die finanzielle Situation des Reichs trotz zahlreicher Reformen im Wirtschafts- und Verwaltungswesen zusehends. Gründe dafür waren die umfangreiche Verschuldung sowie die mangelnde Konkurrenzfähigkeit der Binnenwirtschaft gegenüber einer erzwungenen Öffnung zum Weltmarkt. Dies führte 1875 zum Staatsbankrott, woraufhin die Ottomanische Bank per Erlass zur Staatsbank erklärt wurde und sie nun weitreichend über die Einnahmen und Ausgaben des Reiches zu verfügen hatte.

Zur Verwaltung und Abwicklung der Schulden des Osmanischen Reiches gründeten dessen öffentliche und private Gläubiger 1883 unter französisch-englischer Leitung das *Conseil d'Administration de la Dette Publique Ottomane*. Dieses Kontrollgremium war mit umfangreichen Befugnissen ausgestattet und konnte direkt auf zahlreiche Haupteinnahmequellen des Osmanischen Reiches – wie etwa die Steuern auf Salz und Alkohol, Abgaben für Jagd- und Fischereilizenzen, Seide, Tabak und Stempelpapier – zugreifen. Zahlreiche Wirtschaftszweige wurden produktions- und verwaltungstechnisch modernisiert, die osmanische Administration gesteigert und vor allem mit Blick auf das Steuerwesen rationalisiert. Die daraus entstehenden Gewinne wurden unmittelbar an die Gläubiger weitergeleitet. In diese Vorgänge war die Ottomanische Bank direkt eingebunden und übernahm weiterhin die Aufgaben einer Notenbank. Zugleich trat sie auch als Vermittlerin und Financier ausländischer Investitionsunternehmungen auf. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs kam die Tätigkeit des Conseils zum Erliegen.

Der Zusammenbruch des Osmanischen Reichs 1919-1923 betraf auch das staatliche Finanzwesen. Nach der Staatsgründung im Herbst 1923 sollte eine nationale Zentralbank geschaffen werden und mündete faktisch in der Gründung der Türkischen Zentralbank 1931, welche ihren Sitz in der neuen Hauptstadt Ankara erhielt. Ab 1933 hatte die Ottomanische Bank nunmehr lediglich die Rolle eines privaten, kommerziellen Geldinstitutes. Im weiteren Verlauf des 20.

Jahrhunderts folgte eine Aufteilung und Umwandlung der einzelnen nationalen Niederlassungen in eigenständige Unternehmen bis schließlich 1996 der Hauptaktionär, die französische Paribas-Gruppe, den verbleibenden, auf das innertürkische Geschäft beschränkten Zweig über die türkische Garanti Bank an die Dogus-Gruppe des türkischen Investors Ferit Şahenk verkaufte. Dies führte 2001 zu einem vollständigen Aufgehen der ehemaligen Ottomanische Bank in der Garanti Bank.

Die Geschichte der Ottomanischen Bank wurde seit 1997 in dem von der Garanti Bank betriebenen *Ottoman Bank Archives and Research Centre* in ihrer ehemaligen, 1892 nach den Entwürfen des französischen Architekten Alexandre Vallauri fertiggestellten Zentrale aufgearbeitet und archiviert. Das Archiv fusionierte 2010 mit dem *Platform Garanti Gallery* zur interdisziplinären Institution *SALT*. Unter der Leitung Vasif Kortuns, Gründer und Leiter der vorangegangenen *Platform Garanti Contemporary Art Center* und 1992 Kurator der 3. Istanbul Biennale, verfügt die neue Institution über 3000 qm Ausstellungsfläche an zwei Standorten in Istanbul und an einem in Ankara. Neben verschiedenen historischen Archiven verfügt *SALT* vor allem über die bislang umfangreichste Bibliothek zur modernen und zeitgenössischen Kunst sowie zu Architektur und Design der Türkei. *SALT* nimmt damit eine zentrale Funktion für die moderne und zeitgenössische Kunstgeschichtsschreibung der Türkei ein und wirkt profildbildend auf die kulturelle Identität. Mangels einer staatlich getragenen institutionellen Struktur zur Förderung der Kunst, ihrer Theorie und Geschichte ist es bezeichnend, dass die Mittel hierfür von der Finanzwirtschaft zur Verfügung gestellt werden. Zugleich setzt sich, zwar auf die Ebene der Kunst transformiert, eine historische Kontinuität fort, die auf die wirtschaftliche Infiltration des Osmanischen Reiches durch die europäischen Großmächte zurückgeht und verschärft so die Frage nach dem Verhältnis von Eigenem und Fremden.

