

# **Die Europäisierung der türkischen Tafelmalerei**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät  
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität  
zu Bonn

vorgelegt von  
**Sibel Akkulak-Dosch**  
aus Plochingen

Bonn 2021

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

### **Zusammensetzung der Prüfungskommission**

**Prof. Dr. Roland Kanz**  
Kunsthistorisches Institut, Universität Bonn  
(Vorsitzender)

**Prof. Dr. em. Heinrich-Josef Klein**  
Kunsthistorisches Institut, Universität Bonn  
(Betreuer und Gutachter)

**Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch**  
Kunsthistorisches Institut, Universität Bonn  
(Gutachterin)

**Prof. Dr. Jun.-Prof. Dr. Ulrike Saß**  
Kunsthistorisches Institut, Universität Bonn  
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 11. Januar 2021

# Vorwort

Die Dissertation führt den Leser durch die Jahrhunderte der Malerei und Kunstgeschichte des Osmanischen Reiches und der Türkei, deren Chronik zum Teil auch die Beziehungen zwischen Westeuropa, insbesondere Deutschland mit der Türkei und Istanbul im Besonderen beschreibt. Das Thema dieser Arbeit wurde mit meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Heinrich-Josef Klein entwickelt: „Die Europäisierung der türkischen Tafelmalerei“ – ein hoher Anspruch, denn der Zugang zu relevanten Quellen zum Thema ist schwierig, mitnichten vergleichbar mit Deutschland oder Westeuropa. Erstaunlicherweise gibt es im angelsächsischen und deutschsprachigen Raum nur wenige Grundlagenwerke, auf die ich zurückgreifen konnte. Neben der Fachliteratur machen daher persönliche Gespräche und eigene Recherchen einen erheblichen Teil dieser Arbeit aus, und in Ermangelung von Enzyklopädien und Standardwerken der türkischen Malerei zudem Plausibilitätsprüfungen von Zitaten und Quellenangaben. Erst seit wenigen Jahren entsteht bei kunsthistorischen Arbeiten eine Kultur der Anlehnung an internationale Standards und Qualitätssicherung einiger türkischer Wissenschaftler. Da es keine Möglichkeiten zur Fernleihe gab und ich nur kurzfristig im Land sein konnte, habe ich so viel wie möglich Bücher und Zeitschriften erworben, Fachgespräche geführt sowie bei dem *Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi* (Nationales Zentrum für Abschlussarbeiten des Hochschulrates) recherchiert. Die Gemälde in dieser Dissertation, die in Museen zugänglich sind, habe ich zu weiten Teilen selber gesehen. Ich habe mich der Herausforderung gestellt, eine Dissertation zu einem sehr umfassenden, statt spezifischen Thema zu verfassen.

Ich finde es beeindruckend, wie Türken, Kurden, Juden, Armenier, Griechen und andere christliche-orthodoxe Minderheiten die türkische Kunst und Kultur geprägt haben, und bedauernswert, wie wenig davon übriggeblieben ist. Als eine in Plochingen geborene, mit einem westlichen Hintergrund in Istanbul aufgewachsene kurdisch-stämmige Frau hatte mich immer die elektrisierende Wirkung vielfältiger Kulturen gereizt, wie auch das Wandeln zwischen den Welten und Kulturen, die Verzahnungen und Widersprüche zwischen West und Ost.

Bis Anfang der 2000er Jahre arbeitete ich als Kunstlehrerin in Istanbul. Um einen Master-Studiengang an der Alanus Hochschule im Fach Kunsttherapie zu absolvieren, ließ ich mich beurlauben. Eineinhalb Jahre nach Ende meines Studiums kehrte ich zunächst zurück nach Istanbul. Dort entwickelte sich mein Interesse für türkische Kunstgeschichte. Zwischenzeitlich kam ich nach Deutschland zurück und begann meine Dissertation an der Universität Bonn. Da ich weiterhin in der Türkei eine Beamtenstelle hatte, pendelte ich zwischen Istanbul und Bonn. Die politische Repression und die kulturelle Enge in der Türkei ließen mich aber schließlich im Jahr 2015 endgültig nach Deutschland übersiedeln, getrieben von der Sehnsucht nach philosophischer, mentaler und künstlerischer Freiheit. Allerdings konnte ich durch den Putschversuch im Jahr 2016 längere Zeit nicht in die Türkei reisen. Trotz dieses Nachteils war es mir ab 2018 wieder möglich insbesondere die Mimar Sinan Universität der schönen Künste, die Museen Milli Saraylar Resim ve Heykel (Malerei und Skulptur), Dolmabahçe Palast, İstanbul Modern, Pera, Doğancay, und Sabancı Museum sowie mehrere Bibliotheken besuchen (vgl. Tab.5).

Ganz besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Prof. Klein für sein Interesse an dem Thema, seine motivierende Unterstützung, sein Fachwissen, seine Geduld und seine Hilfsbereitschaft. Besonderer Dank gilt Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören, Istanbul, der mich bei der Validierung von Daten und Quellen unterstützte. Özkan Eroğlu half bei Fragen und Recherchen, Selçuk Kulaksız mit Anmerkung und bei der Besorgung von Büchern, Dr. Karl Körner und Erika Kömpel mit fachlichem Rat, die Mitarbeiter\*innen von İstanbul Modern, des Pera Museums und von SALT halfen mit Informationen. Dank an den Maler Adnan Çoker, meinen Lehrer und Maler Yusuf Taktak für seine Beiträge zu meinem künstlerischen Leben und Kunstwissen, an meine Freundinnen Ronayi Önen, Gül Özgül Erdoğan, Ayşe Karamehmetoğlu und Annette Stachs für Motivation. Herzlichen Dank auch Jörg Kulik, der die Arbeit von Beginn an mit Rat, Tat und kunsthistorischem Interesse unterstützt hat, wie auch meinem Mann Dr. Fabian Dosch für redaktionelle Begleitung und kritische Reflexion, Karin Dosch, Daniel Regnery für frühes Lektorat, und Özkan Canel Altıntop für Durchsicht, sowie Dilansu Akkulak, Roni, Arın, Constantin, Tristan für Motivation. Dank an meine Familie, Vater Osman und Mutter Lütfiye, von der ich die Liebe und Vertrauen gelernt habe.

## Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung.....</b>	<b>1</b>
1.1	Die Tafelmalerei und ihre Vorläufer in der türkischen Kunst.....	1
1.2	Türkische Malerei in der türkischen Forschung.....	4
1.3	Türkische Malerei in der deutschsprachigen Forschung.....	9
1.4	Methodisches Vorgehen.....	19
<b>2</b>	<b>Die Kunst im Osmanischen Reich bis 1923 .....</b>	<b>29</b>
2.1	Die Kunst im Osmanischen Reich bis 1839.....	29
2.2	Die Zeit des Tanzimat (1839–1876).....	40
2.3	Die Endphase des Osmanischen Reiches bis 1923 .....	45
2.3.1	Landschaftsmalerei .....	54
2.3.2	Portrait- und Genremalerei.....	64
2.3.3	Die Gesellschaft osmanischer Maler von 1909.....	73
2.3.4	Die Generation 1914 – Çallı-Generation .....	76
<b>3</b>	<b>Die Kunst in der Türkischen Republik und deren Europäisierung.....</b>	<b>89</b>
3.1	Der neue Staat und die Kunst.....	89
3.2	Bedeutende Künstlergruppen und Künstler der Türkei.....	120
3.2.1	Die Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer (1929-1948).....	121
3.2.2	Die Gruppe D (1933–1951) .....	127
3.2.3	Die Gruppe der Neuen (1941-1952) .....	135
3.2.4	Die Gruppe der Zehn (1946-1954).....	139
3.2.5	Die Pioniere abstrakter Kunst (ab Ende der 1940er Jahre).....	141
<b>4</b>	<b>Kunst der Gegenwart .....</b>	<b>149</b>
<b>5</b>	<b>Fazit.....</b>	<b>165</b>
<b>6</b>	<b>Literatur- und Quellenverzeichnis .....</b>	<b>176</b>
<b>7</b>	<b>Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>194</b>
<b>8</b>	<b>Anhang.....</b>	<b>201</b>
8.1	Bildteil.....	201
8.2	Übersichtstabellen .....	288



# 1 Einleitung

## 1.1 Die Tafelmalerei und ihre Vorläufer in der türkischen Kunst

Die Tafelmalerei, wie sie heute in der Türkei existiert, wäre ohne die Vorbilder aus Europa, an die türkische Maler anknüpfen konnten, vermutlich nicht entstanden. Dies führte aber gleichzeitig auch zu einer bis heute fortwährend Diskussion in der kunstgeschichtlichen Betrachtung: Wie eigenständig war und ist die türkische Malerei?<sup>1</sup> Viele Kritiker behaupten direkt oder indirekt, türkische Malerei wäre bloß eine Nachahmung (Mimesis) europäischer Malerei. Dieser Ansicht lässt sich durch folgende These relativieren: *Osmanische und türkische Malerei hätten sich ohne die Einflüsse des Westens wohl so nicht entwickelt. Türkische Künstler übernahmen westliche Malstile und Techniken, ohne sie zu verinnerlichen und ahmten sie zeitlich verzögert und innerhalb einer kurzen Zeitspanne nach; weit entfernt von kunsthistorischen Theorien oder revolutionären Idealen.* Der Staat intervenierte sowohl in osmanischer Zeit als auch in den ersten Jahrzehnten der Türkischen Republik. Er bestimmte maßgeblich, wie sich die Malerei zu entwickeln hatte, und förderte europäische Malstile. Ein eigener Malstil aus westlicher Technik und individueller Entwicklung sowie neue Möglichkeiten, den Austausch mit dem Ausland zu intensivieren, entwickelten sich erst nach etwa 1950.

Die vorliegende Arbeit überprüft diese o. g. These. Sie zeigt anhand von Beispielen und der Darstellung des chronologischen Ablaufs, wie sich die türkische Malerei entwickelte und welche Einflüsse, Strömungen und Widersprüchlichkeiten ihre Entwicklung veränderten. Dabei geht es besonders um die enge Beziehung zwischen Staat und der Malerei. Die Arbeit zeigt auf, wie die Politik im Osmanischen Reich und vor allem in der Anfangszeit der Türkischen Republik Malerei und Künstler für sich vereinnahmte und dadurch die künstlerische Entwicklung der Malerei beeinflusst hat. Das zeigt bereits die Analyse, wie die türkische Forschung die Entwicklung der türkischen Malerei beschreibt (Kap 1.2), aber auch die deutschsprachige Forschung, welchen Einfluss die westliche, insbesondere die französische und später die deutsche Malerei und Kultur auf das Osmanische Reich und den Anfang der Türkischen Republik hatte (Kap 1.3). Dafür

---

<sup>1</sup> Als türkische Malerei wird – wie in vielen türkischen Quellen auch – hier sowohl die türkische als auch die osmanische Tafelmalerei ab dem 15. Jahrhundert bezeichnet, im weiteren Sinne unter Einschluss der türkischen Kunst der Kalligraphie, Miniaturmalerei und Ebru auch bereits das Mittelalter. In Westeuropa wurde schon die Monarchie der osmanischen Dynastie *türkisch* genannt, obwohl es damals noch keinen Nationalstaat Türkei gab.

wurden nicht nur die Biografien der Maler und ihrer Werke untersucht, sondern auch die jeweilige politische Situation. Zusätzlich zeigen ausgewählte Beispiele, in welcher Weise die Kunstkritik in der Türkei angewendet und welche Sprache dabei verwendet wurde.

Um die Entwicklung der türkischen Malerei zu verstehen, reicht es nicht, mit der Analyse zum Zeitpunkt der Gründung der heutigen Türkei im Jahr 1923 zu beginnen. Grundlegend sind auch die vorherigen Entwicklungen während der osmanischen Zeit ab dem 15. Jahrhundert bis zur Gründung der türkischen Republik 1923, also jene langfristige Epoche der Europäisierung der türkischen Kunst (Kap. 2). Ab dann setzte eine starke Verwestlichung mit staatlichem Einfluss in allen gesellschaftlichen Bereichen ein, auch der Kunst, von dem sie sich erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts emanzipierte (Kap. 3), was sich besonders in der türkischen Kunst bis Anfang der 2010er Jahre zeigt (Kap. 4).

Ein weiteres stets begleitendes Element in der relativ kurzen türkischen Malereigeschichte war der Umstand, dass ab 1923 der Staat versuchte, einen gefühlten Rückstand gegenüber (Zentral-)Europa aufzuholen und innerhalb kurzer Zeit eine Entwicklung zu durchlaufen, die in Europa Jahrhunderte dauerte. Die osmanischen Herrscher versuchten dies zuvor meist auch, nur nutzten sie diese Entwicklung für ihren Hofstaat, nicht aber für das Volk.

Dieses Gefühl der Rückständigkeit nahmen viele Künstler als Druck aus dem In- und Ausland wahr. Einzelne europäische Stilepochen erlebte die türkische Kunst zumeist deutlich später und zeitlich kürzer. Erst mit der Globalisierung erreichte sie eine Parallelität mit der Kunst in Europa (vgl. Tabelle 4, Anhang).

Die traditionelle türkische Kunst war ursprünglich geprägt von der Kunst der Länder des Orients und des Islams. Typische Formen der Malerei waren Kalligrafie, Miniaturmalerei und Ebru-Malerei (vgl. Abb. 1).<sup>2</sup> Vor allem die „Kalligraphie genoss unter allen künstlerischen Betätigungen das größte Ansehen.“<sup>3</sup> Die entstandenen Handschriften verzierten die Künstler mit Miniaturen und Ebru, die im Laufe der Zeit einen immer größeren Stellenwert einnahmen.<sup>4</sup> Tafelmalerei in Form von Ölgemälden auf Leinwand

---

<sup>2</sup> Vgl. Derman 1977, 7.

<sup>3</sup> Kreiser 1998, 73.

<sup>4</sup> „Die Komposition der Buchstaben in der Kalligraphie baut die Zeile zu einem kontrapunktischen Rhythmus auf, lässt sie schwingen und über ihre Aufgabe als Informationsträger hinaus zu einem eigenen de-



oder Holz, wie sie sich in Europa entwickelt hatte, gab es zunächst nicht. Erste Gemälde entstanden im Osmanischen Reich vereinzelt ab dem 15. Jahrhundert und führten bis ins 18. Jahrhundert ein Nischendasein, von dem sich die Malerei nur langsam löste. Dafür gab es mehrere Gründe: Dazu gehört vor allem das durch den Islam begründete Verbot der Abbildung von Lebewesen, auf das die Arbeit später noch näher eingeht. Ein weiterer Grund ist, dass gesellschaftliche Werte, Tabus und die islamische Weltanschauung im Osmanischen Reich anders als im Westen waren. Es entstand keine Tradition im Erstellen von Gemälden.

Ebru ist eine alte, im Osmanischen Reich bedeutende Papierdekorkunst, die in Deutschland auch als Marmorpapier bezeichnet wird. Bei dieser Kunstform wird in einer Wanne („tekné“) zunächst Traganth („kitre“), oder z.B. Carrageen, Knorpeltang in Wasser aufgelöst und eine gallertartige Schicht hergestellt. Anschließend wird eine Farbschicht aufgetragen, die sich auf der Oberfläche hält, und darauf wird dann mit speziellen Pinseln Ornamente und Kalligrafie gemalt. Anschließend wird das entstandene Bild auf einen Papierbogen gedrückt, bis dieser die Farbe angenommen hat. Zum Schluss wird dieser Papierbogen getrocknet.

Die Ursprünge von Ebru sind nicht genau bekannt, liegen aber vermutlich im mittelalterlichen Persien. In das Osmanische Reich kam diese Kunstform unter dem Namen „Ebri“ (Persisch: wolbig) über die Seidenstraße. Anfangs wurde Ebru verwendet, um Buchdeckel zu verzieren oder als Hintergrundbilder für Buchseiten, auf denen geschrieben wurde. Überliefert sind mehrere Quellen aus Samarkand aus dem 13. Jahrhundert und etwa einhundert Jahre später aus dem Iran. Im Topkapı-Palast in Istanbul ist ein altes Ebru aus dem Jahr 1447 ausgestellt. Im Osmanischen Reich beschäftigten sich viele Künstler mit Ebru. Heutzutage wird die Kunstform nicht nur nach den traditionellen Regeln angewendet, sondern flexibel, zum Beispiel als Hintergrund in der Malerei.

Die ersten modernen Maler von Gemälden im Osmanischen Reich lernten diese Kunst von europäischen Malern. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und während der Regentschaften Selim III. und Mahmud II. und auch später kamen westliche Maler in das Osmanische Reich. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts haben Künstler die Technik der Gravierung auch für die Tafelmalerei genutzt, und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben sie daneben auch Gemälde mit Wasserfarben und Ölfarben gemalt.<sup>5</sup> So entwickelte sich dort erst ab dem 19. Jahrhundert allmählich eine Malereitradition. Diese war von Beginn an geprägt von der Identifikation mit der Malerei in Europa resp. Anlehnung an diese. Türkische Maler übernahmen europäische Techniken und Stile und versuchten, sie mit eigenen Elementen zu ergänzen.

---

korativen Element – und für den Betrachter zu einer visuellen Erfahrung – werden.“ (Gosciniak 1991, 27)

<sup>5</sup> Cezar 1971, 34.

## 1.2 Türkische Malerei in der türkischen Forschung

Die Entwicklung der Tafelmalerei in der Türkei wird heute unter verschiedenen Gesichtspunkten interpretiert. Dabei werden jeweils andere Aspekte als wesentlich herausgestellt. Gemäß der türkischen Archäologin, Kunstkritikerin und Kuratorin Beral Madra (geb. 1942) kam es durch die Übernahme der Perspektive in der türkischen Malerei zu einem Bruch.<sup>6</sup> Nach Günsel Renda (geb. 1936) – einer türkischen Professorin für Kunstgeschichte, speziell für die osmanische Kunst – wählten türkische Künstler zunächst Stile und Motive, die ihnen nahe waren. Da keine Anatomie gelehrt wurde, bevorzugten sie dafür zunächst die Landschaftsmalerei<sup>7</sup>, in denen sie die Dreidimensionalität einfacher verwirklichen konnten. Die Entwicklung der Fotografie dagegen beeinflusste die türkische Malerei anders als die europäische, wie der frühere türkische Kunstkritiker und Dozent der Istanbuler Kunstakademie Sezer Tansuğ (1930–1998) feststellte. Während viele europäische Maler die Fotografie als Konkurrenz empfanden<sup>8</sup> und nach neuen Wegen suchten, nutzten sie östliche Maler als Hilfsmittel.<sup>9</sup> Allerdings setzten auch europäische Maler die Fotografie als Unterstützung ein, beispielsweise der deutsche Portraitmaler Franz von Lenbach (1836–1904).

Mit Beginn der Türkischen Republik, nach 1923, wurden bewusst westliche Stilmittel der Kunst diskutiert und in Bildern angewendet. So kamen spezifische Elemente wie Räumlichkeit, Tiefe, Licht und Schatten hinzu. Der westliche, akademische Malstil wurde nicht nur in privaten Ateliers unterrichtet, sondern auch an der damals einzigen türkischen Kunstakademie, der *Güzel Sanatlar Akademisi* (Akademie der schönen Künste) in Istanbul. Sie wurde 1882 als private Kunsthochschule des osmanischen Malers und Archäologen Osman Hamdi Bey (1842–1910) gegründet und heißt heute *Mimar-Sinan-Universität der schönen Künste* (vgl. Abb. 2).<sup>10</sup> Verschiedene türkische Kunstkritiker und Kuratoren kritisieren diese Schule in der Nachbetrachtung häufig und machen

---

<sup>6</sup> Vgl. Durgun 2014.

<sup>7</sup> Vgl. Renda, Günsel „Die traditionelle türkische Malerei und das Einsetzen der westlichen Einflüsse“ in Aslier et al. 1989, 83f.

<sup>8</sup> da westliche Malerei eine Tradition hatte, vor der Erfindung der Photographie (foto-)realistisch zu malen.

<sup>9</sup> Vgl. Tansuğ 1997, 35f.

<sup>10</sup> Vgl. die Website der *Mimar-Sinan-Universität der schönen Künste* mit Informationen zur Universität: [www.msgsu.edu.tr](http://www.msgsu.edu.tr), zuletzt aufgerufen am 11. Mai 2019. Sie wurde 1882 gegründet, aber erst 1883 begangen die Studiengänge.

sie für die Verzögerung bei der eigenständigen Entwicklung der Maler mitverantwortlich. Für die türkischen Kunstkritiker und Autoren Mustafa Cezar (1920–2009) und Ahmet Kamil Gören (geb. 1956) ist das ein Versagen des ersten Direktors Osman Hamdi, der sich zu wenig um seine Schule gekümmert hatte. Gleichzeitig wurden in den ersten 25 Jahren fast ausschließlich ausländische Lehrer beschäftigt, die nicht unbedingt talentiert waren.<sup>11</sup> Auch wurden Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyid und Zekâi Paşa nicht in die Akademie aufgenommen.<sup>12</sup> Laut İpek Duben (geb. 1941), einer türkischen Künstlerin und Autorin verschiedener Bücher zur türkischen Kunstgeschichte, unterrichteten zwischen den Jahren 1873-1914 an der Schule der schönen Künste (*Sanâyi-i Nefise Mektebi*) Lehrkräfte aus westlichen Kulturen so wie Valéri und Oskan Efendi.<sup>13</sup> An den Militärschulen gab es anfangs muslimische Lehrkräfte (vgl. Kap.2.3), die Perspektivunterricht gaben.<sup>14</sup> Dies bestätigt Mustafa Cezar aber nicht: nach ihm gab es an den Militärschulen *Mühendishane-i Bahri-i Hümayun* und *Mühendishane-i Berri-i Hümayun* bereits einheimische als auch ausländische Lehrkräfte.<sup>15</sup> Für den früheren türkischen Maler, Kunsthistoriker und -kritiker Adnan Turani (1925–2016) waren auch die westlichen Lehrkräfte für diese Verspätung verantwortlich, und das in der Zeit von Osman Hamdi keine Lehrkraft an der Schule der schönen Künste (*Sanâyi-i Nefise Mektebi*) in Istanbul sowie bis 1900 kein einziger türkisch-islamischer Student eingeschrieben war.<sup>16</sup> Bis 1906 gab es dort auch keine Aktmodelle.<sup>17</sup>

Die traditionelle türkische Kunst dagegen wurde in der Anfangsphase der Türkischen Republik nur wenig beachtet und als rückständig abgelehnt. Diese Haltung stand lange Zeit ihrer Weiterentwicklung im Weg. Erst Mitte der 1930er Jahre wurde die traditionelle Kunst in den Kanon der Kunstakademie aufgenommen. Traditionelle Elemente beeinflussten die Malerei sogar erst wieder ab den 1950er Jahren.

---

<sup>11</sup> Vgl. Cezar 1971, 468f.; Gören 1997c, 45.

<sup>12</sup> Vgl. Cezar 1971, 469.

<sup>13</sup> Salvatore Valéri hat zwischen 1883 und 1915 in der Schule der schönen Künste gearbeitet (vgl. TBMM Milli Saraylar 2010, 368).

<sup>14</sup> Vgl. Duben 2007, 13. Es ist zu vermuten, dass es sich bei der Jahresangabe 1873 um einen Schreibfehler handelt, da das Studium an der Schule der schönen Künste (*Sanâyi-i Nefise Mektebi*) 1883 begann (vgl. Seite 52 und Seite 67).

<sup>15</sup> Vgl. Cezar 1971, 326.

<sup>16</sup> Vgl. Arsal 2000, 104. Nach Gül İrepoğlu und Celal Esad Arseven in Gören 1997c, 36 hingegeben waren die Lehrkräfte zwar generell nicht einheimisch, unter den überwiegend griechischen und armenischen Schülern gab es aber auch türkische Schüler.

<sup>17</sup> Vgl. Duben 2007, 30.

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts übten insbesondere Paris und der Impressionismus einen starken Einfluss auf die türkischen Maler aus. Später kam Deutschland hinzu und ab den 1950er Jahren auch zunehmend die USA. Zwischen 1923 und 1950 beschleunigte sich die bereits zum Ende des Osmanischen Reiches begonnene Europäisierung in Staat und Kultur rasant. Maler wurden ins Ausland geschickt und nach ihrer Rückkehr als Kunstlehrer und Dozenten eingestellt. Ohne den gesellschaftlichen und historischen Hintergrund zu kennen hatten sie während ihrer Ausbildung zuerst theoretisch die modernen westlichen Malstile gelernt und anschließend angewendet.

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, beleuchtet diese Arbeit die Entwicklungsphasen der türkischen Malerei von ihren Anfängen während der Zeit des Osmanischen Reiches bis etwa zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Es wurden bewusst diejenigen Künstler und Künstlergruppen ausgewählt, die für ihre Zeit stellvertretend waren und sind. Im Fokus stehen Maler, die fast alle akademisch ausgebildet wurden, wie zum Beispiel Osman Hamdi (1842-1910), İbrahim Çallı (1882–1960), Ali Avni Çelebi (1904–1993), Zeki Kocamemi (1900–1959) oder Zeki Faik İzer (1905–1988), die zumeist einige Zeit im Ausland studiert hatten und später wiederum als Lehrkräfte andere türkische Maler ausbildeten.

Der Stellenwert der Malerei in der türkischen Kultur und Gesellschaft veränderte sich. Neben der ästhetischen Seite spielte in der Türkei, wie auch zuvor im Osmanischen Reich, der Einfluss des Staates auf die Kunst eine bedeutende Rolle. Da es keinen privaten Kunstmarkt und keine privaten Museen gab und die Ausbildung von Künstlern im Osmanischen Reich und in den ersten Jahrzehnten der Türkischen Republik weitgehend staatlich gelenkt war, hatte der Staat bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein großen Einfluss auf die Entwicklung der türkischen Kunst. Der staatliche Einfluss in den ersten Jahrzehnten der Republik war erheblich größer als in den meisten europäischen Ländern zu dieser Zeit. Aufzuzeigen, wie sich diese Beziehung zwischen Staat und Kunst auswirkte, ist ein zentraler Aspekt dieser Arbeit.

Die Anlehnung an die europäische Malerei war Segen und Fluch zugleich. Wie stark diese Anlehnung sein sollte und wie eigenständig türkische Malerei sein muss, wird bis heute kontrovers diskutiert. Das gilt sowohl für die kulturelle als auch für die politische Anlehnung der Türkei an Europa. Den Anhängern des Staatsgründers Mustafa Kemal, genannt Atatürk, wurde insbesondere von Intellektuellen in diesem Zusammenhang

häufig vorgeworfen, dem Volk die Europäisierung von oben aufgezwungen zu haben, ohne es auf diesem Weg mitzunehmen und ihm den Sinn von Reformen zu erklären. Über die Europäisierung durch die Anhänger Atatürks, die sogenannten Kemalisten, schrieb der Soziologie-Professor Besim F. Dellaloğlu (geb. 1965):

„Für sie war die Verwestlichung für all‘ unsere Probleme die einzige Lösung (Anm. d. Verf.: im türkischen Original „das einzige Medikament“), und diesem ergaben sie sich. Dieser scheinbare Komfort ist in Wirklichkeit auch heute noch eine Ursache für unsere Grundprobleme. Projekte, Programme, Gesetze, Vorschriften können sie vom Westen übersetzen, Institutionen vom Westen transferieren. Eine Übersetzung des Selbst, der Persönlichkeit jedoch ist nicht verfügbar.“<sup>18</sup>

Die kontinuierliche Modernisierung war in der europäischen Geschichte ein Prozess. In die Türkei hingegen wurde die Modernisierung von außen, also dem Ausland, als ein Projekt hereingetragen<sup>19</sup>, und anschließend von der Regierung dem Volk angetragen. In diesem Zusammenhang wurden viele Begriffe wie konservativ, Rückständigkeit oder Modernismus falsch verwendet, weil sich Modernität eben an westlichen Normen orientierte und nicht an dem eigenen Entwicklungsstand. Wie es der türkischen Kunst in diesem Umfeld dennoch gelang, ihr existenzielles Freiheitsbedürfnis zu entwickeln, zeigen die folgenden Kapitel.

Neben der ästhetischen hat Kunst oft auch eine politische Dimension, die sich unmittelbar auf die Kunstauffassung bezieht. So war die deutsche Romantik eine Reaktion auf die politischen Veränderungen in Europa im 18. Jahrhundert, insbesondere auf die Französische Revolution. Die Philosophie der Romantik war geprägt von den Idealen der Französischen Revolution wie Freiheit und Gleichheit, aber auch von der Enttäuschung über die Politik Napoleons, die aus deutscher Sicht diese Ideale durch die Kriege zerstörte. Auch der Impressionismus entstand durch den sozialen und technischen Wandel. Die Künstler lösten sich von dem malerischen Abbild der Realität – individuelle Interpretation und Emotion wurden wichtig. Der Impressionismus zeichnete sich meist durch stimmungsvolle, aber flüchtige bis ephemere Momentaufnahmen aus, zum Beispiel von Portraits oder Landschaften. Er stand damit ganz im Gegensatz zu jener zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert, die von Entdeckung und Erfindung und somit Rationalität geprägt war.

---

<sup>18</sup> Dellaloğlu 2014, zuletzt aufgerufen am 06. Januar 2018.

<sup>19</sup> Nach Çalıkoğlu „fordert die Moderne den Abbruch und die Aufgabe aller Verbindungen mit der Tradition. Die Vergangenheit wird lediglich als ein Geschichtsdepot gesehen“. (Ausst.-Kat. Berlin 2009, 19).

Der Expressionismus war auch eine Reaktion auf ökonomische Krisen und politische Instabilität Ende des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts. Gegenüber dem Impressionismus mit seiner harmonischen Ästhetik ging der Expressionismus noch einen Schritt weiter: Deformation von Formen und Figuren, wilde, archaische, provokative, zuweilen destruktive, aber auch geometrische Elemente waren die beherrschende Ausdrucksform und damit zugleich Störungen der traditionellen Formen und der Realität. Der Expressionismus wurde damit auch zum Ausdruck der inneren Welt der Künstler, insbesondere nach den traumatischen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs. Die Künstler versuchten, ihre Wut und andere Gefühle auf unzensurierte Art auszudrücken.

In der türkischen Kunst verlief die Entwicklung anders. Zumeist entwickelte und unterstützte der Staat die Kunst. Dies galt sowohl für das Osmanische Reich als auch für die ersten Jahrzehnte der Türkischen Republik ab 1923. Eine oppositionelle Rolle der Kunst konnte sich daher über lange Zeit nicht entwickeln. Kritiker und Abnehmer der Kunst war meistens der Staat selbst. Private Kunstsammler gab es bis zu den Anfängen der Republik kaum. Erst ab den 1950er Jahren entstand durch neue private Galerien allmählich ein Kunstmarkt, der es Künstlern erlaubte, auch außerhalb des staatlichen Systems zu Erfolg und Anerkennung zu gelangen. Ähnlich entwickelten sich in der Türkei auch Kunstkritik und Kunstforschung. Beides entstand verglichen mit den meisten europäischen Staaten nur sehr langsam und zunächst stets in Anhängigkeit staatlicher Institutionen. Da es keinen privaten Kunstmarkt und nur wenige staatliche Museen gab, war der Bedarf an Kunstkritiken gering. Auch die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin hatte lange Zeit nur einen geringen Stellenwert. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der türkischen Kunst fand nur an staatlichen Universitäten statt. Bis 1965 gab es landesweit nach eigener Recherche lediglich drei Hochschulen<sup>20</sup>, die über einen eigenständigen Lehrstuhl für Kunstgeschichte verfügten. Früher schon wurde im Fach Archäologie Kunstgeschichte unterrichtet. Aufgrund dieser Umstände begann die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der eigenen Kunstgeschichte recht spät, verlief eher langsam und weist bis heute zahlreiche Lücken auf.

---

<sup>20</sup> 1943: *İstanbul Üniversitesi*; 1951: *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi* in Istanbul; 1954: *Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi* in Ankara.

### 1.3 Türkische Malerei in der deutschsprachigen Forschung

In Europa, auch in den Staaten des heutigen Deutschlands, wuchs das Interesse am Orient und seiner Kultur erst im 18. Jahrhundert. Allerdings waren die Informationen zunächst nur spärlich und so waren die westlichen Vorstellungen vom Orient eher eine Konstruktion, wie Edward Said (1935–2003) in seinem 1978 erschienenen Buch *Orientalism* beschrieb.<sup>21</sup> Die Kreuzzüge, die Eroberung von Byzanz durch die Osmanen und die Kriege des Osmanischen Reiches, das im 17. Jahrhundert mit seiner Armee fast bis nach Wien vorrückte, sorgten für ein weitgehend negatives Bild vom Orient und seinen Bewohnern. Dieses verhinderte lange eine Auseinandersetzung mit der orientalischen Kultur, Religion und Kunst. Einer der ersten bekannten Intellektuellen, der sich für den Orient, seine Kultur und den Islam interessierte, war Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). „Schon früh erwachte in Goethe eine ausgeprägte Liebe für die Welt des Orients.“<sup>22</sup> In seinem Werk *West-östlicher Divan* veröffentlichte Goethe<sup>23</sup> zahlreiche Gedichte in Anlehnung an den persischen Dichter Hafiz (ca. 1320–1389), dessen Gedichte er zuvor in deutscher Übersetzung gelesen hatte. Über die Intention seines Werkes schrieb Goethe am 16. Mai 1805 in einem Brief an Cotta:

„Meine Absicht ist dabey, auf heitere Weise den Westen und Osten, das Vergangene und Gegenwärtige, das Persische und Deutsche zu verknüpfen, und beyderseitige Sitten und Denkart über einander greifen zu lassen.“<sup>24</sup>

Somit erkannte und nutzte Goethe bereits die Chance, durch einen interkulturellen Austausch seine künstlerische Kreativität zu steigern und sein Wissen zu erweitern. Dazu finden sich in Goethes Nachlass folgende Verse, die seine Überzeugung zum Ausdruck bringen, dass der Westen und der Osten voneinander lernen und profitieren können:

---

<sup>21</sup> Orientalismus: Ein von Edward Said eingeführter und mittlerweile etablierter Begriff für eine westliche Vorstellung des Orients, für koloniale Dominanz. In der bildenden Kunst gilt dieser Begriff heute für die Darstellung nah- und fernöstlicher Motive durch zumeist europäische Künstler, von denen viele den Orient niemals persönlich gesehen haben. Orientalismus war aber auch ein kultureller Trend, sich mit Kunst, Architektur, Malerei, Literatur und Theater in nahöstlichen islamischen Kulturen auseinanderzusetzen, auch in Nordafrika und dem Maghreb (vgl. Said 2013). Orientalismus ist eine politische Darstellung der Realität. Diese Darstellung betonte und schärfte die Unterschiede zwischen vertraut (Europa, Westen, wir) und fremd (Orient, Ost, sie). (vgl. ebd., 53).

<sup>22</sup> Mommsen 1964, 8.

<sup>23</sup> „Der viel verbreitete «Westöstliche Divan» Goethes erhielt anscheinend nur zu seiner ersten Ausgabe einen kolorierten Titelkupfer mit einem arabischen Titel“. In: Brentjes 1991, 397.

<sup>24</sup> Kuhn 1983, 112.

„Wer sich selbst und andre kennt,  
Wird auch hier erkennen:  
Orient und Okzident  
Sind nicht mehr zu trennen.“<sup>25</sup>

Die langjährigen Beziehungen zwischen Deutschland und der Türkei haben bis heute für beide Länder eine besondere Bedeutung und waren bereits zur Zeit des Osmanischen Reiches eng. Im Vorfeld des Ersten Weltkriegs hatte das Osmanische Reich in den Balkankriegen große europäische Gebiete verloren, und auch die innerpolitischen Konflikte zwischen dem Herrscherhaus und verschiedenen Gruppierungen nahmen zu. Hinzu kam die schwache Infrastruktur des Landes, das industriell kaum entwickelt war. Die osmanische Regierung versuchte schon länger, die Situation durch ausländische Berater zu verbessern. Seit dem 19. Jahrhundert kamen diese immer öfter aus Deutschland, vor allem als Berater des Militärs. Durch die von Sultan Abdülhamit (1842–1918) begonnene Annäherung an Deutschland wurde der zuvor große französische Einfluss auf das Schulsystem und das Militär zurückgedrängt. Grund für den abnehmenden Einfluss Frankreichs war der Deutsch-Französische Krieg 1871, für den viele französische Militärberater aus dem Osmanischen Reich abgezogen wurden. Nach der Niederlage Frankreichs sah sich das Land trotz Bitte des Sultans<sup>26</sup> nicht in der Lage, die militärische Zusammenarbeit wieder aufzunehmen.

Diese Situation nutzte Deutschland aus, und gewann besonders im osmanischen Militär, das zu dieser Zeit der wichtigste Machtfaktor im Land war, enormen Einfluss. Ein Jahr nachdem Wilhelm II. 1888 Kaiser wurde, reiste er im November 1889 nach Istanbul. Wegen der Auseinandersetzungen des Osmanischen Reiches mit Ägypten, Kreta und Armenien bedeutete diese Reise eine Anerkennung und damit erhebliche Unterstützung für das Osmanische Reich.<sup>27</sup> Deutschland erhoffte sich, durch den Ausbau der Beziehungen auf die großen Rohstoffvorkommen des Reiches zugreifen zu können und

---

<sup>25</sup>1826, zitiert nach Johann Wolfgang von Goethe: Gedichte - Kapitel 487 [gutenberg.spiegel.de/buch/-gedichte-9503/487](http://gutenberg.spiegel.de/buch/-gedichte-9503/487) (10.08.2019); Trunz, Erich (Hg.): Gedichte und Epen II. Goethes Werke Band II. München 1981. Gedicht aus dem Nachlass, S.121. In der gescannten Version der für dieses Gedicht oft zitierten Originalfassung J. W. Goethe: West-Östlicher Divan. Cottaische Buchhandlung, Stuttgart 1819 ist das Gedicht als solches nicht auffindbar.

<sup>26</sup> Sultan ist ein islamischer Herrschaftstitel. Von den osmanischen Herrschern wurde der Titel zuerst von Murat I. (1326-1389, Sultan von 1359-1389) verwendet. Der Herrschaftstitel wurde in der Türkei 1922 wieder abgeschafft.

<sup>27</sup> Gözeller 2005, 96. Im Jahr 1898 war Wilhelm II. zweiten Mal in Istanbul. Dieser Besuch wurde von dem Hofmaler Faust Zonaro in zwei Gemälden thematisiert, die in der Gemäldesammlung der Nationalpaläste aufgenommen sind (vgl. TBMM 2010, 379).



seine Machtposition im Osten auszubauen. Die Osmanen dagegen versprachen sich von Deutschland technische Unterstützung für den Transport des Militärs durch den Bau von Eisenbahnverbindungen. Das größte und ehrgeizigste Projekt war der Bau der Bagdadbahn zwischen Konya und Bagdad.<sup>28</sup> Vom Bosphorus aus wurde die Bagdadbahn über die anatolische Bahn verbunden, deren Startpunkt auf der asiatischen Seite Istanbuls der Bahnhof Haydarpaşa, erbaut von 30. Mai 1906 bis August 1908 von den deutschen Architekten Otto Ritter und Helmuth Conu, war.<sup>29</sup> Durch die Bagdadbahn wurden die damals bereits vorhandenen Bahnstrecken mit dem europäischen Schienennetz und damit auch Berlin verbunden. Die Umsetzung dieses Projekts steigerte den deutschen Einfluss auf das Osmanische Reich, zog gleichzeitig aber auch den Argwohn der anderen europäischen Großmächte auf sich. Sie sahen durch die Bahnverbindung ihre bisherigen Machtpositionen gefährdet. Auch im Osmanischen Reich war das Projekt umstritten, weil der Staat den Deutschen viel Einfluss einräumte.<sup>30</sup> Während dieser Zeit ging es hauptsächlich um politischen Einfluss und um Macht. Auf der kulturellen Ebene war die Einflussnahme deutlich geringer. Die Osmanen bewunderten die Autorität und das Militär der Deutschen. Laut Burhan Oğuz (1919–2009) übernahmen die „von Kant, Schelling, Hegel, Feuerbach und Marx vertretene deutsche Philosophie“ genauso wenig wie deutsche Technik und Naturwissenschaft.<sup>31</sup> Erst zu Beginn der Türkischen Republik führte der Staatsgründer Atatürk politische und gesellschaftliche Reformen durch, deren Grundlage europäisches Gedankengut war. In der Malerei ist ein verstärkter deutscher Einfluss in dieser Zeit hingegen nicht zu bemerken. Zu dominant war die französische Malerei. Erst in den 1920er Jahren zog es türkische Maler erstmals verstärkt nach Deutschland, worauf später noch anhand einiger Beispiele eingegangen wird.

---

<sup>28</sup> Die 1.600 Kilometer lange Bagdadbahn wurde 1903 bis 1940 im Osmanischen Reich und später der Türkei errichtet und beschreibt die Eisenbahnstrecke von Konya (Türkei) nach Bagdad (Irak). Sultan Abdül Hamid II. hatte erkannt, dass mittels einer ausgedehnten Eisenbahnlinie ein leistungsfähiges, effizientes und schnelles Transportsystem zu schaffen ist, und damit konnte er sein Reich bis zum Persischen Golf ökonomisch erschließen und politisch stabilisieren. Vgl. Yosul und Sahar 2015.

<sup>29</sup> Uzunoğlu 218, 82.

<sup>30</sup> Anders als seine Gegner hatte das Deutsche Reich noch weitere Interessen. Aus strategischen Gründen wollte Deutschland, genauso wie Russland, einen direkten Zugang zum Mittelmeer. Überdies wollte Deutschland auch nach Kleinasien gelangen und plante dort Kolonialtruppen aufzubauen. Das Deutsche Reich wollte den Zerfall des Osmanischen Reiches verhindern, auch um Kontrolle über das Reich ausüben zu können (vgl. Aydın 2013, 83f. und 77).

<sup>31</sup> Oğuz 1983, 333.

Die guten politischen Beziehungen zwischen Deutschland und dem Osmanischen Reich setzten sich auch nach der Gründung der Türkischen Republik lange Zeit fort. 1924 wurde ein Freundschaftspakt unterzeichnet. Trotz des kurzzeitigen formalen Kriegszustands zwischen beiden Ländern am Ende des 2. Weltkriegs wurden diese Beziehungen auch nach der Gründung der Bundesrepublik Deutschland gepflegt und ausgebaut. Nach dem 2. Weltkrieg waren die Türkei ab 1952 und die Bundesrepublik Deutschland ab 1955 Mitglied der NATO. 1961 schlossen die Türkei und Westdeutschland ein Gastarbeiter-Anwerbeabkommen. 1963 schlossen die damaligen Mitgliedstaaten der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft (heute EU) mit der Türkei das erste Assoziationsabkommen zur Verstärkung der Handels- und Wirtschaftsbeziehungen.<sup>32</sup> Deutschland wurde zeitweilig zum wichtigsten Außenhandelspartner der Türkei.

Mit den Gastarbeitern, meist aus ländlichen Gebieten der Türkei, kamen ab 1961 auch türkischstämmige Künstler nach Deutschland, jedoch ganz überwiegend aus Istanbul. Der Grund dafür war das Kunststudium in Istanbul, das viele Künstler anschließend mit einem Auslandsaufenthalt verbanden. Einige von ihnen kamen auch durch die Unterstützung des türkischen Staates, der ihnen den Auslandsaufenthalt mit einem Stipendium bezahlte. Einige Künstler wie der Maler Hanefi Yeter (geb. 1947) und die Malerin und Bildhauerin Azade Köker (geb. 1949) gingen nach dem Studium an der Akademie der schönen Künste in Istanbul nach Berlin, wo sie zunächst weiter studierten und lebten. Ein weiterer erfolgreicher türkischstämmiger Künstler, der in Deutschland lebt, ist Mehmet Güler. In den 1970er Jahren zog er nach Deutschland und studierte Malerei und Grafik an der *Hochschule für bildende Kunst* in Kassel. Seit seinem Diplom 1976 ist er dort als freischaffender Künstler tätig. Seine Werke sind abstrakt und im Laufe der Jahre „immer stärker von der Erzählung reduziert“<sup>33</sup>, sodass er „nun den Inhalt mit Farben, mit Tönen, mit ganz wenigen linearen Signalen deutlich machen kann.“<sup>34</sup> Dazu zählt auch beispielsweise der Bildhauer Mehmet Aksoy (geb. 1939), der ebenfalls an der Akademie der schönen Künste in Istanbul studierte, im Jahr 1967 mit einem staatlichen Stipendium zuerst nach London und anschließend nach Berlin ging, wo er mit Unter-

---

<sup>32</sup> Vgl. Bundesregierung 2020: Assoziationsrecht EWG - Türkei. [www.integrationsbeauftragte.de/ibde/themen/einreise-und-aufenthalt/assoziationsrecht-ewg-tuerkei-326164](http://www.integrationsbeauftragte.de/ibde/themen/einreise-und-aufenthalt/assoziationsrecht-ewg-tuerkei-326164) (12.01.2020).