SCREEN
PRODUCTIONS, INC.

Tel: (415) 540-6345, ext. 141
2490 Channing Way, Suite 503
Berkeley, California 94704

a BB/SS company

July, first, 1984.

ONE QUESTION HAS TO BE ANSWERED :
IS THE WESTERN WORLD ONCE AGAIN IN THE PROCESS OF BUILDING
MODERN ART HISTORY AS SOLELY THE HISTORY OF OCCIDENTAL ARTISTS ?

We are not going to change the way things have been for 100 years,
but we should be able to think about the issue without being afraid.

on spring 1983, the assistant curator of the SFMMA informed me of a
coming new expressionist show and advised me to write to the museum so that
I could be considered to be part of it.

I wrote a letter and all I got back was a reply from the assistant
curator telling me the director was too busy to see me and my work.
Being one of the leading artists of my country who has had a lot of
international exposure, and the fact that in March 1983 I had had a 100
piece showing of my figurative expressionist work in a major museum in
Istanbul, had rather led me to believe that the SFMMA would at least
be interested in "looking" at my pieces.

The first question is simple: Would the museum have had this attitude
towards a leading french, or german or dutch artist ?

I do not claim that I had to be part of this show. Maybe I do not deserve it.
But this refusal to listen, to see, (which is not even a rejection)
along with some similar incidents I have seen in the american art scene,
makes me also ask the following questions:

- 1) How many third world artists are represented in this show ?
- 2) Is the western world trying through its curators, critics, to make
out of modern art history ,exclusively the history of occidental
artists ?
- 3) Is the same script being played in regards to new expressionism ?

Those points raise some disturbing questions regarding the credibility
of Western art politics.

SCREEN
PRODUCTIONS, INC.

Tel: (415) 540-6345, ext. 141
2490 Channing Way, Suite 503
Berkeley, California 94704

a BB/SS company

"I WISH THAT A SHOW ENTITLED "THE HUMAN CONDITION" ALSO REFERRED TO
SOME OTHER BILLIONS OF HUMANS, INSTEAD OF TURNING INTO A SHOW THAT COULD
HAVE BEEN CALLED, "THE HUMAN CONDITION IN ZURICH AND CHICAGO, ETC ".

The issue goes way beyond my career concerns. Are we preparing shows and
symposiums to determine a truthfull approach to Art, or is all of this
a game played so that the western establishment can surely and peacefully
perpetuate its cultural domination ? I wish that a show entitled "The human
Condition" also referred to some other billions of humans, instead of
turning into a show that could have been called " The human condition in Zu-
rich and Chicago ". What happened between me and SFMMA deserves apologies.
Not from me. But from another curator. From another museum. From another
country. From another group of countries for so long underheard, underesti-
mated, neglected. Such prejudices have their economic reasons of course.
But it takes Art to bind nations and to jump over them.
What happened to myself in a way made me sceptical on all the Modern Art
History I have learned. Here today you will be talking in reference to
the past decades, mentioning Pollock, De Kooning, Bacon. Maybe there also was
Mohammed, or Roberto De La Pampas, and maybe the respectfull turkish
painter Abidin Dino, now living unknown in Paris, deserved as much credit
as those other names. How come you want to quickly define new expressionism
as an american or european movement? Is it that you want to make sure that
we are going to present new expressionism as a purely western phenomenon
in the future reference books that our descendents will read ?

To dismiss these issues is to take a step back into an easy and familiar re-
solution and to avoid confronting this major problem. If you had never
thought about it, now you did. The integrity of western art , in the eyes of
the rest of the world is at stake. the choice is yours. I could have gone
inside the symposium and raise my own voice, but I would be easily vulnerable
to accusations. I prefer leaving you with the issue. I will be available for
comments between 12 and 2pm in front of the museum. At 12 o'clock sharp, I
want to believe that one american among 1000 will dare raising his voice
on the behalf of this issue. In case the panelists or participants decide to
invite me I am ready to go in and to discuss this subject. Another world needs
to be heard.

BEDRI BAYKAM.

Künstlerbiografien

Viçen (1820-1902), Hovsep (1830-1908) und Kevork Abdullah (1839-1918), genannt Abdullah Frères: Das gleichnamige von den drei armenischen Brüdern Viçen, Hovsep und Kevork Abdullah geführte Fotostudio im Stadtteil Pera in Konstantinopel, war in der Spätzeit des Osmanischen Reiches international bekannt. Die Brüder produzierten Stadt- und Architekturansichten, waren aber vor allem für ihre Portraits von wichtigen Personen, darunter die Sultane, ihre Familien und viele osmanische Staatsmänner, bekannt. In den Jahren zwischen 1866 und 1895 führten sie zudem eine Filiale in Kairo. 1867 wurden sie von Sultan Abdülaziz sowohl zu offiziellen Hoffotografen als auch zu herausragenden Künstlern der Stadt ernannt. Diesen Beinamen, türkisch ressam-ı hazreti şehriyari, trugen sie bis zum Verkauf ihres Geschäfts im Jahr 1900. Kommissi- oniert von Abdülhamid II., sind zahlreiche ihrer Fotografien in einer 51 Alben umfassenden Sammlung enthalten, die als Staats- geschenk unter anderem der Library of Congress und der Bibliothek des British Museum übermittelt wurden.

Haluk Akakçe (*1970 Ankara) kann als Pionier im künstlerischen Gebrauch der digitalen Animation gelten und präsentiert seine Arbeiten als Film- und Klanginstallationen, Wandmalereien und anderen Formaten. 1993 machte er seinen Abschluss in Architektur an der Bilkent Universität in Ankara und absolvierte 1997 ein Studium am Art Institute of Chicago. Nach seiner ersten Einzelausstellung 1997 in Chicago arbeitet er heute zwischen New York und Istanbul. Akakçe stellte unter anderem im Whitney Museum of American Art und im New Museum (New York, 2002), in der Tate Britain (London 2004) und im Istanbul Modern (2009) aus. 2006 realisierte der Künstler mit 12,5 Millionen LED-Leuchten die Animation The Sky is the Limit am Viva Vision Canopy in Las Vegas. Bei Einbruch der Dunkelheit verwandelte sich die Straße in eine Kaskade von Abstraktion und Farben.

Erdağ Aksel (*1953 Izmir) lebt und arbeitet in Istanbul. Er studierte an der Dokuz Eylül Universität in Izmir sowie bis 1979 am Creative Arts Center der West Virginia University, wo er seine erste Einzelausstellung realisierte. 1987 nahm er an der Ausstellung „A Cross Section of Avant-garde Turkish Art“ und 2007/2008 an der Schau „Three Modern and Beyond: 1950-2000“ in Istanbul teil. Seine letzte Einzelausstellung in Deutschland, „Life of Objects“ fand 2014 im Künstlerhaus Stuttgart statt. In den 1980er Jahren arbeitete Aksel mit Verfahren der Appropriation Art, wobei er Konsumgüter replizierte und damit auf deren Fetischisierung verwies. Seither beschäftigt sich Aksel in Skulpturen und Installationen häufig mit dem Thema Nationalismus und Militarismus, die in der politischen Debatte auch in der Türkei breiten Raum einnehmen. Zurzeit lehrt Erdağ Aksel an der Sabancı Universität.

Bedri Baykam (*1957 Ankara) galt in den 1960er Jahren als Wunderkind und stellte seine grafischen und malerischen Arbeiten international aus. Er studierte von 1975 bis 1980 an der Pariser Sorbonne und zeitgleich Dramaturgie am L'Actorat in Paris. Von 1980 bis 1983 absolvierte er ein Studium an der California College of Arts and Crafts in Oakland. Baykam, ein radikaler Kritiker der westlichen Hegemonie des Kunstbetriebs, gilt als Pionier neoexpressionistischer Malerei in der Türkei und greift in seinen Bildern, dezidiert aber in intermedialen Installationen und Performances brisante politische Themen auf. Er ist Autor von 23 Büchern, darunter „Monkey's Right to Paint“, das in türkischer und englischer Sprache veröffentlicht wurde. In der Türkei ist er außerdem für sein politisches Engagement bekannt. Er ist aktives Mitglied der kemalistisch-sozialdemokratischen Partei CHP. Baykam gilt zurecht als „öffentlicher Intellektueller“, der eine klare politische Agenda verfolgt und sich gesellschaftlich engagiert. In Istanbul betreibt er außerdem das Kunstzentrum Pyramid.