<sup>33</sup> Galerie Sievi o. J., zuletzt aufgerufen am 31. Oktober 2017.

<sup>34</sup> Ebd. Bis heute war Güler weltweit mit 177 Einzelausstellungen in Museen und Galerien vertreten. Hinzu kommen zahlreiche Teilnahmen an Gruppenausstellungen, Kunstmessen, internationalen Biennalen und Triennalen.

brechungen bis 1990 lebte<sup>35</sup>, und danach wieder in die Türkei zurückkehrte. 1989 schuf Aksoy das *Denkmal für den unbekanntes Deserteur*, das heute auf dem *Platz der Einheit* in Potsdam steht, und für die *Menschenlandschaft* in Berlin-Kreuzberg den Bereich *Menschen in der Stadt*.

Berlin war und ist für viele türkische Künstler seit dem frühen 20. Jahrhundert, als Maler wie Namık İsmail, Ali Avni Çelebi, Mihri Müşfik, Hale Asaf und Fikret Mualla einige Zeit hier verbrachten, besonders attraktiv. Das liegt nicht nur an ihrer Stellung als Hauptstadt, sondern auch daran, dass es hier die deutschlandweit älteste türkische Gemeinde gibt. Die Geschichte der Türken in Berlin geht bis ins 18. Jahrhundert zurück. Bereits zur Zeit des Königreichs Preußen lebten in Berlin Türken. Insbesondere als Folge der zweiten türkischen Belagerung Wiens kamen aus dem damaligen Osmanischen Reich stammende Kriegsgefangene nach Berlin. Sie wurden ab 1804 auf dem später entstandenen *Türk Şehitliği* (Türkischer Märtyrerfriedhof) begraben. Auch die Unterstützung der Stadt für Künstler war ein Grund, warum viele von ihnen dort lebten und arbeiteten.

Nicht nur Berlin, auch Dresden hat eine türkische Geschichte. Das einzige vollständige Manuskript von *Dede Korkut* – ein mündlich überlieferter türkischer Erzählzyklus, zuerst verschriftlicht frühestens im 15. Jahrhundert<sup>36</sup> und eines der bekanntesten turksprachigen Überlieferungen – liegt in der *Sächsischen Landesbibliothek Dresden*. Ab dem 16. Jahrhundert sammelten die sächsischen Herrscher zudem diverse orientalische Waffen und Kunstgegenstände, die in der *Türkischen Cammer* ausgestellt wurden und noch heute in Dresden zu bewundern sind.<sup>37</sup> Das einzige, was sich dort nicht finden lässt, sind Gemälde türkischer Maler. Schon früh reizte der Orient die sächsischen Herrscher, insbesondere August den Starken (1670–1733), sächsischer Kurfürst: Bei der Hochzeit seines Sohnes Friedrich August II. mit der Habsburger Erzherzogin Maria Josepha im September 1719 zeigte er seine Vorliebe für den Orient, indem er die Hochzeit im orientalischen Stil abhielt. Die prunkvollen Feierlichkeiten stellten einen Höhe-

---

<sup>35</sup> Zwischen 1972 und 1978 studierte Mehmet Aksoy an der *Hochschule der Künste* in Berlin. Dort gründete er 1972 den *Türkischen Akademiker- und Künstlerverein e. V.*, für den er als Leiter arbeitete.

<sup>36</sup> Vgl. Ergin 2003, 6.

<sup>37</sup> Die „Türkische Cammer“ befindet sich heute im Dresdner Residenzschloss. Sie umfasst den osmanischen Teil der Dresdner Rüstkammer und gehört zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (besucht am 08. April 2019).

punkt der sächsischen Türkenmode dar.<sup>38</sup> Zu den Attraktionen zählte eine komplette türkische Zeltstadt.<sup>39</sup> Eine ehemalige Zigarettenfabrik in Form einer Moschee, gebaut 1908 von dem Unternehmer Hugo Zietz, ragt heute noch sichtbar über das Elbufer nahe der Altstadt.

Durch fehlende politische Stabilität und soziale wie wirtschaftliche Probleme in der Türkei kehrten zahlreiche Künstler, ebenso wie viele der Gastarbeiter, nicht mehr in ihre Heimat zurück. Sie blieben in Deutschland und setzten ihre künstlerische Tätigkeit dort fort. Für die Wissenschaft in Deutschland ist die Türkei schon allein deshalb von großem Interesse, weil die 1,48 Mio. türkischstämmigen Personen<sup>40</sup> ohne deutsche Staatsangehörigkeit in Deutschland immer noch die mit Abstand größte Gruppe der nicht-deutschen Bevölkerung stellt. Daran ändert auch nicht, dass das Wanderungssaldo türkischer Staatsbürger lange (2005–2016) negativ war, also Fortzüge überwogen, während die Zahl der türkeistämmigen Staatsbürger (insb. Eingebürgerte, Personen mit doppelter Staatsangehörigkeit) mit knapp 3 Mio. oder knapp 4 % der Einwohner Deutschlands relativ konstant ist.<sup>41</sup> Mindestens in 2017 und 2018 überwiegen aus der Türkei wieder die Zu- gegenüber den Fortzügen.<sup>42</sup>

Die Türkei war seinerzeit im Osmanischen Reich noch weit kosmopolitischer als Deutschland heute, was überdies viele positive Einflüsse auf die Entwicklung der Gesellschaft hatte. So zählten 1530 von den 6,5 Millionen Einwohnern des Osmanischen Reiches ca. 8 %, also 520.000 zu den Minderheiten, und viel später im 19. Jahrhundert, genauer 1844, zählten von den 16 Millionen Einwohnern des Osmanischen Reiches drei

---

<sup>38</sup> Informationen aus der Ausstellung der Türkischen Cammer der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (besucht am 08. April 2019). In Europa machte diesen orientalischen Stil Madame de Pompadour hoffähig, die sich als Sultanin auch malen ließ. Auch Maria Theresia gab ein Porträt in türkischer Tracht in Auftrag. Vgl. Brentjes 1991, 393.

<sup>39</sup> „Für vier Millionen Taler ließ August im Herbst 1719 eine sarazenische Zeltstadt am Dresdner Elbufer aufbauen und zum Festbankett edle Speisen aus dem Orient herankarren. Sogar die Pferde wurden mit Silberapplikationen aufgezäumt, die Satteldecken waren aus Samt und Damast.“ (Wassermann 2017, zuletzt aufgerufen am 20. April 2019).

<sup>40</sup> Vgl. Statistisches Bundesamt 2019a, 47 (Ausländerzentralregister 31.12.2018) und Schürer 2018, 14. Die Türken in Deutschland sind auch die Nationalität mit der längsten durchschnittlichen Aufenthaltsdauer in Deutschland: 29,8 Jahre. Lt. Bundesamt für Migration und Flüchtlinge BAMF leben in Deutschland über 2,851 Millionen (31.12.2015) Türkischstämmige, darunter über 1,481 (31.03.2018) Millionen Türkischstämmige ohne deutsche Staatsangehörigkeit.

<sup>41</sup> Vgl. [www.bpb.de/apuz/243864/tuerkeistaemmige-in-deutschland-heimatlos-oder-ueberall-zuhause](http://www.bpb.de/apuz/243864/tuerkeistaemmige-in-deutschland-heimatlos-oder-ueberall-zuhause) (11.06.2020), [www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Forschung/WorkingPapers/wp81-tuerkeistaemmige-in-deutschland.pdf](http://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Forschung/WorkingPapers/wp81-tuerkeistaemmige-in-deutschland.pdf) (11.06.2020)

<sup>42</sup> Vgl. Statistisches Bundesamt 2019a, 55. [www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2019/07/-PD19\\_271\\_12411.html](http://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2019/07/-PD19_271_12411.html) (18.06.20)

Millionen zu den Minderheiten, also sogar 18,7 %.<sup>43</sup> 1906 erreichte die Zahl der Nichtmuslimen sogar rd. 34 %, d. h. von den 15,5 Millionen Einwohnern des Osmanischen Reiches waren 5,3 Millionen Nichtmuslime; in Istanbul waren es 1906 sogar 50 %.<sup>44</sup> Dies zeigt, wie multikulturell die Osmanische Gesellschaft über lange Zeiträume war, besonders in Istanbul.

Der offizielle Zensus der osmanischen Regierung im Jahr 1914 nannte, bei einer Gesamtgröße der Bevölkerung des Osmanischen Reichs von ca. 20 Millionen Menschen, 13,4 Millionen Muslime – für sie wurde anders als für die nicht-muslimischen Gemeinschaften, keine ethnische Unterscheidung vorgenommen – und 1.225.422 Armenier.<sup>45</sup> Deren Zahl wurde im ersten Weltkrieg dramatisch reduziert. Die Ereignisse der Jahre 1915 und 1916 im Osmanischen Reich sind erst seit wenigen Jahren auf internationaler Ebene Gegenstand kritischer Wissenschaft und zivilgesellschaftlicher Aufarbeitung. Dabag zufolge variieren Schätzungen über die Opferzahlen in den Jahren 1915/16 zwischen 800.000 und über 1,5 Millionen.<sup>46</sup>

Nach Gründung der türkischen Republik wurde der Einfluss der eigenen ethnischen Vielfalt durch Kurden, Griechen, Armenier, Juden oder Assyrer zurückgedrängt, es spielen andere, also nicht-türkische Bevölkerungsgruppen und Kulturen eine weit nebensächlichere Rolle als in einem Einwanderungsland wie Deutschland.<sup>47</sup> Insgesamt lebten in Deutschland 2018 sogar 20,8 Mio. Menschen mit Migrationshintergrund<sup>48</sup> – in der Türkei hingegen nur etwa 800.000 Ausländer und damit ein Prozent der Bevölke-

---

<sup>43</sup> Vgl. Stefanos Yerasimos 1980 in Gören 1997a.

<sup>44</sup> Vgl. Mustafa Cezar 1991 in Gören 1997a, 90.

<sup>45</sup> Vgl. Shaw / Shaw 1988, 239-241 in Dabag 2014a, 2. Ein vom Armenischen Patriarchat zwischen Februar 1913 und August 1914 erhobener, auf Kirchenbüchern und Taufregistern beruhender Zensus bezifferte die Anzahl der Armenier im Osmanischen Reich dagegen auf 1.914.620 Menschen (vgl. Kévorkian 1992, 53 in Dabag 2014a, 2). Vgl. [www.bpb.de/internationales/europa/tuerkei/184985/die-armenische-gemeinschaft](http://www.bpb.de/internationales/europa/tuerkei/184985/die-armenische-gemeinschaft) (23.11.2019).

<sup>46</sup> Dabag 2014b, 4. Vgl. [www.bpb.de/internationales/europa/tuerkei/184983/genozid-an-den-armeniern](http://www.bpb.de/internationales/europa/tuerkei/184983/genozid-an-den-armeniern). (abgerufen am 07.12.2019).

<sup>47</sup> 2012 lebten in in der Bundesrepublik knapp 8 Millionen Ausländer, 2019 bereits 10,4 Mio. lt. zensusbereinigter Bevölkerungsfortschreibung (Pressemitteilung Statistisches Bundesamt vom 20.6.20) bzw. 11,4 Mio. lt. Ausländerzentralregister), also rund 1/7 Prozent der Gesamtbevölkerung.

<sup>48</sup> Vgl. Statistisches Bundesamt 2019b. 52 Prozent der Menschen mit Migrationshintergrund sind deutsche Staatsangehörige. [destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2019/08/PD19\\_314\\_12511.html](https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2019/08/PD19_314_12511.html) (15.02.2020). Von allen Personen mit Migrationshintergrund sind knapp zwei Drittel selbst eingewandert (Migranten erster Generation) und gut ein Drittel ist in Deutschland geboren (64,7 bzw. 35,3 Prozent). Vgl. [bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/soziale-situation-in-deutschland/61646/migrationshintergrund-i](https://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/soziale-situation-in-deutschland/61646/migrationshintergrund-i) (15.02.2020).

zung.<sup>49</sup> Der Einfluss auf Kunst und Malerei ist von diesen in der Türkei lebenden ausländischen Gruppen ungleich geringer als der von großen ausländischen Bevölkerungsgruppen in anderen Ländern. Wichtiger noch: Es gibt einen starken politischen und religiös motivierten Druck, die türkische Tradition zu fördern und Erneuerungen und Subkulturen in der Kunstszene zu begrenzen.

In den Disziplinen Geschichte, Politik und Soziologie gibt es zahlreiche deutschsprachige wissenschaftliche Arbeiten über die Türkei. Werke in der Kunstgeschichte beschäftigen sich zumeist mit der traditionellen türkischen Kunst oder mit der türkischen Kunst im Rahmen der islamischen Kunst. Eines der frühen Werke über die türkische Malerei ist das Buch *Türkische Kunst* von Adolphe Thalasso 1911 - welcher als erster Historiker und Zeitgenosse über die Entwicklung der Malerei im Osmanischen Reich gilt -, in dem er sich vor allem den Werken von Osman Hamdi und Halil Pascha widmet. Es beginnt mit einem Vorwort an „seine Kaiserliche Hoheit Sultan Abdulmejid, Sohn des Sultans Abdulaziz“, in dem er seine Verdienste als „vortrefflichen Maler“ und Förderer der Entfaltung der Künste in der Türkei würdigt. Nach Thalasso gab es „seit der Begründung des Osmanischen Reiches bis zum Jahre 1874 weder türkische Maler noch eine türkische Malerei“.<sup>50</sup> Dennoch schenkte die Kunstgeschichte in Deutschland der türkischen Malerei bisher wenig Beachtung. Im *Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* von Ulrich Thieme und Felix Becker<sup>51</sup> und in der Fortführung von Hans Vollmer<sup>52</sup> gibt es nur wenige Einträge über türkische Maler. Die meisten sind eher kurzgehalten, und einige Einträge sind in Bezug auf Namensschreibung und Lebensdaten teilweise fehlerhaft.<sup>53</sup> Auch der aktuelle Nachfolger *All-*

---

<sup>49</sup> Laut Eurostat sogar nur 0,3 % (Eurostat 2013, zuletzt aufgerufen am 13. Januar 2018); vgl. auch BAMF 2016, 105, zuletzt aufgerufen am 05. Juli 2019. Allerdings verschweigen diese Zahlen, dass in der Türkei derzeit rund 3 Millionen Flüchtlinge leben – meist in Lagern und nicht integriert in den türkischen Alltag. Die Vereinten Nationen geben die Zahl der Flüchtlinge in der Türkei sogar mit 4,1 Mio. an, darunter 3,6 Mio. aus Syrien (<http://reporting.unhcr.org/turkey>, 18.06.20). Eine andere Quelle gibt die Zahl der Ausländer mit 816.410 (Stand 31. Dezember 2016) an, was etwa ein Prozent der Gesamtbevölkerung entspricht (vgl. Turkinfo 2017, zuletzt aufgerufen am 19. März 2019).

<sup>50</sup> Diese Aussage ist nicht korrekt. Bereits 1835 wurden Studenten zum Kunststudium ins Ausland geschickt, einer davon war Ferik İbrahim Paşa (vgl. Seite 48).

<sup>51</sup> Vgl. Thieme/Becker 1992.

<sup>52</sup> Vgl. Vollmer 1992.

<sup>53</sup> Ein Beispiel dafür: Osman Hamdi wurde 1882 Direktor von Sanâyi-i Nefise Mektebi (Schule der schönen Künste). In Thieme/Becker 1992, 544 ist aber das Jahr 1883 angegeben. Dies aber war das Datum der Eröffnung der Kunstschule. Ein anderes Beispiel betrifft das Gründungsdatum der Gruppe D (vgl. Kap. 3.2.2): laut Allgemeinem Künstlerlexikon wurde dies unter dem Künstler Abidin Dino statt 1933 mit 1931 angegeben (vgl. Meißner 1983, 843).

*gemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* von Klaus Gerhard Saur (Meißner 1969) bietet nur spärliche Informationen über türkische Maler. In deutschen Universallexika gibt es kaum Quellen zu osmanischer und türkischer Malerei. Ausführliche Biografien zu einzelnen Malern sind in deutscher Sprache ebenso Mangelware wie Künstlerkataloge. Monografien, die sich der türkischen Malerei widmen, gibt es kaum. Die wenigen vorhandenen Werke stammen in der Regel auch nicht von deutschen Autoren, sondern sind Übersetzungen aus dem Türkischen.<sup>54</sup> Eines der umfangreichsten Werke, das 1989 ins Deutsche übersetzt wurde, ist *Die Geschichte der türkischen Malerei* von Mustafa Aslier (1925-2015), Turan Erol (geb. 1927), Kaya Özsezgin (1938–2016), Günsel Renda und Adnan Turani<sup>55</sup>, einigen der führenden türkischen Kunsthistoriker. Ein wichtiges türkisch- und englischsprachiges Grundlagenwerk mit ausführlichen Darstellungen und Illustrationen zu den verschiedenen Epochen osmanischer Malerei ist *Constantinople and the Orientalists* von Semra Germaner (1944–2015) und Zeynep İnankur (geb. 1949).<sup>56</sup> Dieses häufig zitierte Werk zeichnet ein umfassendes Bild der Malerei in osmanischer Zeit. Darüber hinaus enthalten verschiedene politische oder soziologische Werke meistens knapp gehaltene Artikel mit kurzen Darstellungen der türkischen Malereigeschichte. Ein Beispiel dafür ist der *Länderbericht Türkei* von Udo Steinbach<sup>57</sup> aus dem Jahr 2012. Als interessante Quellen stellten sich einige Ausstellungskataloge heraus, die in den letzten Jahren begleitend zu mehreren Ausstellungen türkischer Malerei in Deutschland erschienen sind. Dazu gehören die Ausstellungen *DIE KUNST DER TÜRKEN. Modernisierung als Fiktion*, die der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 2015 in Düsseldorf durchführte, und *Istanbul Next Wave. Gleichzeitigkeit – Parallelen – Gegensätze*, die 2009 bis 2010 im Martin-Gropius-Bau in Berlin stattfand. Die entsprechenden Kataloge<sup>58</sup> enthalten oft wichtige Details zu einzelnen Malern und Gemälden. Allerdings sind die Texte knappgehalten und eine Vertiefung in ein Thema ist für deutschsprachige Leser aufgrund fehlender Literatur meist unmöglich.

---

<sup>54</sup> Durch Übersetzungen kommt es kaum zu einer vollständigen Identität von Original und Übersetzung.

<sup>55</sup> Vgl. Aslier et al. 1989.

<sup>56</sup> Vgl. Germaner/İnankur 2002.

<sup>57</sup> Vgl. Steinbach 2012.

<sup>58</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2009.

Der geringe Stellenwert türkischer Gemälde zeigt sich nicht nur in der kaum vorhandenen Fachliteratur, sondern auch an der geringen Zahl ausgestellter türkischer Gemälde in deutschen Museen. Eine eigene Anfrage bei verschiedenen deutschen Kunstmuseen bestätigt diesen Eindruck: Von den großen deutschen Kunstmuseen in Berlin, Dresden, Düsseldorf, Essen, Hamburg oder München zeigt lediglich die Alte Nationalgalerie in Berlin zwei Werke des Malers Osman Hamdi, die Gemälde *Persischer Teppichhändler auf der Straße* und *Der Wunderbrunnen* (Lesender Araber) (vgl. Abb. 3). Das Gemälde *Der Wunderbrunnen* (Lesender Araber)<sup>59</sup> war im Deutschen Konsulat in Istanbul und wurde nach Deutschland gebracht<sup>60</sup>, als Osman Hamdi bereits ein international berühmter Künstler war.<sup>61</sup> Es zeigt einen kraftvollen Mann mit gelbem Kaftan, der ein Buch liest. Seit das lebensgroße Gemälde 2013 im Eingangsbereich der Alten Nationalgalerie in Berlin hängt, hat es die Berliner Zeitung B.Z. sogar als „Blockbuster“<sup>62</sup> bezeichnet, die FAZ als „echter Hingucker“.<sup>63</sup> Das Gemälde lockt viele Deutsche mit Migrationshintergrund in das Museum, was ein Zeichen echten gelebten kulturellen Austausches zwischen Deutschen und Türken ist. Obwohl teilweise ganz gezielt türkische Besucher nach Berlin kommen, um das Bild zu sehen, kennen es viele in Deutschland lebende Türken aber nicht und sind überrascht, wenn sie von diesem berühmten Werk mitten in Berlin hören. Das Gemälde wirkt stark auf die Zuschauer. Das liegt insbesondere an seinen orientalischen Formen und Farbkombinationen. Es schafft einen Zugang zur türkischen Malerei mitten in der deutschen Hauptstadt Berlin. Diese orientalistischen Elemente haben auch Deutsche begeistert. Der Kunsthistoriker Adolphe Thalasso äußerte 1911,

„der türkische Orient inspiriert Hamdy Bey, und so gibt er den Handlungen seiner Bilder einen echt türkischen Rahmen und nicht nur eine Außendekoration, die an die Türkei bloß schwach erinnert. Alle seine Bilder rufen im Beschauer das Gefühl hervor, daß sie von einem Künstler gemalt wurden, der auch dort geboren wurde.“ „Die Details, die auf seinen Bildern ebenso sorgfältig beobachtet und ausgeführt wie die Hauptpersonen, die dem Werk seinen Namen geben, gestalten es zu einem Kunst- und Lebenspoem“.<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> Auch als *La Fontaine Miraculeuse* – Der Wunder-Brunnen von Adolphe Thalasso (1911, 39) titulierte.

<sup>60</sup> Vgl. Voss 2014, 11.

<sup>61</sup> Sein Werk *Der Schildkrötenerzieher* war das bisher teuerste Gemälde der Türkei und wird weiter unten eingehend beschrieben. Im September 2019 wurde sein Werk „Kur'an Okuyan Kız“ (Das Mädchen, das den Koran liest) für 6,315 Millionen Pfund (damals 7,09 Millionen EUR) versteigert (vgl. Köker 2019).

<sup>62</sup> Naumann 2014, zuletzt aufgerufen am 28. Dezember 2018.

<sup>63</sup> Voss 2014, 11.

<sup>64</sup> Thalasso 1911, 22.



Neben den beiden Hamdi-Gemälden in Berlin haben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München nach eigener Angabe vier moderne türkische Gemälde der Maler Kutluğ Ataman, Burhan Doğançay und Canan Şenol in ihrem Bestand. Sie werden allerdings nicht in der Ausstellung gezeigt.<sup>65</sup>

Außer zur kunstgeschichtlichen Betrachtung trägt die Beschäftigung mit diesem Thema auch zum Kennenlernen und Verstehen einer Kultur bei. Obwohl die türkische Community wie zuvor dargelegt immer noch die größte ausländische Bevölkerungsgruppe in Deutschland ist, finden die türkische Kultur und speziell die türkische Kunst in der deutschen Gesellschaft bisher nur wenig Beachtung. Auch die Politik hat hier Defizite erkannt und Kulturorganisationen im *Nationalen Integrationsplan* aus dem Jahr 2007 dazu aufgefordert, „den interkulturellen Dialog als eine Schwerpunktaufgabe“<sup>66</sup> zu begreifen. Sie sollen „sich noch mehr und gezielter interkulturell öffnen“<sup>67</sup>, Migranten und ihrer Kultur mehr Aufmerksamkeit schenken. Einige Museen versuchen, diese Ideen umzusetzen und Kunst aus den Herkunftsländern zu präsentieren. Ein Beispiel dafür, dass die türkische Presse aufgenommen hat, ist die bereits erwähnte Präsentation des Gemäldes *Lesender Araber* des türkischen Malers Osman Hamdi in der Alten Nationalgalerie in Berlin.<sup>68</sup>

## 1.4 Methodisches Vorgehen

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die Entstehung der türkischen Malerei und die damit verbundene Auseinandersetzung mit der Malerei in Europa resp. Anlehnung an diese darzustellen. Der Staat förderte Kunst systematisch erstmals nach Gründung der Türkei im Jahr 1923. Gründe dafür waren die Westorientierung und Europäisierung staatlicher Strukturen, also insbesondere die demokratische Modernisierung und Säkularisierung. Deshalb zeigt die Arbeit die Beziehung zwischen der Europäisierung des türkischen Staates und der Europäisierung der türkischen Kunst, speziell der Tafelmalerei, auf. Sie beleuchtet das Spannungsfeld zwischen Nachahmung europäischer Vorbilder und der gleichzeitigen Suche nach einer eigenen Identität. Besonders untersucht wird, wie sich der Einfluss der nach 1923 entstandenen politischen Strukturen und die Ideologie des

---

<sup>65</sup> Aussage des Museums, Frau Kerstin Küster auf eigene Anfrage (2014).

<sup>66</sup> Presse- und Informationsamt der Bundesregierung 2007, 133.

<sup>67</sup> Ebd., 132.

<sup>68</sup> Vgl. Naumann 2014, zuletzt aufgerufen am 28. Dezember 2018.

Staates auf die Kunst ausgewirkt haben. Ebenfalls im Fokus steht die Frage, ob und wie es Künstlern gelang, sich in diesem Umfeld einen Freiraum für ihre Kunst zu schaffen.

Da sich die Entstehung und Entwicklung der türkischen Malerei nicht losgelöst von der politischen Entwicklung betrachten lässt, wird die Arbeit an verschiedenen Stellen auf diese Geschehnisse eingehen.<sup>69</sup> Obwohl der Schwerpunkt dieser Arbeit auf der Entwicklung der türkischen Malerei während der Zeit der Republik liegt, ist es – wie bereits einleitend (vgl. Kap. 1.1) dargelegt - für die Entwicklungsgeschichte unumgänglich, zunächst die Zeit des Osmanischen Reiches zu betrachten. Die Verwestlichung hat nicht erst mit der türkischen Republik begonnen, sondern bereits viel früher und war immer mit Widerstand verbunden. Dies hatte stets zu einer Spannung geführt, unter der aber auch immer eine innovative Bewegung entstand. Ab dem 18. Jahrhundert importierten der Osmanische Staat und später auch osmanische Intellektuelle Institutionen und Konzepte aus dem Westen. Sie versuchten damit, auch innovative Strömungen an die türkische Gesellschaft anzupassen. Diese neuen Strömungen werden in der sozialwissenschaftlichen Terminologie als Verwestlichung bezeichnet.<sup>70</sup>

Für die Recherchen und Analysen nutzte die Verfasserin dieser Arbeit Bücher, Bibliotheken, Experteninterviews, Museen und Literaturquellen, Videos sowie Interviews und persönliche Gespräche, sowohl aus Istanbul (türkische Quellen) als auch aus Deutschland (deutsch und englischsprachig). Eine besondere Schwierigkeit ergab sich durch den Putschversuch vom 15. auf den 16. Juli 2016<sup>71</sup>: Bis 2018 konnte die Verfasserin dieser Arbeit nicht mehr in die Türkei reisen und hatte damit zeitweilig auch keinen Zugang mehr zu türkischen Bibliotheken und Archiven. Auch vorher war es bereits oft schwierig bis unmöglich, Zugang zu historischen Archiven zu bekommen.<sup>72</sup>

Eine Herausforderung, vor allem bei der Beschäftigung mit der frühen osmanischen und türkischen Tafelmalerei, ist die bis ins 19. Jahrhundert weit verbreitete Anonymität der Künstler und das mangelnde Wissen über ihre Biografien. Vor ähnlichen Schwie-

---

<sup>69</sup> Als Quelle in diesem Bereich dient insbesondere der deutsche Orientexperte und Professor Udo Steinbach (geb. 1943), der innerhalb der deutschsprachigen Literatur in zahlreichen Büchern und Artikeln über die Türkei ein ausführliches und differenziertes Bild vermittelt.

<sup>70</sup> Vgl. Başkan 1994, 1.

<sup>71</sup> Die Verfasserin dieser Arbeit war genau zu dieser Zeit in Istanbul. Als ehemalige Staatsbeamtin wurde ihr die Ausreise in der Folgezeit zunächst mehrfach verwehrt. Nur mit Beziehungen konnte sie das Land verlassen, bevor neue noch schärfere Dekrete für Beamte erlassen wurden.

<sup>72</sup> Einige Bibliotheken wurden renoviert (z. B. die der *Mimar Sinan Universität der schönen Künste*). Zudem waren häufig keine Zuständigen da, die Literatur bereitstellten. Teilweise war eine Ausleihe auch einfach nicht möglich oder Kopierer funktionierten nicht (dann waren nur noch Fotos möglich).

rigkeiten stand auch schon der türkische Kunsthistoriker Turan Erol, als er sich mit der türkischen Malerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschäftigte.

„Tatsächlich ist eine große Zahl von Gemälden des 19. Jahrhunderts, die heute in öffentlichen oder privaten Sammlungen der Türkei aufbewahrt werden, unsigniert oder nicht identifiziert. Selbst wenn sie signiert sind, wissen wir oft wenig über die Identität des Künstlers.“<sup>73</sup>

Eine große Herausforderung bei der Erstellung dieser Arbeit war die teilweise unzureichende Quellenlage. In der deutsch- und englischsprachigen Literatur gibt es nur wenige Literatur über die türkische Kunst erschienen. Diese beschäftigen sich zumeist mit der Architektur oder mit Miniaturen, aber kaum mit der Malerei. Daher musste die Literatur überwiegend in der Türkei beschafft werden. Aber auch in der Türkei ist die Quellenlage lückenhaft, besonders über die Anfänge der türkischen Malerei. Das bestätigen viele Akademiker, so auch Ahmet Kamil Gören:

„Eine vollständige, umfassende und eindeutige türkische Kunstgeschichte, die alle Bereiche der Kunstgeschichte abdeckt, wurde noch nicht geschrieben. Egal welches Buch, welchen Katalog, Text oder welche These sie anschauen, werden sie auf die gleichen Probleme stoßen. Natürlich gibt es in jeder Quelle auch richtige Informationen, aber auch so viele vermischte und falsche Informationen. Daher ist es selbstverständlich für die Forscher verwirrend. Ich bin schon sehr lange in diesem Bereich tätig, arbeite seit 11 Jahren an einer Enzyklopädie der Türkischen Malerei.“<sup>74</sup>

Für diese Dissertation hat die Verfasserin in der Türkei etliche Künstler, Galeristen oder Kunsthistoriker<sup>75</sup> persönlich getroffen. Manchmal blieb es aber auch bei dem Versuch sie zu treffen oder mit ihnen per E-Mail zu kommunizieren. Leider waren einige Akademiker oder kunstaffine Intellektuelle nicht bereit, Informationen weiterzugeben oder auf wissenschaftlicher Ebene eine Aussage zu formulieren. In den meisten Fällen gab es nicht einmal eine Antwort, insbesondere wenn der Kontakt nicht durch eine vertraute Person eingeleitet wurde. Die Verfasserin dieser Arbeit hat diese Erfahrung unter anderem dem Gastprofessor Dr. Özkan Eroğlu (geb. 1967), Kunsthistoriker aus Istanbul, übermittelt. Er bestätigte sie und zeichnete ein Bild über die aktuelle Situation in der Türkei:

---

<sup>73</sup> Erol 1989, 105.

<sup>74</sup> E-Mail von Ahmet Kamil Gören, 17. März 2019.

<sup>75</sup> In dieser Arbeit sind Bezeichnungen genderneutral zu verstehen. Aus Gründen der Lesbarkeit wird die männliche Form verwendet.

„Als eine Person, die seit 10 Jahren in akademischen Gemeinschaften Zeit verbracht hat, kann ich leider nur sagen, dass unser sogenanntes ‚akademisches Umfeld‘ nicht akademisch ist. Zwar behaupten z. B. die Schulen eine akademische Ausbildung in Kunst anzubieten, haben jedoch keine Ahnung von Kunstwissenschaften, versuchen mit Ausprobieren und geringen Kenntnissen zu unterrichten, und wiederholen dann einmal Erarbeitetes jedes Jahr mit nahezu unverändertem Unterricht. Der Unterricht erzeugt keine Aufregung. Und ich kann leicht sagen (...), sie wünschen sich zu konsumieren ohne produktiv zu sein. Das zeigt sich im akademischen Sinne z. B. anhand der Qualität von Übersetzungen, von denen die meisten unvollständig und fehlerhaft sind. Schriftsteller, die bedeutende Ideen produzieren und schreiben, gibt es leider fast kaum. Diejenigen die das doch schaffen, werden leider nicht unterstützt, ausgeschlossen.“<sup>76</sup>

Ein weiterer Grund ist, dass viele Akademiker die Türkei aufgrund der aktuellen Situation verlassen haben und somit schlicht ein akademisches Ausbluten (Braindrain – Beyin Göçü) stattgefunden hat.

„Auch wenn es Einige [Anm. d. Verf.: Künstler] gibt, die es [Anm. d. Verf.: zu internationaler Anerkennung] geschafft haben, hat die türkische Malerei keinen Platz in der globalen Kunstszene. Der wichtigste Grund dafür ist, dass wir uns nicht viel Mühe geben, wir selbst zu sein.“<sup>77</sup>

Im Osmanischen Reich gab es keine Kunstliteratur oder Kunstkritik, sodass es aus dieser Zeit kaum schriftliche Quellen über Malerei gibt. Die Quellenlage zur Malerei vom 19. Jahrhundert bis in die 1940er Jahre ist ebenfalls lückenhaft. Obwohl in der Türkei bereits seit der osmanischen Zeit eine Archivkultur gepflegt wurde und viele Vorgänge auf haltbarem Papier sorgfältig dokumentiert wurden, blieben viele für die Kunstgeschichte bedeutende Dokumente nicht erhalten. Am 1. April 1948 vernichtete ein Brand des Archives der damals einzigen türkischen Kunstakademie in Istanbul einen Großteil des Bestandes, angeblich mehr als 12.000 Bände.<sup>78</sup> Die Zurückhaltung einiger noch lebender Künstler und verschiedener Institutionen erschwerte den Zugang zu Quellen. Bei den Institutionen, die einen Zugang gewährten, waren die Archive lückenhaft.

In der Literatur über osmanische und türkische Künstler liefern verschiedene Quellen auffallend häufig unterschiedliche Lebensdaten, weshalb sie zumeist durch mehrere Quellen verifiziert werden mussten. Hinzu kommt bei den Künstlern aus osmanischer Zeit, dass es noch keine Nachnamen gab. Bis zur Einführung von Familiennamen in der Türkei im Jahr 1934 war es üblich, nur die Vornamen zu verwenden. Meistens hält die

---

<sup>76</sup> E-Mail von Özkan Eroğlu, 20. Dezember 2018.

<sup>77</sup> Ebd. Die Übersetzung erfolgte indirekt, aber mit Zustimmung von Prof. Eroğlu, der Deutsch spricht.

<sup>78</sup> Vgl. [welopeist.com/listing/mimar-sinan-fine-arts-university](http://welopeist.com/listing/mimar-sinan-fine-arts-university); [maviboncuk.blogspot.com/2013/01/april-1-1948-findikli-fire-at-cemile.html](http://maviboncuk.blogspot.com/2013/01/april-1-1948-findikli-fire-at-cemile.html) (15.02.2020).

Literatur anstatt der Familiennamen nur Titel oder Spitznamen bereit, die aber nicht einheitlich verwendet werden. Hinzu kommen häufig verschiedene Schreibweisen, weil es für die alte osmanische Schrift zunächst keine einheitliche Transkription in das lateinische Alphabet gab. Außerdem gibt es zu vielen Künstlern, bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein, zumeist keine vollständigen Biografien und chronologische Dokumentation ihrer Gemälde. Deshalb ist es oftmals nur bedingt möglich, die Entwicklungsphasen einzelner Maler zu untersuchen.

### **Bedeutende Kunsthistoriker und Literaturquellen für türkische Malerei**

Dennoch gibt es einige bedeutende Kunsthistoriker, die zu ihrer Zeit Schriften über die damalige Kunstszene und Werke bedeutender Künstler verfasst haben. Dazu zählen z.B. Nurullah Berk, Mazhar Şevket İpşiroğlu (1908-1985), Sezer Tansuğ, Mustafa Cezar oder Renda Günsel.

So war Nurullah Berk (1904–1982)<sup>79</sup> Absolvent der Istanbuler Akademie der schönen Künste. Er ist bis heute vor allem als Maler bekannt, war aber auch Schriftsteller und Kunstkritiker. Ab 1932 beschäftigte er sich intensiv mit kunsttheoretischen Themen und veröffentlichte in der Folge einige Bücher und zahlreiche Artikel. Berk war einer der ersten in der türkischen Kunstgeschichte, der sich sowohl mit der europäischen Malerei von der Renaissance bis zum Konstruktivismus beschäftigte als auch Beiträge zur aktuellen türkischen Malerei und ihrer Geschichte verfasste. Obwohl er kein studierter Kunsthistoriker war, lohnt es sich, seine Schriften zu untersuchen.

Mazhar Şevket İpşiroğlu studierte in den 1930er Jahren Kunstgeschichte und Philosophie in Bonn, Hamburg und Berlin. Nach seiner Rückkehr in die Türkei arbeitete er zunächst an der Universität Istanbul (*İstanbul Üniversitesi*) als Dozent für Philosophie und wechselte nach der Gründung der *Fakultät für Kunstgeschichte* in diesen Fachbereich. Ab 1940 beschäftigte er sich intensiv mit der türkischen Kunstgeschichte und wurde zu einem der Pioniere auf diesem Gebiet. 1949 wurde er Abteilungsleiter des Faches Kunstgeschichte an der Universität Istanbul.<sup>80</sup> Schwerpunkte seiner Arbeiten waren die islamische Kunstgeschichte, persische und mongolische Malerei sowie osma-

---

<sup>79</sup> Nach Ahmet Kamil Gören 1904-1982 (Gören 2018, 90), nach Özsezgin 1906-1981 (Özsezgin 2010, 112).

<sup>80</sup> Vgl. Yazıcı 2009, 589.

nische Kunst. Mazhar Şevket İpşiroğlu hat dazu beigetragen, dass Kunsthistorik zu einem eigenständigen wissenschaftlichen Bereich in der Türkei wurde. Vor allem mit letzterer und mit Osman Hamdi beschäftigte sich auch Mustafa Cezar. Er hatte eine Professur für Archäologie und Kunstgeschichte an der Mimar-Sinan-Universität und publizierte über osmanische Zeiten und Geschichte.

Eine weitere wichtige Kunsthistorikerin, Günsel Renda, widmet sich ebenfalls der osmanischen Malerei, Miniaturen und Wandmalerei. Seit den 1960er Jahren lehrt sie an verschiedenen Universitäten in der Türkei und im Ausland.

Zu den einflussreichsten und vielseitigsten türkischen Kunsthistorikern gehörte Sezer Tansuğ, der zwischen den 1960er und 1990er Jahren zahlreiche Werke zu verschiedenen Aspekten der türkischen Malerei veröffentlichte. Von anderen Autoren wird er häufig zitiert, weil er vergleichsweise viele Artikel und Beiträge publiziert hat, ist aber nicht unumstritten. Aufgrund seiner oft nationalistischen und konservativen Äußerungen lehnten andere Künstler und Journalisten Sezer Tansuğ als reaktionär oder gar chauvinistisch ab.<sup>81</sup>

Eine kompakte und gut recherchierte Zusammenstellung von Zeitschriften, Lebensdaten von Künstlern, Kritiken und Reportagen zu den Heimatreisen türkischer Künstler um die 1940er Jahre bietet der Band der *Milli Reasürans Sanat Galerisi*.<sup>82</sup> Eine ausführliche Quelle zur Entwicklung der türkischen Malerei ist die Monografie von Nilüfer Öndin *Die Kunst und Kulturpolitik der Republik 1923–1950*. Sie zeichnet ein detailliertes Bild über die Bildung und die Entwicklung der Kunst in diesem Zeitraum. Anders als in vielen anderen Werken führt Öndin zahlreiche Dokumente als Belege auf und gibt sie bis ins Detail wieder. Auch die Forschungen und Schriften von Ahmet Kamil Gören (geb. 1956) zu verschiedenen Bereichen der türkischen Malerei sind vielfältig. Türkische Kunsthistoriker greifen sie häufig auf.

Schriften über die türkische Malerei von nichttürkischen Kunsthistorikern gibt es nur wenige. Diese befassen sich meist auch nur punktuell mit einzelnen Aspekten oder Einzelwerken. Ein häufig zitiertes Beispiel dafür ist das Essay *Seker Ahmet and the Forrest*

---

<sup>81</sup> Sezer Tansuğs Art Kritik zu üben war wenig akademisch, oft subjektiv und auf privater Ebene. Dem armenischen Künstler Sarkis Zabunyan (\* 1938) hat er Propaganda im Ausland – er lebt seit 1964 in Paris - gegen Türken vorgeworfen. Daraufhin haben neunundachtzig Intellektuelle aus Kultur- und Kunstkreisen dies gemeinsam kritisiert und eine Resolution gegen Senzer Tansuğ veröffentlicht. Vgl. Özkan 2015, 69f.

<sup>82</sup> Vgl. Edgü, Amelié 1998.

des britischen Schriftstellers und Kunsthistorikers John Berger, der sich ausführlich mit dem Gemälde *Der Wald* des osmanischen Malers Şeker Ahmed Paşa – in vielen Quellen auch Ahmet Ali genannt – auseinandersetzt.<sup>83</sup> Eine der wenigen nichttürkischen Kunsthistorikerinnen, die mehrere Schriften zur türkischen Malerei herausbrachte, ist die Amerikanerin Wendy M. K. Shaw, die seit 2014 als Professorin für Kunstgeschichte islamischer Kulturen an der *Freien Universität Berlin* lehrt. Ihre Arbeit konzentriert sich auf das Osmanische Reich und die Türkische Republik. Seit den 2000er Jahren veröffentlichte sie mehrere Werke zur Entwicklung der türkischen Malerei und thematisierte auch den Einfluss des Westens auf ihre Entwicklung. Ein weiteres zahlreich bebildertes Buch von Mary Roberts (2016) *İstanbul Karşılaşmaları. Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel kültürü* (Begegnungen in Istanbul. Osmanen, Orientalisten und visuelle Kultur des 19. Jahrhundert) ist für die Kunst des 19. Jahrhunderts einer kosmopolitischen Stadt wie Istanbul mit deren interkulturellem künstlerischem Reichtum eine gute Quelle.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit vier bedeutenden Künstlergruppen, über die es jedoch zumeist keine ausführliche Literatur und oft nur wenige Dokumente und Informationen gibt. Eine dieser Gruppen ist die *Gruppe D*, 1933 entstanden als ein Zusammenschluss von Künstlern für eine gemeinsame Ausstellung in Istanbul (vgl. Kap. 3.2.2). Im Buch *d grubu d group 1933–1951* vermittelt Zeynep Yasa Yaman einen tieferen Einblick in diese Gruppe mit umfangreichen Dokumenten, Bildern und Interviews sowie einem ausführlichen Katalog von Werken der Gruppenmitglieder.

In der Türkei gibt es wenige bedeutende Museen, das sich ausschließlich der zeitgenössischen türkischen Kunst widmet (vgl. u.a. Tabelle 5, 289). Umso wichtiger sind Kompendien mit einer Sammlung bedeutender Werke zeitgenössischer Künstler. Ein solch weitreichendes Buch über die Kunst der 1980er Jahre ist *Seksenlerde Türkiye' de Çağdaş Sanat: Yeni açılımlar (Zeitgenössische Kunst in den 1980er Jahren in der Türkei: Neue Initiativen)* von İpek Duben und Esra Yıldız.<sup>84</sup> Es gibt einen umfangreichen Einblick in die türkische Kunst dieser Zeit und dokumentiert textlich und fotografisch umfassend die Werke aus Workshops unter Leitung İpek Dubens.

---

<sup>83</sup> Vgl. Berger 1991.

<sup>84</sup> Vgl. Duben/Yıldız 2008.

## Quellenlage

Da die Quellen und ein Großteil der Literatur auf Türkisch waren, brauchte es für viele Begriffe eine Übersetzung. In der Literatur belegte Übersetzungen sind unverändert im Original zitiert und kursiv wiedergegeben (bei längeren Zitaten auch eingerückt), einzeilig wiedergegeben. Wo aber keine übersetzten Begriffe und Texte vorlagen, wurde soweit möglich wort- und sinngemäß übersetzt.<sup>85</sup> Darum handelt es sich strenggenommen in dieser Arbeit nicht immer um offizielle Übersetzungen, sondern um sinngemäße. Wenn es keinen passenden deutschen Begriff für den Inhalt auf Türkisch gab, wurden in Klammern sinngemäße Begriffe hinzugefügt.

Fachbegriffe oder Namen von Organisationen und Institutionen werden in der Literatur teilweise uneinheitlich übersetzt, was gelegentlich zur Verwirrung führte. Zum besseren Verständnis werden für Ortsbezeichnungen immer die heute üblichen Ortsnamen verwendet. Aus diesem Grund wird beispielsweise für Istanbul durchgehend dieser Name verwendet, obwohl die Stadt in osmanischer Zeit noch Konstantinopel hieß. Bei der Aufzählung von Namen wird stets die alphabetische Reihenfolge verwendet. Diese soll keine Rangfolge zum Ausdruck bringen.