Rudolf Edwin Belling (1886-1972) absolvierte 1907 eine kunstgewerbliche Lehre bei

Jean Renaud, bevor er sich dem Studium der Bildhauerei an der Kunstakademie Berlin-Charlottenburg annahm. 1911/12 wurde er Meisterschüler bei Peter Breuer an der Preußischen Akademie der Künste. 1919 schuf Belling sein wohl bekanntestes Werk Dreiklang, eine der ersten radikal-gegenstandslosen Skulpturen im deutschsprachigen Raum. 1935 emigriert Belling für ein Jahr in die USA, nachdem seine Kunst von den Nationalsozialisten als entartet eingestuft wurde, und übersiedelt 1937 in die Türkei. Im selben Jahr wird er bei der Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung wie auch im Rahmen der Diffamierungskampagne Entartete Kunst gezeigt. Bis 1951 hält er eine Professur an der Akademie der Schönen Künste in Istanbul und ist Mitglied der türkischen Regierungskommission für die Gestaltung des Atatürk-Mausoleums Anıtkabir. Zudem war er von 1952 bis 1956 an der Fakultät für Architektur der Technischen Universität Istanbul tätig. 1955 durch das Bundesverdienstkreuz rehabilitiert und 1956 zum Mitglied der Akademie der Künste in Berlin wiederernannt, kehrte Belling erst 1966 nach Deutschland zurück.

Adnan Çoker (*1927, Istanbul) absolvierte 1951 ein Studium an der Güzel Sanatlar Akademisi, der ersten Kunstakademie der Türkei. 1955 war er Preisträger des European Concours Preis und verbrachte drei Jahre in Paris als Stipendiat. 1963 gründete er zusammen mit Altan Gürman, Sarkis, Devrim Erbil und Tülay Tura die avantgardistische „Mavi Grup“. Bei einem weiteren Parisaufenthalt arbeitete Çoker in den Ateliers von Andre Lhote und Henri Goetz. Dort begann er mit seinen Gemälden mit „schwarzem Hintergrund“, mit denen er ein unverwechselbares und zugleich vielfältiges Oeuvre etabliert. Zwischen 1961 und 1966 performt er wiederholt „Demonstrationen von Farbe mit Musik“. 1966 übernimmt er eine Professur an der Güzel Sanatlar Akademisi in Istanbul. Çoker realisierte, als einer der wichtigsten und prägendsten Gegenwartskünstler der Türkei, zahlreiche Einzelausstellungen und nahm an vielen internationalen Gruppenaus-

stellungen und Biennalen teil. Çokers Werke befinden sich in wichtigen privaten und öffentlichen Sammlungen der Türkei, darunter die des Istanbul Modern. Er lebt und arbeitet mit Blick auf den Topkapı-Palast in Istanbul.

Fikret Atay (*1976 Batman) lebt und arbeitet in Batman. Er studierte an der Dicle Universität in Diyarbakir. Kurdischer Abstammung, setzt sich Atay in seinen Arbeiten mit permanenten Widersprüchen, etwa zwischen Ost und West, Nationalismus und Militarismus, Tradition und Erneuerung, auseinander. Atay war in Deutschland bereits mit Einzelausstellungen im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf (2005) und im Bonner Kunstverein (2008) sowie zahlreichen Gruppenausstellungen innerhalb und außerhalb der Türkei vertreten. In seinen filmischen Arbeiten verlässt er sich auf Bilder, die ihre Authentizität durch die Schlichtheit ihrer Darstellungen gewinnen. Die Handlung seiner Filme ist oftmals geheimnisvoll und bleibt den Zuschauern verborgen, die mit der lokalen Kultur oder auch den historischen Zusammenhängen, auf die sich der Künstler bezieht, nicht vertraut sind.

Manuel Graf (*1978, Bühl) ist Künstler. Er lebt und arbeitet in Düsseldorf.

Hans-Jürgen Hafner (*1972, Freystadt) arbeitet als Autor und Ausstellungsmacher. Zurzeit ist er Direktor des Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf.

Osman Hamdi Bey (1842-1910) Osman Hamdi erhielt seine Ausbildung an der Rechtswissenschaftlichen Schule Maarif-i Adliye in Konstantinopel. Zwischen 1860 und 1869 hielt er sich in Paris auf und absolvierte ein Jurastudium an der Sorbonne. Zugleich erwarb er seine künstlerische Ausbildung in verschiedenen Ateliers, darunter dem des bekannten Orientalisten Jean-Léon Gérôme. Als Künstler, Archäologe, Kulturfunktionär und Museumsdirektor spielte er eine wichtige Rolle bei der kulturellen Modernisierung des spätosmanischen Reichs. Spezielle