Selbst bei Begriffen, die sich scheinbar direkt übersetzen lassen, zeigte sich bei genauerer Betrachtung ein Bedeutungsunterschied. Das gilt beispielsweise bei den Begriffen *Modernismus*, *Westen* oder *westlich*: Modernismus meint eine Strömung innerhalb der muslimischen intellektuellen Auseinandersetzung um die richtige Entgegnung auf die europäische Herausforderung, mit der man die offenkundige Rückständigkeit und den Traditionalismus der muslimischen Welt überwinden wollte. Modernismus war aber auch ein Gesellschaftsentwurf, eine Philosophie von Liberalismus, Offensein, größerer individueller Freiheit. Damit verbunden sind die Begriffe *Westen* und *westlich*, die aber häufig falsch benutzt wurden. Aus türkischer Sicht wurden oft nur die Errungenschaften westlicher Staaten gesehen, nicht aber die dahinterstehende Philosophie. Diese wurde in der Regel nicht angenommen und verinnerlicht. Ein Beispiel dafür ist die Einführung des aktiven und passiven Wahlrechts für Frauen 1930 und 1934. Dies geschah damit deutlich früher als in vielen europäischen Staaten wie beispielsweise Frankreich. Dennoch konnten sich weibliche Abgeordnete über Jahrzehnte nicht in der Politik etablieren, weil sie die Gesellschaft nicht angenommen hatte. Belegen lässt sich das an der

---

<sup>85</sup> Die Autorin ist aber keine sprachliche-geprüfte Übersetzerin.



Zahl weiblicher Parlamentsabgeordneter in der Nationalversammlung: Bei der ersten Parlamentswahl mit weiblicher Beteiligung 1935 stellten Frauen 18 von 395 Abgeordneten. In den nächsten Jahrzehnten sank diese Zahl und wurde erst bei der Parlamentswahl 1999 übertroffen.<sup>86</sup>

Nicht nur die türkische Kunst, sondern auch die Kunstkritik war und ist in der Türkei bis heute oft politisch geprägt. Besonders die Literatur war in den ersten Jahrzehnten der Türkischen Republik häufig nicht unabhängig und beurteilte die politische Botschaft der Malerei oft stärker als ihre Ästhetik. Kunstkritik ist somit oft nicht frei von politischen Botschaften und bei der Interpretation kunstkritischer Aussagen deren Intention zu hinterfragen. Überdies wurden besonders herabzustufende oder würdigende Adjektive zur Beschreibung von Kunst verwendet.<sup>87</sup>

### **Analyse der Entwicklungsphasen**

Die Geschichte der türkischen Malerei ist – wie bereits dargelegt – bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein stark von der Übernahme europäischer Malstile geprägt. Teilweise versuchten Künstler dabei, die Technik europäischer Malstile nachzuahmen, ohne dass die türkische Malerei die Entwicklungsphasen dieser Techniken durchlaufen oder die dahinterstehende Philosophie übernommen hatte.

Diese Entwicklungsgeschichte macht die Einzigartigkeit der türkischen Malerei aus. Deshalb beschreibt die vorliegende Arbeit die jeweiligen einzelnen Entwicklungsphasen der Europäisierung der türkischen Kunst und Tafelmalerei im Speziellen. Die Vorgehens- und Arbeitsweise ist dabei, in den jeweiligen Entwicklungsphasen einzelne Künstler oder Künstlergruppen zu untersuchen, die Pioniere in ihrem Bereich und als Künstler besonders interessant waren. Sie stehen exemplarisch für eine Epoche oder eine bestimmte Stilrichtung. Ebenso verhält es sich bei der Auswahl der Gemälde. Die hier genannten Gemälde geben einen Einblick in die verschiedenen Strömungen der türkischen Malerei. Sie sind zumeist herausragende Werke des jeweiligen Künstlers und stehen somit beispielhaft für sein Gesamtwerk oder wurden als Beispiel für eine bestimmte Epoche oder Schaffensperiode ausgewählt. Im Fokus stehen dabei drei Fragen:

---

<sup>86</sup> Vgl. Gündüz 2002.

<sup>87</sup> Für negative Kritik wurden beispielsweise die Adjektive leblos, schwach, unangemessen, notdürftig, zerstreut, verwirrt, bedeutungslos; für positive Kritik z.B. elegant, exquisit, reif, oder vertrauenswürdig angewendet. Vgl. Özyiğit 2017b, 194.

Wie integrierten lokale Malstile wie etwa die Miniaturmalerei Einflüsse aus der europäischen Malerei? Und wie wurden die Malerei und die westliche Kunst im Osmanischen Reich erlebt? Wie weit beeinflusste die in der Kunstgeschichte weit verbreitete Methode der Nachahmung, mit der etablierte Malstile kennengelernt und weiterentwickelt wurden, die türkische Malerei und beeinflusste diese damit in ihrer eigenständigen Entwicklung? Eine wesentliche Rolle spielte dabei, dass westliche Kunst zunächst nur in den Palästen ausgestellt wurde. Erst mit der Möglichkeit, den westlichen Lebensstil auch selber zu erleben, wurde die Malerei bewusst staatlich instrumentalisiert, um Kunst als Kultur unter das Volk zu bringen.

## 2 Die Kunst im Osmanischen Reich bis 1923

### 2.1 Die Kunst im Osmanischen Reich bis 1839

Die frühesten Malereien auf türkischem Boden finden sich in Höhlen und gehen bis in das jüngere Neolithikum (ca. 6.000 v. Chr.) zurück. Höhlenmalereien finden sich in den Bergen Anatoliens, zum Beispiel in Çatalhöyük bei Konya oder in verschiedenen Orten Ostanatoliens. In der Antike gab es Malerei, die zunächst von der griechischen und der anschließenden römischen Tradition geprägt war und aus der sich die byzantinische Malerei entwickelte. Auf diese Maltraditionen wird aber hier nicht weiter eingegangen, weil sie für die Entwicklung der späteren osmanischen und türkischen Malerei keine Rolle spielten.

Mit dieser, zuletzt durch das Christentum geprägten Malereitradition wurde nach der osmanischen Eroberung radikal gebrochen. Anschließend entstanden auf dem Gebiet der heutigen Türkei lange Zeit keine Fresken- sowie Decken- und Wandmalereien, wie etwa in den sakralen Bauten und Palästen des Westens. Türkische Malerei beschränkte sich weitgehend auf die Illustration von Büchern. Damit viele Exemplare angefertigt werden konnten, brauchte es zahlreiche Künstler, die der Kalligrafie und Illustration mächtig waren. Die verfügbaren Quellen zeigen, dass zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert 526 Künstler mit einem regelmäßigen monatlichen Salär aus der Palastschatulle gearbeitet hatten.<sup>88</sup> Freistehende Gemälde, also auf Papier oder Leinwänden mit Öl, Pastellkreiden oder anderen Techniken bemalte Oberflächen, verbreiteten sich erst seit gut 500 Jahren und dies sehr langsam. Diese im Folgenden als Tafelmalerei bezeichnete Kunstform gewann in der türkischen Kunst erst spät an Bedeutung. Sie stand in der Gunst über Jahrhunderte hinweg hinter anderen Kunstformen zurück, insbesondere hinter der arabischen/anatolischen Kalligrafie als wichtigstem Schmuckelement in der Architektur, die religiös determiniert lange Zeit als einzig erlaubte Kunstform dominierte. Die Malerei existierte hauptsächlich in Form von Miniaturen und Wandmalereien, statt um Freskomalerei – wie im Westen – handelte es sich bei den Wandmalereien jedoch um Seccomalerei.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Vgl. Sevin 1959, 82.

<sup>89</sup> Seccomalerei: Wandmalerei, die im Gegensatz zum Fresko nicht auf den frischen, noch feuchten Kalkputz, sondern auf das schon trockene Mauerwerk aufgebracht. Nach Hartmann, Peter W. 2019.

Für das Ausschmücken der Innenräume wurden neben *Çini* (Keramikarbeiten) auch eine weitere Art von Wandmalerei verwendet: *Kalem İşleri*.<sup>90</sup> Diese sind entweder auf Putz gemalt oder als sogenannte *Malakari* ausgeführt, eine sehr fein gearbeitete und sehr flache Variante eines Reliefs. Auf Holz gemalte *Kalem İşleri* waren der bedeutendste Stil, mit dem Decken und Kuppeln farbig gestaltet wurden. Für *Kalem İşleri* gab es nach dem Stil der jeweiligen Epoche in der osmanischen Kunst ein breites Anwendungsfeld.<sup>91</sup>

Erste Künstlerwerkstätten am osmanischen Hof wurden bereits vor der Eroberung von Konstantinopel (1453) in der alten Hauptstadt Edirne nachgewiesen. Nach der Eroberung ließ Sultan Mehmet II. an seinem neuen Herrschersitz, dem heutigen Topkapı-Palast, Künstlerwerkstätten errichten, die sogenannten *Nakkaşhane*.<sup>92</sup> Die dort bedeutendste Gruppe waren Miniaturmaler.<sup>93</sup> Auch die Portraitmalerei wurde am osmanischen Hof praktiziert, war aber „fast ganz auf die Darstellung von Herrschern beschränkt“.<sup>94</sup>

„Die osmanische Malerei wurde in der Vergangenheit weniger hochgeschätzt als die der Safawiden und Moguln. Einerseits hielt man sie lediglich für Nachahmung persischer Vorbilder, zum anderen war bis vor kurzem der größte Teil der schönsten Bilder für die Öffentlichkeit unzugänglich im Topkapı-Palast verborgen.“<sup>95</sup>

Westliche Formen hatten, außer durch die Beschäftigung einiger europäischer Maler am Hof der Sultane, in dieser Zeit, um das 16. Jahrhundert, kaum einen Einfluss. Die weitgehende Abschottung des Osmanischen Reiches und des Islams, der das Reich nicht nur religiös, sondern auch kulturell von den christlichen Staaten Europas trennte, führten dazu, dass ein kultureller Austausch kaum stattfand. Obwohl die Osmanen viele Gebiete

---

<sup>90</sup> *Kalem İşleri*: Eine spezielle Art der Decken- und Wandmalerei, bei der die Farben entweder in den noch feuchten Putz oder auch auf Holz, Marmor, Stein, Leinen oder Leder aufgetragen werden. Dabei kommen bunte Erdfarben oder Krapp zum Einsatz, die mit einem feinen Haarpinsel aufgetragen werden.

<sup>91</sup> Vgl. Aslanapa 2014, 395.

<sup>92</sup> *Nakkaşhâne*: Ein Arbeitsraum, in dem alle Arten von Dekoration und Kunstgewerbe erstellt wurden. Er entspricht etwa dem deutschen Begriff der Künstlerwerkstatt. *Nakkaş*: Die Person – Künstler oder Handwerker –, die in einem *Nakkaşhâne* arbeitet. Auch Maler wurden in der osmanischen Zeit so bezeichnet. In *Nakkaşhâne* gab es Künstler aus Herat (heute Afghanistan), Iran, Bagdad und anderen Ländern neben den einheimischen Künstlern. Bilder in Büchern wurden in diesen Ateliers von verschiedenen Künstlern gemalt und am Ende zusammengestellt, daher kann man unterschiedliche Qualitäten finden (vgl. İpşiroğlu 1973, 133).

<sup>93</sup> Vgl. Zick-Nissen 1985, 31.

<sup>94</sup> Kreiser 1998, 73.

<sup>95</sup> Robinson 1998, 78.

anderer Kulturen, vor allem des Byzantinischen Reiches erobert hatten, übernahmen sie nur wenig von ihnen. „Waren die Osmanen auch die politischen Erben der Byzantiner, so übernahmen sie aus deren kulturellem Erbe nur solche Elemente, die in ihre islamische Kultur integrierbar waren“<sup>96</sup>, zum Beispiel Mosaik und Architektur. Beispielsweise wurde die Kuppel der byzantinischen Kirche Hagia Sophia in Konstantinopel durch den berühmtesten osmanischen Architekten Mimar Sinan (um 1490-1588) in zahlreichen seiner Moscheebauten aufgegriffen und dadurch bis heute zum Vorbild und Inbegriff einer osmanischen Moschee.<sup>97</sup>

Gegen die Integration der byzantinischen Malerei stand das islamische Verbot der Abbildung von Lebewesen.<sup>98</sup> Dieses Verbot wurde zwar in der islamischen Welt nicht generell durchgesetzt. Dennoch entstanden nur wenige Abbildungen. Die meisten waren Darstellungen der osmanischen Sultane, die sich seit Mehmet II. (1432–1481) alle portraituren ließen, oder grobe Darstellungen von Personen ohne individuelle Gesichtszüge. Bei der heutigen Bewertung des islamischen Bildverbots aus westlicher Sicht wird gerne vergessen, dass Abbildungen auch im frühen Christentum umstritten waren. Erst Papst Gregor I. (um 540–604) erlaubte bildliche Darstellungen mit der Begründung, dass Bilder für alle Analphabeten ein Ersatz für die Schrift wären. Im damaligen Konstantinopel kam es im 8. und 9. Jahrhundert zum Ikonoklasmus.<sup>99</sup> In dem byzantinischen Bilderstreit stritten Kirche und Kaiserhaus um die Verehrung von Ikonen. Während die eine Seite, die Ikonoklasten, Abbildungen ablehnte und diese zerstören wollte, verehrte die andere Seite, die Ikonodulen, Abbildungen christlicher Motive.

---

<sup>96</sup> Kohrbach 1985, 31.

<sup>97</sup> Den Einfluss der Baukunst der Hagia Sophia auf die osmanische Baukunst beschreibt Diez (Diez und Aslanapa 1955, 4+163). Nach dem die Osmanen Istanbul eroberten, fingen die Osmanen an mit der Baukunst der weltberühmten Hagia Sophia zu konkurrieren, und wurden von dieser inspiriert. Es wurden entgegengesetzte Elemente zusammengebracht und kombiniert, erst so entstand osmanische Baukunst. Aslanapa bestätigt Diez mit der Aussage, dass die Fatih-Moschee in Istanbul von dem Architekten Sinan el din Yusuf bin Abdullah el Atik vergleichbar konstruiert wurde. Die Fatih-Moschee wurde von Fatih Sultan Mehmet nach der Eroberung Konstantinopels zwischen 1462-1470 erbaut (vgl. Diez und Aslanapa 1955, 138f. sowie Asutay-Effenberger, Neslihan 2010). Die „türkischen“ Architekten sahen die Hagia Sophia als monumentalen Standard und Herausforderung (lt. Quelle: „challenge“), diesen zu erreichen (vgl. Kuban 1995, 112).

<sup>98</sup> Vgl. İpşiroğlu 1973, 15. „Obwohl sich im Koran keine ausdrücklich bilderfeindliche Doktrin findet, geht doch aus einigen Abschnitten des heiligen Buches hervor, dass Muhammed Statuen mit heidnischen Idolen gleichsetzte (5,90/6,74), Allah als alleiniger Bildner (Musawwir-Sure 59,24) kann seiner Schöpfung den Lebensodem einhauchen (3,49). Diese in ihrer Beziehung zur bildenden Kunst recht vagen Ausführungen erfuhren im 8. Jh. durch die *Hadith* (Zitatensammlung) eine exaktere Interpretation, bekamen damit einen formal-doktrinären Charakter und gerieten zu einem Leitgedanken der islamischen Kunst (...).“ Gosciniak 1991, 25.

<sup>99</sup> Ikonoklasmus: Zerstörung heiliger Bilder der eigenen Religion, insbesondere im Christentum.

Die über mehrere Jahrhunderte andauernde ablehnende Haltung der Osmanen gegenüber der europäischen Kultur und die weitgehende Abschottung des Reiches im 16. und 17. Jahrhundert standen einem kulturellen Austausch mit europäischen Staaten im Weg. Erst ab Beginn des 18. Jahrhunderts öffnete sich das Osmanische Reich und der europäische Einfluss vergrößerte sich zunehmend. Dennoch wäre es

„eine grobe Vereinfachung, wenn man annehme, es hätte vor dem 18. Jahrhundert keine kulturellen Kontakte zwischen dem Osmanischen Reich und Europa gegeben. Was die höfische Kunst anbelangt, gab es sie, wenn auch nur sporadisch, seitdem Mehmed der Eroberer den venezianischen Maler Gentile Bellini 1479 nach Istanbul eingeladen hatte“.<sup>100</sup>

Der venezianische Maler Gentile Bellini (1429–1507) wurde engagiert, um ein Portrait des Herrschers anzufertigen. Er stammt aus einer Künstlerfamilie und wurde wahrscheinlich von seinem Vater und seinem Schwager, dem Maler Andrea Mantegna (1431–1506), ausgebildet und beeinflusst.<sup>101</sup> Am 1. August 1479 erreichten zwei Gesandte des osmanischen Sultans Venedig und baten im Auftrag von Mehmed II. um die Entsendung eines fähigen Portraitmalers nach Konstantinopel.<sup>102</sup> Die venezianische Signoria entschied sich für Gentile Bellini, der zu dieser Zeit für die *Scuola Grande di San Marco* tätig war. Im September 1479 reiste er in das Osmanische Reich. Er malte dort zahlreiche Bilder, darunter mehrere Portraits von Mehmed II. und hohen Persönlichkeiten (vgl. Abb. 4). Ende des Jahres 1480 verließ Bellini Konstantinopel und kehrte nach Venedig zurück. Was von Bellini blieb, waren vor allem die Portraits, die anderen Malern als Vorlagen dienten. Dies führte aber nicht zu einer neuen Malereitradition, da der sehr religiöse Nachfolger von Mehmet II., Bayezid II. (1447–1512, Sohn von Mehmet II.), die Portraits auf dem Basar verkaufen ließ.<sup>103</sup>

Etwa ein Jahrhundert später, im Jahr 1578, plante der Hofmaler Nakkaş Osman (erste Hälfte 16. Jhd. – unbekannt) ein Werk mit Miniaturen der frühen osmanischen Sultane. Da er von den meisten Herrschern keine Vorlagen hatte, bat er den Großwesir Sokollu Mehmed Paşa, ihm solche zu beschaffen. Daraufhin beauftragte dieser im August 1578 einen venezianischen Gesandten, nach Ölgemälden osmanischer Herrscher zu suchen

---

<sup>100</sup> Faroqhi 2010, 74.

<sup>101</sup> Vgl. Thieme/Becker 1992, Band 3, 256.

<sup>102</sup> Vgl. ebd.

<sup>103</sup> Vgl. Heine 2011, 101.

und diese zu kaufen.<sup>104</sup> Der unmittelbare Grund, warum er sich gerade an Venedig wandte, war vermutlich nicht nur die Bedeutung Venedigs als große handeltreibende Seemacht, sondern ein 1575 in Basel erschienenes Buch des italienischen Geschichtsschreibers Paolo Giovio (1483–1552), das Holzschnitte der Portraits der Sultane enthielt und von dem der Wesir wohl ein Exemplar besaß. Er ging davon aus, dass die Grundlage der Holzschnitte Ölgemälde waren, die er nun in Europa suchen ließ.

In Wirklichkeit gingen die Holzschnitte aber wohl nicht auf Ölgemälde, sondern auf eine osmanische Miniatur des Malers Haydar Reis<sup>105</sup> (1494–1572) zurück, auch bekannt unter dem Namen Nigari. Diese Miniaturen schenkte 1543 ein osmanischer Admiral der Serenissima in Venedig. Im Jahr 1579 traf in Istanbul eine Bilderserie aus der Werkstatt von Paolo Veronese (1528–1588) ein. Es waren keine zeitgenössischen Originalgemälde der osmanischen Herrscher, sondern nach Vorlagen oder aus der Fantasie heraus entstandene Bilder. Als einzige Vorlage dienten vermutlich die bereits erwähnten Miniaturen von Haydar Reis.<sup>106</sup> In der Werkstatt Veroneses entstand zeitnah mindestens noch eine weitere Serie der Portraits. 14 Gemälde aus diesen Serien befinden sich heute in der Ausstellung der Staatsgalerie in der Würzburger Residenz. Am Ende verwendete Nakkaş Osman die europäischen Portraits für seine Miniaturen nur teilweise, weil er sie erst kurz vor Fertigstellung seines Buches erhielt. Allerdings blieben die Portraits im Topkapı-Palast und sind dort zum Teil bis heute erhalten (vgl. Abb. 5).

Nakkaş Osman und seine Schüler verdankten ihren künstlerischen Ruhm vor allem der Förderung durch Sultan Murat III. (1546–1595). Dem Meister und seinen Schülern gelang es, sich von der starken Stilisierung, die bis dahin in den osmanischen Miniaturen vorherrschte, zu lösen, ohne sich von den traditionellen Regeln und Vorgaben der Miniaturenmalerei zu verabschieden. Die türkische Kunsthistorikerin Günel Renda beschrieb die Leistung von Nakkaş Osman wie folgt:

„Nakkaş Osman, ein wahrer Meister der Komposition, hat es verstanden, bei Einhaltung des traditionellen Miniaturenschemas den Forderungen des osmanischen Hofes in Bezug auf Darstellungsstil und Dokumentationsgehalt nachzukommen und einen meisterlichen Bildbericht zu schaffen, in dem Form und Inhalt eine klassische Synthese bilden. Es ge-

---

<sup>104</sup> Vgl. Belting 2008, 64.

<sup>105</sup> Er war einer der berühmtesten Künstler in den Ateliers (Nakkaşhâne) des Palasts des Kanuni Sultan Süleyman (Süleyman der Prächtige) (vgl. Diez und Aslanapa 1955, 274).

<sup>106</sup> Vgl. ebd., 64–66.

lang ihm überdies, die typische Stilisierung zu überwinden, die für die gesamte islamische Miniaturmalerei so charakteristisch ist.“<sup>107</sup>

Bis ins 17. Jahrhundert blieb der europäische Einfluss auf das Reich gering, da sich die Osmanen weitgehend abgeschottet hatten. Die Kriege mit den europäischen Staaten führten dazu, dass das Osmanische Reich seine Kultur und den Islam dazu verwendete, sich von Europa abzugrenzen. Im 17. Jahrhundert erlebte das Osmanische Reich aufgrund innerer Probleme eine Krise. So war der Versuch 1683, wie zuvor schon 1529, Wien zu erobern, gescheitert. Die zwischenzeitlichen Territorialgewinne ließen sich kaum mehr verwalten. Zudem wurde durch die Aufweichung der wirtschaftlichen, sozialen, politischen und militärischen Grundlagen das Osmanische Reich in eine Dauerkrise gezogen. Hinzu kam die Verarmung der Landbevölkerung, eine beschleunigte Inflation durch wegbrechende Zolleinnahmen, Nepotismus, Korruption, Währungsabwertung. Die europäischen Mächte versuchten, diese Schwäche auszunutzen und ihre Beziehungen zum Osmanischen Reich auszubauen. Damit wollten sich die europäischen Staaten dort einen größeren Einfluss sichern. Frankreich hatte mit seinen Bemühungen den größten Erfolg. Im Jahr 1669 schlossen der französische König Ludwig XIV. (1638-1715) und das Osmanische Reich ein Handelsabkommen.<sup>108</sup> In der Folge dieses Abkommens kamen viele Franzosen nach Pera, einem Stadtteil Konstantinopels. Sie stärkten nicht nur die Ökonomie des Reiches, sondern brachten auch ihre Kultur ins Land. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts konnte Frankreich seinen Einfluss ausbauen. Das erklärt, warum viele spätere Reformen eine französische Handschrift trugen.

Ab dem frühen 18. Jahrhundert bauten das Osmanische Reich und die westliche Welt ihre Beziehungen weiter aus. Es begann eine Phase der starken Europäisierung, die in der türkischen Geschichtsschreibung als *Tulpenzeit* (1718–1730) bezeichnet wird.<sup>109</sup> Europäische Staaten entsandten Botschafter und das Osmanische Reich eröffnete Vertretungen im Ausland. Infolgedessen besuchten auch immer mehr Künstler aus dem Ausland die Hauptstadt des Reiches. So tauschten sich auch der kulturelle und der künstlerische Bereich zunehmend aus.

---

<sup>107</sup> Renda 1989, 31.

<sup>108</sup> Vgl. Renda 1977, 16.

<sup>109</sup> Tulpenzeit (auch Tulpenperiode oder Tulpen-Epoche genannt): Zeitraum der osmanischen Geschichte von 1718 bis 1730 (nach anderen Angaben bis 1739). Der Name leitet sich von der Vorliebe des Hofes und der osmanischen Oberschicht ab. Dieser Zeitraum gilt als Zeit des Genusses und der Freude. Vgl. Azeri, Nazan in: Ausst.-Kat. Berlin 2009, 103.



Unter der Herrschaft von Selim III. (1761–1808) reformierte sich das Osmanische Reich am Ende des 18. Jahrhunderts langsam. Dieser Herrscher war ein großer Liebhaber der Musik. Er komponierte zahlreiche Werke, von denen viele bis heute erhalten sind. Er war der erste Sultan, der europäische Musiker an seinen Hof holte und dort erstmals Opern aufführen ließ. Selim III. war der europäischen Malerei zugetan und ließ sich auf Leinwandbildern portraituren.<sup>110</sup> Damit leitete er eine Wende in der osmanischen Malerei ein. „Die lange Ära der traditionellen Miniaturmalerei ging zugunsten der Tafelbilder zu Ende.“<sup>111</sup> Selim III. beschäftigte den in Karlsruhe geborenen Architekten, Maler und Zeichner Antoine Ignace Melling (1763–1831). Der Künstler wurde zunächst in Straßburg ausgebildet. Um das Jahr 1782 reiste er durch Italien nach Ägypten und anschließend nach Istanbul. Dort blieb Melling 18 Jahre lang und arbeitete als Architekt und Zeichner der Sultanin Hatice (1766<sup>112</sup>–1822) (vgl. Abb. 6). In dieser Zeit entstanden einige Kupferstiche mit detaillierten Ansichten der Stadt und ihrer Architektur. Einem ausländischen Architekt wurde zum ersten Mal eine Baugenehmigung erteilt, mit der er für die Sultanin Hatice im Defterdarburnu-Palast eine Villa am Meer baute.<sup>113</sup> 1803 verließ Melling Istanbul in Richtung Frankreich, wo er als Hofmaler der Kaiserin Josephine (1763–1814) und später als Kabinettmaler von Ludwig XVIII. arbeitete.<sup>114</sup>

Neben der Malerei am Hof wurde in der Zeit von Selim III. eine weitere Maltradition begründet: die der sogenannten Militärmaler. Diese osmanischen Maler wurden an Schulen des Militärs ausgebildet und standen während ihres Berufsleben in dessen Diensten.<sup>115</sup> Im Jahr 1793 wurde ein westlich geprägter Zeichenunterricht in den Lehrplan der Militärhochschulen aufgenommen, der mit Malern wie Ferik İbrahim Paşa (1815–1891) und Hüsnü Yusuf (1817–1861) erste Früchte trug.<sup>116</sup> Später wurden begabte Schüler zur Ausbildung ins Ausland, zumeist nach Frankreich geschickt, wo sie

---

<sup>110</sup> „Die ersten Produkte türkischer Kunst, die von einer westlichen Malereiauffassung zeugen, entstehen im Zuge des Verwestlichungsprozesses des Osmanischen Reiches. Dank der Reformen unter Selim III., [...], Abdülmecid [...]“ (Ausst.-Kat. Berlin 2009, 16). Nach Cezar (1971, 23) wurde Selim III. von dem türkischen Maler Mustafa Rakım Efendi portraitiert.

<sup>111</sup> Güzelhan 2012, 511.

<sup>112</sup> Nach anderen Angaben 1768 geboren.

<sup>113</sup> Vgl. Germaner & İnankur 2002, 41.

<sup>114</sup> Vgl. Thieme/Becker 1992, Band 24, 366.

<sup>115</sup> Der Begriff Militärmaler ist aus heutiger Sicht missverständlich. Im Osmanischen Reich war das Militär für die gesamte Verwaltung des Reiches zuständig und nicht nur für die Kriegsführung. Dementsprechend waren nicht nur Soldaten, sondern auch alle Beamten Militärangehörige (vgl. Tansuğ 1990, 13).

<sup>116</sup> Vgl. İslimyeli 1965, 22.

den westlichen Malstil erlernten und in das Osmanische Reich brachten.<sup>117</sup> Allerdings konnten sich die türkischen Maler im 19. Jahrhundert aufgrund der französischen Gesetzgebung nicht an den staatlichen Hochschulen Frankreichs einschreiben, sondern lernten an privaten Schulen und Ateliers. Die Akademien in Paris konnten sie lediglich als Gasthörer besuchen, was viele von ihnen auch taten. Auch nach der Gründung der Türkei wurde die Tradition, begabte Künstler mit Stipendien nach Europa zu schicken fortgeführt. Bis in die 1970er Jahre finanzierte der Staat solche Auslandsaufenthalte türkischer Künstler.

Neben den fast ausschließlich muslimischen Militärmalern entstand auch unter den nichtmuslimischen Minderheiten eine Malereitradition, die aber bis heute wenig dokumentiert ist. Die meisten dieser Maler gerieten in Vergessenheit. Einer von ihnen war Konstantin Kapıdağlı, ein osmanischer Maler griechischer Herkunft, der Ende des 18. Jahrhunderts bis Anfang des 19. Jahrhunderts lebte. Er war Hofmaler von Selim III. und schon aufgrund dieser Stellung ein in seiner Zeit sicherlich geschätzter und bedeutender Maler. Dennoch ist über sein Leben und Arbeiten kaum etwas bekannt. Zu seinen bekanntesten Gemälden gehört die sogenannte Kapıdaglı-Serie (*Kapıdağlı Serisi*), eine Reihe von Gemälden osmanischer Sultane. Diese befindet sich heute im Topkapı-Palast in Istanbul. Ursprünglich wollte Selim III. die Kapıdaglı-Serie drucken lassen und für diplomatische Zwecke, insbesondere als Geschenk verwenden. Dafür brachte die Levant-Handelsgesellschaft die Originalgemälde im Jahr 1806 nach London und gab der *Druckerei John Young* den Auftrag, die Serie zu erstellen.<sup>118</sup> Durch die Absetzung und spätere Ermordung von Selim III. wurden die Drucke erst 1815 fertiggestellt.<sup>119</sup> Sie dienten dann auch keinen diplomatischen Zwecken; die *Druckerei John Young* verkaufte sie kommerziell. Das *Sakıp-Sabancı-Museum* in Istanbul besitzt heute eine Sammlung dieser Drucke.

Zeitgenössische türkische Quellen erwähnen nichtmuslimische osmanische Maler in der Zeit von Konstantin Kapıdağlı bis zur zweiten Ausstellung von Şeker Ahmed Paşa im Jahr 1875 kaum. Demnach gibt es zu nichtmuslimischen Malern eine Informations-

---

<sup>117</sup> „Die im Osmanischen Reich begründete Tradition, den Typus des ‚intellektuellen Künstlers‘ vom Staat persönlich nach Europa zu schicken, damit er sich eine moderne Weltsicht aneignet und auf die Gegebenheiten seines Staates überträgt, wird zu einer regelmäßigen Praxis (...) (Ausst.-Kat. Berlin 2009, 16).

<sup>118</sup> Vgl. Roberts 2016, 31.

<sup>119</sup> Vgl. ebd., 40.

lücke von fast ungefähr 70 Jahren.<sup>120</sup> Eine Ursache dafür ist die Be- und Ausgrenzung nichtmuslimischer Volksgruppen und damit auch der nichtmuslimischen Künstler. Die Osmanen hatten im Russisch-Osmanischen Krieg zwischen 1877 und 1878 eine schmerzliche Niederlage erlitten. In der Folge herrschten große Armut, Hunger und Elend. Das Osmanische Reich zeigte Verfallstendenzen. Umso mehr wuchs der Druck auf die nichtmuslimischen Volksgruppen. Kritik am Osmanischen Reich wurde unterbunden, Zensur ausgeübt. Das wirkte sich auch auf die Kunstszenen aus. Nachweislich kam es 1882 unter Sultan Abdülhamit II. erstmalig zu einer Zensur während einer Kunstausstellung.<sup>121</sup> Zwei Gemälde armenischer Maler wurden wegen der angeblichen Darstellung von sensiblen politischen Ereignissen aus einer Ausstellung in Pera entfernt.

Türkische Kunsthistoriker begründen die geringe Beachtung nichtmuslimischer Maler unterschiedlich. Für Ferit Edgü ist sie eine Folge des türkischen Kulturchauvinismus. Laut Ferit Edgü benannte insbesondere Sezer Tansuğ, einer der einflussreichsten türkischen Kunsthistoriker, diese nichtmuslimischen Künstler als Feinde. Nach Edgü jedoch waren unter den nicht-muslimischen osmanischen Malern die Meisten armenischer Herkunft und hätten Landschaftsbilder mit lokalem Bezug von sehr guter Qualität gefertigt, deren Leistung daher auch gewürdigt werden sollte. Gleichzeitig gab es nach Ferit Edgüs Meinung unter diesen Malern jedoch auch keine herausragende Persönlichkeit wie die Maler Ahmed Ali (Şeker Ahmed Paşa) oder Ahmed Şekür (1856 - ?). Auf jeden Fall waren diese nichtmuslimischen Künstler „besser als zweit- oder drittklassige muslimische Künstler“<sup>122</sup>, und verdienen daher ihren Platz in der türkischen Kunstgeschichte. In einem dreibändigen Werk über moderne türkische Malerei des 19. Jahrhunderts wurde kein einziger armenischer Künstler aufgeführt.

Laut Günsel Renda war der Einfluss nichtmuslimischer osmanischer Künstler im 19. Jahrhundert groß. Konstantin Kapıdağlı habe ein sehr langes Künstlerleben gehabt, aber es gebe nur sehr wenige Quellen über diese Zeit. Trotz umfangreicher Recherchen sei es Günsel Renda nicht gelungen, Informationen über Leben und Werk einiger nichtmuslimischer Maler zu sammeln, die außergewöhnliche Qualitäten hatten.<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Vgl. Arsal 2000, 93–94.

<sup>121</sup> Vgl. Roberts 2016, 199–200.

<sup>122</sup> Vgl. Arsal 2000, 96.

<sup>123</sup> Vgl. ebd., 102.

Turan Erol zufolge wurden die Nichtmuslime vermutlich aus der Kunstszene gelöscht, nachdem die türkischen Maler an Qualität und Quantität zunahmen. Ein anderer Grund ist für ihn der politische Nationalismus der neuen Generation. Ein Beispiel sei der kontinuierliche Rückgang nichtmuslimischer Mitglieder in der Gesellschaft osmanischer Maler (vgl. Kap. 2.3.3) zwischen 1910 und 1921. Im Jahr 1921 seien die letzten nichtmuslimischen Maler aus der Organisation ausgeschlossen worden. Außerdem verweist er ebenfalls auf die unzureichenden Quellen zu diesem Thema. Trotz dieser Bewertungen gab es nach der Erkenntnis von Turan Erol keine erwähnenswerten nichtmuslimischen Maler im Osmanischen Reich. Auch wenn die Quellenlage erhebliche Lücken aufweist, waren gute nicht-einheimische Künstler darunter, die aber teilweise das Land verlassen hatten.<sup>124</sup>

Für Hilmi Yavuz ist der Grund für die Nichtbeachtung nichtmuslimischer Maler das Monopol des Staates auf den Handel und den Druck der staatlichen Bürokratie auf nichtmuslimische Bürger. Ihm zufolge spielten Nichtmuslime kaum eine Rolle in der osmanischen Malerei, weil der einzige Käufer der Staat gewesen sei. Dieser habe aber nur muslimische Künstler unterstützt.<sup>125</sup> Im 19. Jahrhundert entstanden innerhalb verschiedener nichtmuslimischer Volksgruppen intellektuelle Gruppierungen. Diese zeichneten sich durch ein hohes Bildungsniveau aus und waren im Handel sehr aktiv. Durch die christliche Religion standen diese Volksgruppen Europa näher als die Muslime. Das zeigte sich beispielsweise an den Ateliers des neu entstandenen Künstlerviertels in Pera, in dem vor allem Nichtmuslime aktiv waren. Aus diesem Grund haben nichtmuslimische Maler bei der Entwicklung der Malerei der Osmanen einen wichtigen Beitrag geleistet. Einigen von ihnen war es gelungen, als Künstler bis an den osmanischen Hof vorzudringen. In der türkischen Literatur fanden ihre Leistungen aber lange zu wenig Beachtung.<sup>126</sup> Ebenso erwähnen viele kunsthistorische Texte nicht, dass die drei bekanntesten osmanischen Maler des 19. Jahrhunderts Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa und Süleyman Seyyid, die in der türkischen Kunstgeschichte heute als Mitbegründer der türkischen Malerei gelten, von ihrer Herkunft her eigentlich Levanten<sup>127</sup> waren.<sup>128</sup>

---

<sup>124</sup> Vgl. ebd., 100.

<sup>125</sup> Vgl. ebd., 111.

<sup>126</sup> Eine weitergehende Erforschung wäre wünschenswert.

<sup>127</sup> Als Levanten galten im Osmanischen Reich nichtmuslimische Geschäftsleute griechischer, armenischer und assyrischer Herkunft, die zumeist in Hafenstädten lebten und später in die anatolische Kultur integriert wurden. Nach Gören 1997a hatten Levanten entweder lange im Nahen Osten gelebt oder reih-

Schriftliche Quellen, die Informationen über das Leben der Maler enthalten, stammen hauptsächlich vom Militär. Deshalb sind von den Militärmalern zumindest wichtige Lebensdaten dokumentiert, während Informationen über andere Maler dieser Zeit rar gesät sind. Das zeigt aber nicht, dass die Militärmaler als Künstler eine größere Bedeutung hatten als andere Maler. Allerdings war es für Maler beim Militär vermutlich leichter, ihre Kunst zu präsentieren und so vom Staat entdeckt und unterstützt zu werden.

Der Reformentwicklung des Reiches unter der Herrschaft von Selim III. setzte eine Militärrevolte zunächst ein Ende. Ein Teil der Armee putschte 1807 gegen Selim III., entthronte und verhaftete den Herrscher. Als seine Anhänger mit einer Armee die Hauptstadt belagerten, ließ der spätere Sultan Mustafa IV. ihn am 28. Juli 1808 ermorden. Mustafa IV. hielt sich ein Jahr auf dem Thron, bevor er von Anhängern seines Vorgängers ebenfalls ermordet und durch seinen Bruder Mahmud II. ersetzt wurde.

Die osmanische Gesellschaft lebte somit über viele Jahrhunderte das Nebeneinanderleben verschiedener ethnischer und religiöser Gruppen unter der Herrschaft des Sultans und der Zentralregierung. Das osmanische Millet-Rechtssystem verfolgte den Grundgedanken eines Zusammenlebens und der Akzeptanz verschiedener Religionsgemeinschaften („Millets“, abgeleitet vom arabischen Wort „milla“). Die Nicht-Muslime hatten Anspruch auf den Schutz des Sultans. Dafür mussten die arbeitsfähigen männlichen Untertanen eine, wenn auch meist geringe Kopfsteuer („Dschizya“) entrichten. Der osmanische Staat zeigte sich relativ tolerant und ließ keine religiösen Zwangsbekehrungen zu, da er auf die Arbeit und Steuerabgaben seiner christlichen und jüdischen Untertanen angewiesen war. Beamte, Künstler, Händler entstammten nicht nur der türkischen Bevölkerungsgruppe, auch Griechen, Juden, Armenier u. a. trugen die Kultur des Osmanischen Reichs mit. Mit den Tanzimat-Reformen verfügte die Osmanische Regierung 1856 überdies die Gleichstellung aller osmanischen Untertanen und die Garantie kirchlicher Privilegien und Immunitäten.

---

ten sich durch Einheiratung und Mischehen in die osmanische Gesellschaft ein. Vgl. Gören 1997a, 88–89.

<sup>128</sup> Vgl. Gören 1997a, 88–89.

## 2.2 Die Zeit des Tanzimats (1839–1876)

Das Tanzimat ist eine Epoche im Osmanischen Reich zwischen den Jahren 1839 und 1876. Schon zuvor führte der osmanische Herrscher Mahmud II. (1808–1839) zahlreiche Reformen durch, während der Zeit des Tanzimats auch Abdülmecid I. (1839–1861) und Abdülaziz (1861–1876), um das Reich zu modernisieren und den zunehmenden Verfall aufzuhalten. Die Reformen betrafen die Bereiche Militär, Wirtschaft, Verwaltung und Justiz. Sie brachten viele strukturelle Neuerungen, aber keine radikale Veränderung. So wurde zur Zeit Mahmut II. der Besuch von Grundschulen Pflicht.<sup>129</sup> Das Justizsystem wurde nach dem Grundsatz Gleichheit vor dem Gericht neu organisiert, das Steuersystem und die Gesetzgebung reformiert, das Bildungssystem geöffnet, eine allgemeine Dienstpflicht in der Armee eingeführt und Nichtmuslime mit Muslimen gleichgestellt, was bei Muslimen aber zu Spannungen führte.<sup>130</sup> Ein Anlass für den Widerstand gegen diese Reformen war der mangelnde Rückhalt in der Bevölkerung. Mahmut II. wurde von Konservativen als nicht-muslimischer („gâvur“) Sultan bezeichnet.<sup>131</sup> Die Reformen gingen stets vom Sultan und den Großwesiren aus, ohne das Volk zu beteiligen. Allerdings gab es auch in der osmanischen Geschichte am Palast Widerstand. Auch Sultane zeigten manchmal widersprüchliches Verhalten oder waren gegen Reformen. Zum Beispiel Mahmud I. versuchte die Reformen, die vor seiner Zeit eingeführt wurden, zwar fortzuführen, aber hat gleichzeitig gegenteilig gehandelt.<sup>132</sup> So wurden zum Beispiel im Auftrag von Osman III. (1754-1757), Nachfolger von Mahmud I., Gegenstände im Palast wie Gemälde, Vasen, Möbel zerbrochen und zerstört, weil angeblich von Ungläubigen gefertigt.<sup>133</sup>

Ein weiterer Grund war, dass in dieser Zeit viele islamische Schriften ins Türkische übersetzt wurden und dadurch eine breitere Bevölkerungsschicht Zugang zu ihnen erhielt. Durch diese neue Entwicklung verbreiteten sich islamische Schriften im Volk

---

<sup>129</sup> Vgl. Cezar 1971, 33.

<sup>130</sup> Vgl. Uwe Becker: Tanzimat (tanzimat-i hayriye) [www.osmanischesreich.de/geschichte/18-20-jahrhundert/tanzimat/](http://www.osmanischesreich.de/geschichte/18-20-jahrhundert/tanzimat/) (12.08.2019).

<sup>131</sup> Vgl. Cezar 1971, 37.

<sup>132</sup> So waren die Ateliers von Nakkashâne eine Zeitlang von Mahmud I. (Sultan von 1730-1754) verboten, wodurch die Entwicklung der Kunst zurückblieb. Vgl. Tarih-i-Suphi-Sami-Şakir in Cezar 1971, 41.

<sup>133</sup> Vgl. Enver Ziyah Karal und Tarih Notları in Cezar 1971, 8.

stark und der Einfluss der Religion nahm zu. Dies erhöhte die Spannungen zwischen Reformern und Religiös-Konservativen.

„Im Tanzimat konfrontierten neu und alt, Europäisierung und Islam, es ermöglichte der islamischen Wissenschaft, die vorher nicht aus den Madāris<sup>134</sup> herauskam, übersetzt und verbreitet zu werden, es ermöglichte die Europäisierung und auch den Islamismus.“<sup>135</sup>

Die Zwiespältigkeit, den Westen zu bewundern und nachzuahmen und gleichzeitig dem Islam gerecht zu werden, verdeutlicht ein überlieferter Ausspruch von Sultan Abdülmejid I. Als bei Baumaßnahmen in der Hagia Sophia einst übermalte christliche Mosaikfreigelegt wurden, soll der Sultan bei ihrem Anblick gesagt haben: „Wie schön sie sind! Doch müssen sie wieder übertüncht werden, denn unsere Religion verbietet sie.“<sup>136</sup>

Dennoch war diese Epoche der Beginn einer Übergangsphase zu einer neuen Zeit und Kultur. Auch der Malerei wurde weiter Vorschub geleistet. Sultan Mahmud II. ließ als erster osmanischer Herrscher sein Portrait in öffentlichen Gebäuden aufhängen.<sup>137</sup> Für viele Menschen waren diese Portraits die ersten Gemälde, die sie zu sehen bekamen. Damit trug der Sultan gewollt oder ungewollt zur Verbreitung von Gemälden bei, die Bürger im öffentlichen Raum zu diesem Zeitpunkt im Osmanischen Reich sonst kaum zu sehen bekamen. Außerdem war es unter Sultan Mahmud II. erstmals auch nichtmuslemischen Künstlern erlaubt, in den Nakkāşhâne<sup>138</sup> zu arbeiten.<sup>139</sup>

Ein bis heute in Istanbul sichtbares Zeichen der Veränderungen im Tanzimat ist der unter Sultan Abdülmejid I. 1843 begonnene Bau des Dolmabahçe-Palastes (vgl. Abb. 7). Dieser Palast entstand nach dem Vorbild europäischer Herrscherresidenzen. Er ersetzte ab 1856 den als veraltet angesehenen, im traditionellen osmanischen Stil gebauten Topkapı-Palast als Hauptresidenz des osmanischen Herrscherhauses.