Bedeutung hatte Osman Hamdi für die Entwicklung der Archäologie auf türkischem Boden. Er trat für die unbedingte Konservierung und Präsentation der archäologischen Funde ein und trieb die Verstaatlichung des antiken Kulturbesitzes voran. Er wirkte aktiv auf die Gründung des heutigen Archäologischen Museums in Istanbul hin, dessen Gründungsdirektor er 1881 wurde. 1883 initiierte er die Gründung einer ausschließlich der künstlerischen Ausbildung gewidmeten Akademie. Er beauftragte zudem das erste umfangreiche Fotobuch zur türkischen Volkskultur „Die volkstümlichen Kostüme in der Türkei von 1872“ bei dem Fotografen Pascal Sebah, anlässlich der Weltausstellung in Wien von 1873.

Diango Hernández (*1970, Sancti Spiritus, Cuba) ist Künstler. Er lebt und arbeitet in Düsseldorf.

Clemens Holzmeister (1886-1983) studierte von 1906 bis 1919 und promovierte im Fach Architektur an der Technischen Universität in Wien. Er realisierte zahlreiche Sakral- und Profanbauten in Deutschland, Österreich, der Türkei und in Brasilien. Außerdem schuf er Bühnenbilder, etwa für die Salzburger Festspiele. Holzmeister konzipierte von 1927 an auf Vermittlung durch den türkischen Botschafter in Österreich das neue Regierungsviertel in Ankara, der neuen türkischen Hauptstadt und prägte es durch seine Entwürfe mehrerer Ministerien entscheidend. So wurde die zwischen 1936 bis 1961 auf einem Hügel in neoklassizistischem Stil erbaute Nationalversammlung ein Symbol sowohl der Autorität des Staates als auch der fortschreitenden Demokratisierung des Landes. Im Zeitraum von 1924 bis 1938 und von 1949 bis 1961 lehrte er an der Wiener Akademie der Künste und nahm dort verschiedene Tätigkeiten ein. Neben zahlreichen Ämtern fungierte er im austro-faschistischen Ständestaat unter Dollhopf und Schuschnigg als Staatsrat für Bildende Kunst. Außerdem war er Professor für Baukunst an Düsseldorfer Akademie (1928-1933) und Dozent an der Technischen Universität

Istanbul (1939 - 1949). 1938 emigrierte er in die Türkei und kehrte 1954 nach Österreich zurück.

Kiron Khosla (* 1967, Kalkutta) lebt und arbeitet in Köln und Moskau. Er studierte zunächst am Londoner Harrow College of Higher Education und erwarb 1989 einen Bachelor-Abschluss in Malerei an der Central St. Martin's School of Art and Design. In seiner Malerei kombiniert und zitiert er Motive aus verschiedenen Epochen und Kulturen, sowie populär-kulturellen Zusammenhängen. Gleichsam durch die Malerei homogenisierte Collagen, in denen Khosla heterogene Bildwelten gegeneinander ausspielt und zugleich versöhnt, sind seine Bilder eine zeitgenössische Antwort auf die im Orientalismus des 19. Jahrhunderts ikonographisch und kulturell möglich gewordenen Fragen.

Hans Poelzig (1869-1936) studierte zwischen 1889 und 1894 Hochbau an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg. Zuerst Regierungsbaumeister des preußischen Ministeriums der öffentlichen Arbeit, wurde er Lehrer für Stilkunde an der Königlichen Kunst- und Gewerbeschule in Breslau zu deren Direktor er 1903 aufstieg. Von 1920 bis 1935 leitete er ein Meisteratelier der Preußischen Akademie der Künste und wurde 1932 zum stellvertretenden Präsidenten ernannt. Von diesem Amt trat er 1933 zurück. Seit 1919 war Poelzig Vorsitzender des Deutschen Werkbunds und seit 1926 außerdem Vorstandsmitglied im Bund Deutscher Architekten. Als führender Architekt des Expressionismus und durch seine Beiträge zu einer neu-sachlich/funktionalistischen Architektur, etwa der Verwaltungsbau für die I.G. Farben in Frankfurt (1928-1931), gewann Poelzig nachhaltige Bedeutung für die Architekturgeschichte der Moderne. Leidenschaftlicher Zeichner, entwarf er Szenen- und Bühnenbilder für Film und Theater, z. B. zu Paul Wegeners Stummfilm-Klassiker „Der Golem“ (1920). Als eines seiner Hauptwerke ist das allerdings nicht realisierte Projekt für das Haus der Freundschaft in Konstantinopel zu werten. Poelzig setzte sich 1916 im Wettbe-

werb um das von der deutsch-türkischen Gesellschaft initiierte Prestige-Projekt gegen u. a. Walter Gropius und Bruno Taut durch. Nach der Grundsteinlegung für das im Herzen Konstantinopels gelegene Kulturzentrum kamen die Bauarbeiten jedoch nicht in Gang. Aufgrund zunehmender Repressalien durch das Nationalsozialistische Regime wollte er 1936 nach Ankara emigrieren. Kurz vor seiner Abreise verstarb er.

Berthold Reiß (*1962, Salzburg) hat an der Akademie der Bildenden Künste in München bei Thomas Zacharias studiert. Sein bildnerisch-plastisches Oeuvre kennzeichnet eine große Einprägbarkeit: Reiß entwickelt ein emblematisch-symbolisches Zeichenvokabular, das er in verschiedenen Formaten, von der Aquarell-Serie bis hin zu Wandmalereien einsetzt. Zudem ist er Autor von spekulativ-philosophischen Texten, Essays und Vorträgen, die er oft in Form von Lecture-Performances aufführt.

Bruno Taut (1880- 1938) ist einer der bedeutendsten Architekten der Moderne. Nach seiner Architektenausbildung an der Königsberger Baugewerbeschule, die er 1902 abschloss, nahm er 1908 das Studium der Kunstgeschichte und des Städtebaus an der Technischen Hochschule in Berlin auf. Erste internationale Anerkennung erntete er mit seinem Beitrag zur Kölner Werkbundausstellung 1914. Als Exponent des Neuen Bauens realisierte Taut in den 1920er Jahren renommierte Bauprojekte vor allem in Deutschland, etwa die Hufeisen-Siedlung in Berlin-Britz sowie die Siedlung Onkel Toms Hütte in Berlin Zehlendorf, und zuletzt in der Türkei. Ab 1930 wurde er zum Professor für Siedlungs- und Wohnungswesen an der Technischen Hochschule in Berlin ernannt. Initiator der Novembergruppe, des „Arbeitsrats für Kunst“ und der „Gläsernen Kette“ stand er für eine dezidiert politische Perspektive auf die Architektur und verband sein Tun mit einer sozialen Agenda. Zunehmenden Repressionen der Nazis ausgesetzt emigrierte er 1933. Nach einem dreijährigen Aufenthalt in Japan siedelte er 1936 in die

Türkei über und wurde Leiter der Architekturabteilung an der Akademie der Schönen Künste in Istanbul. Zugleich war Taut als Chef der Bauabteilung im Unterrichtsministerium in Ankara tätig, wo er für den Bau von Büro- und Unterrichtsgebäude zuständig war. Am Ufer des Bosphorus in Ortaköy erbaute Taut sein Wohnhaus, das türkische japanische Stilelemente verbindet. Sein letztes Werk war der Katafalk für das Begräbnis von Mustafa Kemal Atatürk.

Yazbukey ist ein 2000 in Paris gegründetes Modelabel für Schmuck und Accessoires. Gründerin ist Yaz, eine Diplomantochter und ottomanische Prinzessin ägyptischer Abstammung. Yaz studierte Industriedesign am Pariser Studio Berçot und sammelte erste Erfahrungen bei den Modehäusern Maison Martin Margiela und Givenchy. Yazbukey arbeitet vorzugsweise mit einfachen Materialien wie buntem Plexiglas, Kunststoffen und Metal. Ihre Kollektionen verbinden Pop und kindlichen Glam mit folkloristischen Elementen.

Ahmed Ziya, genannt Akbulut (1869-1938) erhielt – wie viele Künstlerkollegen seiner Zeit – zunächst eine militärische Ausbildung und bekam dabei sowie an der Militärakademie u. a. von Osman Nuri Pasha die Grundlagen der Kunst, Malerei und Zeichnung vermittelt. Ahmed Ziya trat vor allem als Autor zu verschiedenen Themen in Erscheinung, während sein künstlerisches Werk, speziell sorgfältig konstruierte Architektur- und Stadtansichten nur Insidern bekannt wurden. 1913 wurde er Vorsitzender des osmanischen Künstlervereins, ein einflussreicher Interessensverband für künstlerische Angelegenheiten. Ein Jahr später schied er aus dem Militär aus um sich ganz der Lehre zu widmen. Später wurde er zum Direktor der Schule ernannt.

Modernisierung als Fiktion in sieben Szenen

KUNSTVEREIN

FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN
DÜSSELDORF