In diesem Palast wurden von Anfang an moderne europäische Technik wie Gasbeleuchtung und Toiletten mit Wasserspülung eingebaut und türkische mit westlichen Stilelementen kombiniert. Die äußeren und inneren Dekorationen zeigen historisierende Elemente der Stilrichtungen Barock, Rokoko und Empire. Am Bau des Dolmabahçe-

---

<sup>134</sup> Madāris: Plural von Madrasa, Bezeichnung für eine Schule für Islamwissenschaften.

<sup>135</sup> Ülken 2013, 48.

<sup>136</sup> Necipoğlu 1992, 195.

<sup>137</sup> Vgl. ebd., 511.

<sup>138</sup> Vgl. Fußnote 92.

<sup>139</sup> Vgl. Karal, Cezar, Koray, Baykara, Minibaş in Gören 1997e, 19.

Palastes sowie an den inneren und äußeren Dekorationen waren sowohl westliche als auch osmanische Künstler beteiligt.<sup>140</sup> Die übrige Innenausstattung der Räume, einschließlich der Möbel, entsprach vorwiegend westlichen Vorbildern, was die damaligen Herrscher als modern ansahen. Damit wollten die Osmanen zeigen, dass sie sich in einer Linie mit den großen europäischen Herrscherhäusern sahen.

Im Dolmabahçe-Palast entstand die erste Bilderkollektion des Osmanischen Reiches. Zwar sammelten die Osmanen bereits in ihrer alten Residenz, dem Topkapı-Palast, vereinzelt Gemälde. Diese Werke hatten sie aber nicht gezielt angekauft, um eine eigene Kollektion zu erstellen.<sup>141</sup> Für die Sammlung im Dolmabahçe-Palast ließ Sultan Abdülaziz in London und Paris hingegen gezielt Gemälde ankaufen. Zuvor besuchte der Sultan 1867 persönlich die Eröffnung der Pariser Weltausstellung und anschließend das Schloss Belvedere in Wien, wo er einige Gemälde kaufte.<sup>142</sup> Diese Pariser Weltausstellung war etwas Besonderes, nicht weil es die erste Teilnahme des Osmanischen Reiches an einer internationalen Ausstellung war<sup>143</sup>, sondern weil Sultan Abdülaziz 1867 persönlich daran teilnahm. Er war der erste osmanische Sultan, der Europa, darunter Frankreich, England, Preußen, Österreich-Ungarn einen offiziellen Besuch abstattete.<sup>144</sup>

Einer von wenigen privaten osmanischen Kunstsammlern war Halil Şerif Paşa (auch Khalil Bey oder Halil Bey; 1831–1879), nicht zu verwechseln mit dem osmanischen Maler Halil Paşa. Er gilt als erster islamischer Kunstsammler im westlichen Sinne.<sup>145</sup> Halil Şerif Paşa war ein osmanischer Diplomat, der zunächst in Sankt Petersburg und später in Paris und Wien tätig war. Nach seiner Tätigkeit in Sankt Petersburg lebte er zwischen 1865 und 1868 als Privatmann in Paris, wo er als osmanischer Spitzendiplo-

---

<sup>140</sup> TBMM Milli Saraylar 2005, 18.

<sup>141</sup> TBMM Milli Saraylar 2010, 27.

<sup>142</sup> Vgl. Gören 1997e, 33.

<sup>143</sup> Vgl. Germaner&İnankur 2002, 47–48. 1851 eröffnete die erste internationale Ausstellung in London im Crystal Palast, Hyde Park. Erstmals nahm das Osmanische Reich an einer solchen internationalen Ausstellung teil. Unter Führung hochwürdiger Würdenträger wie Musurus Bey, Mustafa Paşa, Cemaleddin Paşa traf das Schiff aus Istanbul beladen mit 200 Truhen landwirtschaftlicher und handwerklicher Güter verspätet in Southampton ein, doch die Teilnahme wurde ein großer Erfolg. Zum zweiten Mal nahm das Osmanische Reich dann 1855 in Paris an der Weltausstellung im Industriepalast (Palais de l'Industrie) am Champs-Élysées Paris unter Führung von Kamil Bey. Nach 7 Jahren 1862 nahm das Osmanische Reich an der zweiten internationalen Ausstellung in London teil.

<sup>144</sup> Vgl. Germaner & İnankur 2002, 43.

<sup>145</sup> Théophile Gautier: „...cette rare collection la première qu'ait formée un enfant de l'Islam“ (Diese seltene Sammlung ist die erste, die ein Abkömmling des Islam gebildet hat). Collection de Son Excellence Khalil-Bey, in: Collection des tableaux anciens et modernes de Son Excellence (Auktionskatalog Hôtel Drouot) Paris 1868, S.5.



mat außer Dienst das Leben eines *Bonvivants* führte.<sup>146</sup> In dieser Zeit erwarb er 124 Kunstwerke, darunter zahlreiche von Monet und Degas<sup>147</sup>, die offensichtlich in Paris lagerten. 1867 wollte er in den diplomatischen Dienst zurückkehren. Eine Bedingung dafür war jedoch, keine Bilder aus seiner Sammlung mit Nacktmotiven nach Istanbul zu bringen. Danach bekam er eine Stelle als Botschafter in Wien. Möglicherweise war Halil Şerif Paşa aber darauf angewiesen, Werke zu veräußern, da er zeitweilig finanzielle Probleme hatte. Mögliche Gründe dafür könnten gewesen sein, dass er enorme Spielschulden hatte oder die politische Organisation *Junge Osmanen* finanziell unterstützte.<sup>148</sup> Viele Werke aus seiner Sammlung befinden sich heute in berühmten Pariser Galerien: *Der Ursprung der Welt* von Gustave Courbet, das die Scham einer Frau zeigt, hängt zum Beispiel im *Musée d'Orsay*. Andere seiner Werke sind im *Louvre* ausgestellt. Dem Osmanischen Reich entgingen diese berühmten Werke und damit die Chance, sie in eigene Museen aufzunehmen, zu präsentieren und dadurch auch ein Verständnis für Kunst in der Gesellschaft zu entwickeln.

Im 19. Jahrhundert wurden im Osmanischen Reich einige staatliche Museen nach dem Vorbild europäischer Sammlungen eröffnet. Auffällig war dabei, dass die Malerei darin keine Berücksichtigung fand, obwohl die osmanischen Herrscher in dieser Zeit Gemälde sammelten, einige private Gemäldesammlungen entstanden und sich die ersten osmanischen Maler etablierten. „Sammlungen zeitgenössischer Kunst hatten im osmanischen Museumsprojekt nie einen Platz bekommen.“<sup>149</sup> Nach Wendy M. K. Shaw liegt der Grund dafür darin, dass die Herrscher ihrem Volk bewusst so wenig moderne westliche Formen, zu denen auch die Tafelmalerei zählte, präsentieren wollten wie möglich.<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> Vgl. Hafner 2015, 13.

<sup>147</sup> 14 Werke von Monet, 11 von Degas, 8 von Sisley, 7 von Manet, 5 von Cézanne, 3 von Renoir, 2 von Pizarro u.a. [www.hurriyet.com.tr/paris-in-en-unlu-resim-koleksiyoncusu-bir-osmanli-pasasiydi-7250057](http://www.hurriyet.com.tr/paris-in-en-unlu-resim-koleksiyoncusu-bir-osmanli-pasasiydi-7250057) (abgerufen am 16.12.2018, geprüft am 15.03.2020)(vgl. u. a. Yalçın 2007, zuletzt aufgerufen am 16. Dezember 2018).

<sup>148</sup> Vgl. Hafner 2015, 14.

<sup>149</sup> Shaw 2004, 308.

<sup>150</sup> Die Verbreitung von Gemälden war für osmanische Sultane nicht wirklich relevant. Das Interesse der osmanischen Sultane an der Malerei wurde vor allem durch den Wunsch sich selber portraituren zu lassen oder ein Porträt von Persönlichkeiten am Hof zu erhalten geweckt, auch um Gemälde an Gäste z.B. aus dem Ausland zu schicken. Das änderte sich mit Mahmud II (1808-1839), der verordnete, dass sein Bild in Regierungsabteilungen hängt.

Während des Tanzimats waren neben europäischen Malern wie dem polnischen Hofmaler Stanisław Chłebowski (Stanislaus von Chlebowski, 1835–1884) (vgl. Abb. 8) auch russische Künstler wie der russisch-armenische Maler Iwan Konstantinowitsch Aiwasowski (1817–1900) in Istanbul tätig. Der 1817 geborene Aiwasowski war Marine- und Landschaftsmaler<sup>151</sup> und wird den Romantikern zugeordnet (vgl. Abb. 9). Im Jahr 1846 besuchte er im Gefolge des russischen Großadmirals das Osmanische Reich, wo er einige Zeit verbrachte. Er portraitierte osmanische Honoratioren und malte Landschaftsbilder in der Umgebung von Istanbul. Auch für den Sultan schuf er einige Gemälde, für die er 1875 „ehrentvoll ausgezeichnet“<sup>152</sup> wurde. 31 Werke von ihm sind in der Gemäldekollektion des National-Palastes aufbewahrt.<sup>153</sup>

Der Kunst wurde gegen Ende des Osmanischen Reiches ein zunehmender Stellenwert eingeräumt. Der letzte Herrscher des Tanzimats Sultan Abdülaziz, der von 1861 bis 1876 über das Reich herrschte, hatte eine große Vorliebe für die Kunst. In seiner Zeit wurden viele Künstler aus anderen Ländern an seinen Hof eingeladen, zum Beispiel Pierre-Désiré Guillemet (1827–1878), Stanisław Chłebowski, Iwan Konstantinowitsch Aiwasowski. Die Leidenschaft des Herrschers für die Kunst teilte später auch sein Sohn Prinz Abdülmecid Efendi (1868–1944, zwischen 1922-1924 der letzte osmanische Kalif). Dieser war als Maler erfolgreich und seine Bilder wurden auf Ausstellungen präsentiert.<sup>154</sup> Ferik İbrahim Paşa (1815–1891), der eine sehr realistische Darstellungsweise hatte, unterrichtete den Prinzen in der Malerei und portraitierte ihn. „İbrahim malte Abdülmecid so detailliert, dass man in seinem Gesicht Spuren von Pocken sehen konnte. Danach wurde er (Anm. d. Verf.: von Abdülmecid) nach Bursa ins Exil verbannt.“<sup>155</sup> Diese Reaktion zeigt eine andere, eitle und autoritäre Seite des Prinzen. Obwohl Abdülmecid selbst Maler war und Künstler auf der einen Seite unterstützte, zensierte er mitunter Kunst.

---

<sup>151</sup> Vgl. Thieme/Becker 1992, Band 1, 156.

<sup>152</sup> Ebd., 157.

<sup>153</sup> Vgl. TBMM Milli Saraylar 2010, 402.

<sup>154</sup> Abdülmecid wurde vom polnischen Palastmaler Chłebowski sowie den Malern Osman Hamdi, Salvatore Valéri, Fausto Zonaro, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namik İsmail, Nazmi Ziya und Şevket Dağ unterrichtet. Sein Werk „Tarih Dersi/ Nasihat“ wurde 1914 in der Pariser „Salon-Ausstellung“ gezeigt. Abdülmecid hatte in verschiedenen Ausstellungen wie beispielsweise 1915 in der Sanâyi-i-Nefîse, 1918 in Wien, 1919, 1920 und 1922 in Istanbul-Galatasaray, 1924 in Nizza Museum Massena, und zwischen den Jahren 1924 und 1944 in Paris an Ausstellungen im Herbst Salon teilgenommen. Vgl. Yağbasan, E., Renda, G., Aracı, E., Genim, S.: Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi, Istanbul 2004 in TBMM Milli Saraylar 2010, 52-54.

<sup>155</sup> Özsezgin 2001, 13.

In der Zeit des Tanzimats setzten die osmanischen Herrscher tiefgreifende Reformen um. Diese betrafen auch die Rechte von Nichtmuslimen. Im Verlauf der Reformen wurden Muslime und Nichtmuslime rechtlich gleichgestellt. Diese Gleichstellung wurde aber nicht in allen Bereichen gleichermaßen umgesetzt. Besonders im Militär kam es dabei zu einer deutlichen Verzögerung.

„Die Ankündigung des Reformdekrets von 1856 wie auch der Verfassung von 1876, Muslime und Nichtmuslime rechtlich gleichzustellen, wurde nicht in die Gesetzgebung zum Militär überführt. Bis zur junktürkischen Zeit formulierten alle Versionen des Rekrutierungsgesetzes in ihrem ersten Artikel eine allgemeine Wehrpflicht für Männer explizit nur für Muslime.“<sup>156</sup>

Da die meisten erfolgreichen Maler dieser Zeit dem Militär entstammten, das für Nichtmuslime aber nur eingeschränkt zugänglich war, gab es unter den Militärmalern kaum Nichtmuslime. Damit blieb Nichtmuslimen ein wichtiger Zugang zu einer Malerkarriere weitgehend versperrt.

## 2.3 Die Endphase des Osmanischen Reiches bis 1923

Zum Ende des 19. Jahrhunderts interessierten sich neben den Herrschern auch immer mehr Angehörige der osmanischen Oberschicht für Kunst und schmückten ihre Häuser zunehmend mit Bildern und Kunstgegenständen. Durch die steigende Nachfrage entstanden Ateliers von europäischen und türkischen Malern sowie von Levanten. Diese siedelten sich im Istanbuler Stadtteil Pera an, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem Künstlerviertel entwickelte. Die ausländischen Künstler sahen in Istanbul eine typische Stadt des Orients und stellten vor allem sie und ihre Exotik in ihren Bildern dar. Einheimische Künstler malten dagegen eher Portraits, Levanten häufig religiöse Bilder für ihre Kirchen. Z.B. führte das kulturelle Erwachen auch dazu, dass Armenier große Bedeutung für die Kultur und Künste im Osmanischen Reich gewannen und zu den Pionieren einer Modernisierung in den Bereichen Musik, bildende Künste, Fotografie, und Theaterwesen gehörten.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> Hartmann 2016, 60.

<sup>157</sup> Vgl. Dabag 2014a, 3. So wurde das erste gewerbliche Theater im Osmanischen Reich, das 1861 eröffnete Arevelyan Thatron (Orientalisches Theater), von dem Armenier Güllü Agop gegründet. Um den Bereich der Musik und Musiktheorie hat sich etwa Hampartsoum Limondjian (1768-1839) verdient gemacht. Neben seiner Leistung als Komponist von armenischer Sakralmusik entwickelte er ein System zur Notation für armenische und klassische osmanische Musik.

Nach Wendy M.K. Shaw beschäftigten sich Muslime lange Zeit nicht mit der Fotografie. Demnach waren Muslime religiös und gesellschaftlich weiter weg von der westlichen Kultur als viele mit Fotografie bereits vertrautere Nicht-Muslime, und außerdem war die Fotografie technisch nah zur Schmuckarbeit, was dazu führte, dass Nicht-Muslime vielmehr diesen Berufen nachgingen, während Muslime eher andere Berufe wählten. Zudem könnten sogenannte muslimische Ikonoklasten dazu geführt haben, dass Muslime dem Beruf der Fotografie ferngeblieben sind.<sup>158</sup>

1850 wurden in Pera erstmals Fotostudios eröffnet, die fast alle Griechen und Armeniern gehörten.<sup>159</sup> Zu gleicher Zeit wurden auch sporadisch Gemälde in Schaufenstern ausgestellt.<sup>160</sup> Diese ersten Ausstellungen in Geschäften, Lokalen und Schaufenstern wurden „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*<sup>161</sup>, beworben.“<sup>162</sup>

Es gab an einigen Schulen unter der Bezeichnung „Ausstellung“ Aktivitäten, die aber eher im Rahmen von Abschlussprüfungen und Zeremonien stattfanden. Daher kann man sie eher als Schulausstellung bezeichnen, wie z.B. im Jahr 1871 (Darülmüallimat (Kız Öğretmen Okulu) und İnas (Kız) Rüşdiyeleri), aber nicht als Kunstausstellungen im eigentlichen Sinn. Auf solchen Ausstellungen wurden neben Gemälden auch Stickerei und Kalligraphie präsentiert. Auch war es bei solchen Veranstaltungen durchaus üblich, dass wichtige lokale Persönlichkeiten teilnahmen, wie 1872 bei einer Ausstellung in Harbiye, in der ausschließlich Gemälde gezeigt wurden und an der nachweislich wichtigen Personen der Stadt teilgenommen hatten.<sup>163</sup> Auch wenn diese Schulausstellungen nicht zur eigentlichen Entwicklung der türkischen Malerei beigetragen haben, sind sie in

---

<sup>158</sup> Vgl. Shaw 2004, 192.

<sup>159</sup> Vgl. Çizgen in Gören 1997e, 36-37.

<sup>160</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Istanbul 2010, 8, zuletzt aufgerufen am 07. Januar 2019.

<sup>161</sup> „L’histoire de la presse francophone d’Istanbul témoigne de la grande influence française et aussi celle du français dans l’Empire Ottoman“, (Uslu 2010, 147, 07.01.19), zu Deutsch: „Die Geschichte der französischsprachigen Presse Istanbuls zeugt vom großen Einfluss Frankreichs und des Französischen im Osmanischen Reich.“ Die frankophonen Zeitungen in Istanbul waren damals beispielsweise das *Journal de Constantinople et des intérêts Orientaux* (1843–1846), das *Journal de Constantinople Echo de l’Orient* (1846–1866), *Le Courrier de Constantinople* (1845–?), *Le Phare du Bosphore* (1866–1890) und *La Turquie* (1866–?) (vgl. ebd.).

<sup>162</sup> Hafner 2015, 9.

<sup>163</sup> Vgl. Cezar 1971, 384.

der spätosmanischen Zeit dennoch ein Anzeichen dafür, dass die Regierung Malerei als Teil der Kunst und Kultur breiteren Bevölkerungsschichten näherbringen wollte.

Die erste zivile Kunstausstellung im Osmanischen Reich eröffnete am 27. April 1873<sup>164</sup> in der *İstanbul Mekteb-i Sanâyi* (Istanbuler Schule für technische Berufsausbildung) (vgl. Abb. 10). Es gab aber davor bereits 1845 die erste Kunstgemäldeausstellung im Çırağan-Palast. Ein österreichischer Maler Oreker (oder Odeker) hatte für den Sultan eine Sammlung von Gemälden im Auftrag des österreichischen Konsulats erstellt, die zum Çırağan-Palast geschickt wurde. Dort hatten diese Ausstellung aber nur der Paşa Abdülmecid und einige hochgestellte Persönlichkeiten aus dem Palast gesehen.<sup>165</sup>

Der Maler Şeker Ahmed Paşa (1841–1907) organisierte die zuvor genannte erste Kunstausstellung 1873, um dem Volk die Malerei näherzubringen. Damit war die Ausstellung ein wichtiger Schritt, um die Malerei populärer zu machen. Zum Ende des 19. Jahrhunderts folgten Einzel- und Gruppenausstellungen in großen Hotels.<sup>166</sup> Nach dem Vorbild der Pariser Salons entstanden Ausstellungsräume, die ebenso als Salons bezeichnet wurden. In dieser Zeit „war Pera, wie Paris, zu einem bewegten lebendigen Produktions- und Präsentationszentrum“<sup>167</sup> geworden. Zwischen den Jahren 1844 und 1916 gab es in Istanbul insgesamt 94 Ausstellungen, 70 davon fanden in Pera statt.<sup>168</sup> Der Stadtteil war kosmopolitisch, multilingual, multikulturell, kunstaffin und eignete sich als Ort für Neuigkeiten – Anwohner und Ladenbesitzer akzeptierten dies.

1873 kam der französische Maler Pierre-Désiré Guillemet nach Istanbul, um ein Portrait von Sultan Abdülaziz zu malen. Er war als Portraitmaler berühmt, und malte auch Frauen aus dem Palast (vgl. Abb. 11). 1874 eröffnete in Pera die erste Künstlerschule. Sie trug den Namen *Desen ve Resim Akademisi* (Akademie für Zeichnen und Kunst).<sup>169</sup>

---

<sup>164</sup> Vgl. Cezar 1971, 398.

<sup>165</sup> Vgl. Cezar 1992, 45f.

<sup>166</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Istanbul 2010, 8, zuletzt aufgerufen am 07. Januar 2019.

<sup>167</sup> Hafner 2015, 9.

<sup>168</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Istanbul 2010, 18, zuletzt aufgerufen am 07. Januar 2019.

<sup>169</sup> Vgl. TBMM Milli Saraylar 2010, 22. Vgl. auch Özyiğit 2017a, 126: „The head painter of Sultan Abdülaziz, Pierre-Désiré Guillemet, has opened a painting academy in Istanbul during this period. This first atelier which has gained the liking and interest of the public was followed by the ateliers of Turkish artists. These first ateliers of both domestic and foreign artists have tried to answer the public desire for painting of Istanbul people until March 1883, the establishing of Sanâyi-i Nefise Mektebi (School of Fine Arts). In this sense, with new data gained, a scientific scrutinization of the education styles, programs and their contribution to the fine art of the first private painting ateliers in Ottoman Empire, carries a high importance.“

Die Schüler waren zunächst Levanten und andere Nichtmuslime. Am Ende des ersten Jahres nahm Guillemet die ersten drei türkischen Schüler auf.<sup>170</sup>

Erst ab 1870 wurden Muslime im öffentlichen Leben und der Kunstszene von Pera sichtbar. Besonders im Tanzimat, einer Zeit tiefgreifender Reformen (vgl. Kap. 2.2), lernten Studierende an den reformierten Bildungsschulen *Mekteb-i Tibbiye* (1838–1839), *Mekteb-i Harbiye* (1846) und *Mekteb-i Sultani'de* (1868) Französisch sowie westliche Regeln und Lebensweisen. Pera war ein besonders attraktiver Ort, der sich langsam zu einem Treffpunkt für die intellektuellen Osmanen entwickelte.<sup>171</sup> Es gab zu dieser Zeit mehrere Vereine, die Ausstellungen organisierten. 1880 gründete sich zum Beispiel der *Club ABC* (türkisch: *Elifba-Kulüp*), der gemischte Kunstausstellungen von in Istanbul lebenden britischen Kunstliebhabern organisierte. Deren erste Ausstellung fand im Jahr 1880 in der *Tarabya-Schule* (für griechische Mädchen) statt.<sup>172</sup> Mitglieder der Gruppe Elifba-Club waren Türken, Osmanen die aber keine Muslime waren, und Ausländer, so wie Osman Hamdi, Prenses Nazlı Hanım, Kirkor Köçeoğlu.<sup>173</sup>

In dieser Zeit schien im Osmanischen Reich auch kurzzeitig ein privater Kunstmarkt für Gemälde zu entstehen. Für das Jahr 1887 ist durch mehrere Annoncen in der Zeitschrift *La Turquie (Die Türkei)*<sup>174</sup> eine umfangreiche Ausstellung mit 264 Gemälden im Théâtre Municipal des Petits-Champs dokumentiert, für die M. D. Kleinberger verantwortlich war. Auf der Ausstellung wurden Werke klassischer Maler wie Rembrandt, Rubens und van Ruysdael, aber auch moderne Werke von Corot, Deschamps und Diaz gezeigt und zum Verkauf angeboten.<sup>175</sup> Dennoch hatte der aufkommende Kunsthandel

---

<sup>170</sup> Vgl. TBMM Milli Saraylar 2010, 22.

<sup>171</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Istanbul 2010, 10, zuletzt aufgerufen am 07. Januar 2019.

<sup>172</sup> Vgl. ebd.

<sup>173</sup> Vgl. Cezar 1971, 407f.

<sup>174</sup> Trotz umfangreicher Recherche wurde kein Titelbild oder genau diese Ausgabe gefunden, obwohl bereits große Zeitschriftenarchive gescannt sind (vgl. u. a. Gallica o. J., zuletzt aufgerufen am 05. Juli 2019). Die Zeitschrift *La Turquie* ist nicht zu verwechseln mit *La jeune turquie (Journal de propagande politique)*, erschienen 1895 bis 1908 im Verlag *Paris Meşveret, Yeni Osmanlılar Cemiyeti (Neue osmanische Gemeinschaft)*. Eine weitere Zeitschrift, später erschienen, nannte sich ebenfalls *La jeune turquie* als *Journal pour la défense des Intérêts de l'Empire Ottoman*, also *Zeitschrift zur Verteidigung der Interessen des Osmanischen Reiches*, bzw. *Organe des intérêts généraux de l'Empire ottoman*. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Republik war der Einfluss Frankreichs auf das Osmanische Reich sehr groß und ist umfangreich dokumentiert. Diese Arbeit kann auf diesen speziellen Aspekt der Beziehungen, insbesondere unter kunsthistorischen Aspekten, nicht detailliert eingehen.

<sup>175</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Istanbul 2010, 22, zuletzt aufgerufen am 07. Januar 2019.

in der Spätphase des Osmanischen Reiches keinen Bestand, was sich erst in den 1950er Jahren änderte (vgl. Kap. 3).

Obwohl die Zahl einheimischer Maler zunahm, hatten ausländische Maler im 19. und frühen 20. Jahrhundert wichtige Positionen inne und leiteten Ateliers. Einer der wichtigsten ausländischen Künstler in dieser Zeit war der italienische Landschafts- und Orientmaler Fausto Zonaro (1854–1929). Er hat das Bild *Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsünden Geçişi* (Das Ertugrul-Kavallerie-Regiment überquert die Galata-Brücke) im Jahr 1896 mit Unterstützung des italienischen Konsulats“ dem Palast vorgestellt (vgl. Abb. 12).<sup>176</sup> Das Gemälde hat Abdülmecid II. sehr gefallen. Zonaro wurde mit dem Preis „*Mecidi Nişanı*“ belohnt und als Hofmaler (*Hazret-i Şehriyari*) eingestellt<sup>177</sup>, nachdem er zuvor in Rom, Neapel und Venedig tätig war. Nach der Absetzung des Sultans wurde sein Vertrag als Hofmaler nicht verlängert. 1910 kehrte Zonaro nach Italien zurück. Während seiner Zeit im Osmanischen Reich entstanden zahlreiche Gemälde, darunter Arbeiten über die Eroberung von Byzanz durch die Osmanen und Ansichten von Istanbul. Zonaro hätte in der Stadt bis zur Jetztzeit (vermutlich 1911) „über 1.000 Bilder geschaffen. Allein auf einer der letzten Ausstellungen seiner Werke im November 1908<sup>178</sup> waren dreihundert seiner Schöpfungen vertreten“.<sup>179</sup>

Um die osmanische Kunst auch im Ausland zu präsentieren, wurden auf der Weltausstellung in Wien im Jahr 1873 neben osmanischer Architektur und Kunsthandwerk sieben Gemälde gezeigt. Der zuständige Kulturbeauftragte für die Ausstellung war der Maler und Archäologe Osman Hamdi.<sup>180</sup> Auch in Deutschland wurden bis zum Ersten Weltkrieg vereinzelt osmanische Gemälde, Miniaturen und Handwerkskunst ausgestellt. Im Jahr 1891 präsentierte die Internationale Kunst-Ausstellung in Berlin ein Bild von Osman Hamdi mit dem Titel *Türkisches Interieur*.<sup>181</sup> 1909 beteiligte sich erneut Osman Hamdi mit einem Gemälde mit dem Titel *Die Schärfe des Säbels* an der *X. Internationa-*

---

<sup>176</sup> TBMM Milli Saraylar 2010, 18.

<sup>177</sup> Vgl. ebd., 37.

<sup>178</sup> Vgl. TBMM Milli Saraylar 2010, 372. Zonaro hat im Jahr 1908 bei sich zu Hause in Istanbul eine Ausstellung durchgeführt. Vermutlich ist die von Thalasso benannte damit gemeint.

<sup>179</sup> Thalasso 1911, 32. Adolphe Thalasso war befreundet mit Zonaro, besuchte ihn in Istanbul. Sie haben zusammen das Buch „*Déri Sé'adet, ou, Stamboul Porte du bonheur: scènes de la vie turque*“ 1908 verfasst. Dersaadet ist osmanisch und bedeutet „Tür des Glücks“.

<sup>180</sup> Vgl. Cezar 1971, 139. Organisiert wurde die Ausstellung leitend durch Edhem Paşa, Osman Hamdis Vater.

<sup>181</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1891, 211, zuletzt aufgerufen am 31. März 2019.

len *Kunstaussstellung* in München (vgl. Abb. 13).<sup>182</sup> Die größte Ausstellung von Kunstwerken aus dem Osmanischen Reich fand 1910 unter dem Titel *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* auf der Theresienhöhe in München statt (vgl. Abb. 14).<sup>183</sup> Schwerpunkt dieser Ausstellung war das Kunsthandwerk. Malerei wurde nur in Miniaturen gezeigt, Gemälde überhaupt nicht.

Die meisten türkischen Maler wurden in Militärschulen ausgebildet. 1793 wurde die Reichsingenieursschule *Mühendishane-i Berri-i Hümayun*, 1834 die Reichsschule für Militärwissenschaft *Mekteb-i Ülumü Haribiye-i Şahane* eröffnet.<sup>184</sup> Dabei ging es aber weniger um künstlerische Erfordernisse als vielmehr um militärische Interessen mittels Topografieunterricht und perspektivische Malerei. Die erste Studentengruppe mit vier Studenten wurde im Jahr 1829 mit der Erlaubnis von Sultan Mahmut II. Hüseyin Rifki, Ahmed, Abdüllâtif, Edhem nach Frankreich zum Studium geschickt.<sup>185</sup> Im Jahr 1835 wurden 12 Studenten nach England geschickt, um Lehrkräfte für die Reichsschule auszubilden. Einer von ihnen war „der erste Öl-Maler“ Ferik İbrahim Paşa (1815-1889 oder 1891), von dem keine Werke erhalten sind. Ab 1835 wurden Studenten auch nach Paris geschickt. Sie haben Landschaften und Stillleben gemalt.<sup>186</sup> Die Schüler sollten einen besseren Blick für Perspektive bekommen und technisches Zeichnen lernen, da perspektivische Darstellung durch ihre räumliche Wirkung ermöglicht, Objekte auf einer zweidimensionalen Fläche dreidimensional erscheinen zu lassen. Diese Technik geht bis in die Antike zurück, wurde aber erst ab der Renaissance zu einem wesentlichen Element der europäischen Malerei. Auch wenn man Studenten zur Ausbildung ins Ausland schickte, waren „die osmanischen Behörden immer besorgt“, „dass die jungen Leute dort mit politisch radikalen Ideen in Berührung kommen könnten.“<sup>187</sup>

Interessanterweise beschäftigte sich der arabische Mathematiker, Astronom und Wissenschaftler Ibn al-Haytham (geboren um 965 in Basra, gestorben 1039 oder 1040 in Kairo) schon vor der Renaissance mit der perspektivischen Darstellung. Er übersetzte

---

<sup>182</sup> Vgl. Kreiser 2010, 144, zuletzt aufgerufen am 31. März 2019.

<sup>183</sup> Vgl. Haus der Kunst o. J., zuletzt aufgerufen am 27. Februar 2015.

<sup>184</sup> Vgl. Erol in Asher 1989, 90.

<sup>185</sup> Vgl. Cezar 1971, 326. Edhem ist der Vater von Osman Hamdi. Nachdem Mühendisane und Harbiye-Studenten nach Europa zum Studium geschickt wurden, wurde auch angefangen, Nicht-muslimische Studenten auch nach Europa zu schicken, meistens zum Studium der Medizin, des Ingenieurwesen, der Architektur und des Kunststudiums (vgl. Cezar 1971, 40).

<sup>186</sup> Vgl. Gören 1996, 33-34.

<sup>187</sup> Einige Studenten wurden auch nach Belgien geschickt. Vgl. Faroqhi 2000, 109.



zahlreiche wissenschaftliche Werke der Antike ins Arabische und widmete sich dabei auch optischen Experimenten über Lichtbrechung und Perspektive. Die Werke von Ibn al-Haytham, der in der Literatur auch unter dem Namen Alhazen bekannt ist, gelangten nach Europa, wurden ins Lateinische übersetzt und von europäischen Wissenschaftlern aufgegriffen. Aus den Lichtgesetzen der arabischen Sehtheorie wurde in der westlichen Theorie „ein Sehbild, in dem der Blick ausgemessen wurde“.<sup>188</sup>

In der Renaissance bestimmte die Zentralperspektive die westliche Malerei. Da die Künstler eine realistische Darstellung und ein Gleichgewicht anstrebten, gewann die Perspektive eine große Bedeutung. In der westlichen und der östlichen Welt entstanden auf der Grundlage der gleichen wissenschaftlichen Erkenntnisse zwei unterschiedliche philosophische Ansichten, wie mit Abbildungen umzugehen ist. In der arabischen Welt, zu der hier auch das Osmanische Reich zählte, galt das Sehen als ein Prozess mit offenem Ausgang. Arabische Künstler konnten und wollten kein einzelnes Bild aus diesem Prozess herauslösen. Bilder entstanden nach Ibn al-Haytham nicht im Auge, sondern in der Imagination. Dies ließe sich nicht in einem Bild oder einem Gemälde darstellen.<sup>189</sup> Diese Ansicht und das in der islamischen Welt weitgehend umgesetzte Verbot menschlicher Abbildungen führten dazu, dass die Zentralperspektive in der arabischen Welt gar nicht entstehen konnte. Später, durch kulturelle Kontakte des Osmanischen Reiches mit dem Westen, kam die Zentralperspektive auch in die osmanische Kunst. Aber erst, nachdem sich im 19. Jahrhundert osmanische Maler in Europa ausbilden ließen und osmanische Militärschulen die Zentralperspektive lehrten, setzte sich diese Technik in der Malerei durch.

Türkische Maler verwendeten die Zentralperspektive zuerst in Miniaturen. Dort ging es darum, die Landschaft möglichst detailliert und als einen bestimmten Ort darzustellen, den der Betrachter erkennt. Durch eine räumliche Darstellung kamen die Künstler diesem Ziel näher. Demgegenüber blieben Personen in den Miniaturen nach wie vor zweidimensional und wurden im Bedeutungsmaßstab gemalt. Durch die französisch geprägte Bildung an den Militärschulen und die 1860<sup>190</sup> in Paris eröffnete osmanische Schule *Mekteb-i Osmani* erlernten Schüler und angehende Soldaten erstmals, die Zent-

---

<sup>188</sup> Belting 2008, 37. Zwischen dem 9. Jahrhundert bis 12. Jahrhundert gab es eine Welle der Rezeption griechischer Übersetzungen in der islamischen Welt.

<sup>189</sup> Vgl. ebd., 40.

<sup>190</sup> Vgl. Asher et al. 1989, 111; andere Quellen geben ein um +/- 3 Jahre abweichendes Eröffnungsjahr an. 1874 wurde die Schule wieder geschlossen.

ralperspektive anzuwenden. Auf diesem Weg fand die westliche Kunstauffassung ihren Weg in die osmanische Kunst.

Mit der Gründung der Schule der schönen Künste (*Sanâyi-i Nefîse Mektebi*) in Istanbul durch den Maler und Archäologen Osman Hamdi Bey im Jahr 1882 fand die Kunst als Lehrfach erstmals Eingang in die zivile Bildung. Die Schule entstand nach dem Vorbild der Staatlichen Hochschule der schönen Künste Paris (*École nationale supérieure des beaux-arts de Paris*).<sup>191</sup> Viele der Lehrkräfte waren ausländischer Herkunft, wie die Liste der ersten Lehrer zeigt: Osman Hamdi Bey, Kaymakam Hasan Fuat Bey, Aristoklis Efendi, Kolağası Yusuf Rami Efendi, Osgan Efendi, Mösyö Napier, Salvatore Valéri, Alexandre Vallauray und Joseph Warnia-Zarzecki.<sup>192</sup>

Zu Beginn musste die Schule, die später zur Kunstakademie aufgewertet werden sollte, mit einigen Hindernissen umgehen. Beispielsweise durften Künstler aus religiösen Gründen bis 1906 nicht mit menschlichen Modellen arbeiten. Auch Frauen waren zu dieser Zeit an der Schule noch nicht zugelassen. Für sie wurde im Jahr 1914 die Schule für Kunsterziehung der Frauen (*İnas Darülfünunu* (osmanisch: wörtlich Mädchen-Universität bzw. Frauenuniversität); bzw. als *İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi* (osmanisch: schöne Kunst-Schule)) gegründet (vgl. Abb. 15). Anders als an der Schule der schönen Künste ging es hier darum, die Frauen für die Lehrtätigkeit auszubilden.<sup>193</sup> Leiterin war erstmals eine Frau, Mihri Müşfik (1886–1954, vgl. Abb. 16). Da sie aus einer wohlhabenden Familie stammte, genoss sie für eine Frau der damaligen Zeit viele Freiheiten. Sie hatte die Möglichkeit, Frankreich und Italien zu bereisen, die aktuelle Kunstszene zu beobachten und diese Eindrücke in ihre Werke einzubringen. Mihri Müşfik Hanım war Schülerin des in Istanbul tätigen Malers Fausto Zonaro.<sup>194</sup> Als sie nach Italien ging, portraitierte sie sogar Papst Pius XI.<sup>195</sup> Sie gilt als erste bedeutende Malerin der Türkei, die vor allem durch ihre Portraits bekannt wurde. Gleichzeitig gilt sie heute

---

<sup>191</sup> Am Anfang wurden vier Fächer angeboten, davon aktiv nur Resim (Malerei), Mimarî (Architektur), Oymacılık (heykel) (Bildhauerer); in Hakkâklık (Kupferstich) wurden erst nach fünf Jahren die ersten Studenten ausgebildet (Vgl. Cezar 1971, 454f.). Im ersten Jahr sollen insgesamt 20 Studenten an der Akademie studiert haben, zwei Jahre später 60. (ebd., 465).

<sup>192</sup> Vgl. Yılmaz 2010, 168–169.

<sup>193</sup> Vgl. Tunç 2018, 62.

<sup>194</sup> In der Zeit in der die Künstler der Generation 1914 aktiv waren, gab es neben Mihri Müşfik (1886–1954) auch weitere für die damalige Zeit bekannte Malerinnen: Celile Hikmet (1883–1956), die Mutter des türkischen Dichters Nazim Hikmet und Müfide Kadri (1889–1911), Belkıs Mustafa (1896–1925) (vgl. Gören 2012, 27 sowie Seite 95 und Fußnote 378).

<sup>195</sup> Vgl. Arslan 2016, 187.

als Wegbereiterin der Gleichstellung von Frauen in Bildung und Kunst. Außerdem war sie die Tante der türkischen Malerin Hale Asaf (vgl. Kap. 3).

In den Folgejahren entwickelte sich aus der Schule der schönen Künste die bis heute bedeutendste türkische Kunstakademie, an der die meisten wichtigen Künstler der Türkei gelernt und gelehrt haben. Den Rang einer Akademie erhielt die Schule 1928. In der Folgezeit wurde die Lehranstalt bis heute noch zweimal umbenannt, 1982 in *Mimar Sinan Üniversitesi* (Mimar-Sinan-Universität) und 2003 in *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi* (Mimar-Sinan-Universität der schönen Künste). Trotz ihrer hohen Bedeutung wird die Leistung der Akademie, besonders die in der osmanischen Zeit, unterschiedlich beurteilt. Nach Ahmet Kamil Gören brachte die Schule „es ist bemerkenswert, daß die Zeit von Osman Hamdi keinen bedeutenden Künstler wie Osman Hamdi selbst, Şeker Ahmed Paşa, Zekâi Paşa und Süleyman Seyyid hervorgebracht hat“.<sup>196</sup> Osman Hamdi habe als Direktor zu wenig Zeit in die Schule investiert und sich mehr um die Leitung des *Archäologischen Museums* gekümmert. Ein weiterer Grund sei, dass die Schule in den ersten 25 Jahren fast ausschließlich ausländische Lehrer beschäftigte, die nicht unbedingt talentiert waren.<sup>197</sup>

Anders äußerte sich der Maler und Autor Nurullah Berk, der über die Bedeutung der Schule schrieb:

„In Ländern, die ein reiches, fruchtbares künstlerisches Leben haben, werden große Maler und Bildhauer, die eine starke Persönlichkeit haben, entweder außerhalb der offiziellen Akademie geboren oder sie sind nur für kurze Zeit dortgeblieben, weil sie mit der Erziehung der Hochschullehrer nicht einverstanden waren. Bei uns war die Rolle der Sanây-i Nefise Mektebi [...] innerhalb unserer Gesellschaft eine ganz andere. Nachdem im Jahr 1883 Osman Hamdi Direktor wurde [und 27 Jahre blieb (vgl. Cezar 1971, 469)], wurde die Schule, im Gegensatz zu den Kunstakademien im Ausland, eine fruchtbare Quelle von Malern und Bildhauern.“<sup>198</sup>

Die Aussage von Nurullah Berk verdeutlicht, dass es im Osmanischen Reich und in den ersten Jahren der Türkischen Republik keine lebendige Kunstszene gegeben hat, die bedeutende Künstler hätte hervorbringen können. Eine Kunstszene entstand erst allmählich ab dem späten 19. Jahrhundert und blieb weitgehend auf die Hauptstadt beschränkt. Neben den ausländischen Künstlern etablierten sich in der Spätphase des Osmanischen

---

<sup>196</sup> Gören 1997c, 45.

<sup>197</sup> Wie bereits in Kap 1.2., dort im Kontext der türkischen Malerei in der türkischen Forschung, aufgeführt. Vgl. Fußnote 11.

<sup>198</sup> Berk/Özsezgin 1983, 17.

Reiches auch erstmals einheimische Maler. Diese entstammten entweder dem Militär, der osmanischen Oberschicht oder den Levanten. Die türkische Forschung unterteilt die osmanische Malerei dieser Epoche zumeist in zwei Kategorien, die der Landschaftsmalerei und die der figürlichen Malerei. Die einzelnen Maler werden, nach dem jeweiligen motivischen Schwerpunkt ihres Schaffens, einer der beiden Richtungen zugeordnet. Die zwei wichtigsten Vertreter dieser Epoche sind Şeker Ahmed Paşa, der der Landschaftsmalerei zugeordnet wird, und Osman Hamdi Bey als Vertreter der figürlichen Malerei. Beide Künstler wurden in Paris von den Malern Jean-Léon Gérôme und Louis Boulanger ausgebildet.

### **2.3.1 Landschaftsmalerei**

Die türkische Landschaftsmalerei hatte ihre ersten Vorläufer in der osmanischen Miniaturmalerei, deren Tradition bis ins 12. Jahrhundert zurückgeht. Sie diente hauptsächlich dazu, osmanische Handschriften zu illustrieren. In diesen Miniaturen wurden sowohl Landschaften als auch Menschen und Tiere dargestellt (vgl. Abb. 17, Abb. 18). Die räumliche Darstellung übernahm ab dem 18. Jahrhundert zuerst die Miniatur-, anschließend die Wand- und zuletzt die Tafelmalerei.

Die räumliche Dimension passte zu den detaillierten topografischen osmanischen Miniaturen. Ohne sich zu weit von der eigenen Tradition zu entfernen, wurde die räumliche Darstellung langsam in die Miniaturmalerei integriert (vgl. Abb. 19). Damit begann ein Übergangsprozess hin zu einer westlichen, von Ölfarben und der figürlichen Darstellung geprägten Malerei. Die Zeit des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gilt als Übergangsperiode der türkischen Malerei, dessen neue Entwicklung sich zuerst bei Landschaftsbildern zeigte. Während der Übergangsperiode veränderte sich im Osmanischen Reich auf verschiedenen Gebieten viel. Es kam zu Reformen im Bereich des Militärs und vor allem im kulturellen Bereich. Der Buchdruck hielt Einzug, westliche Bücher wurden übersetzt, die Malerei gewann an Bedeutung und westliche Kunststile wie Barock und Rokoko erreichten das Reich.

„Unsere Künstler suchten bewusst diese Dreidimensionalität und verwirklichten diese zuerst in Landschaftsbildern, weil sie für die Anwendung westlicher Techniken in der figürlichen Malerei oder in Portraits anatomische Kenntnisse und ein akademisches Studium [Anm. d. Verf.: der klassischen Malerei] hätten haben müssen.“<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> Renda 1977, 199.

Der zunehmende westliche Einfluss brachte nicht nur die Dreidimensionalität, sondern er veränderte auch die Art und Weise, wie Maler Gegenstände, Pflanzen und Dekorelemente darstellten.

„Wie sich Technik und Formen bei der traditionellen Miniaturmalerei durch neue Einflüsse veränderten, wandelte sich auch die traditionelle Wandmalerei durch die Aufnahme neuer Sujets. An die Stelle der geometrischen und floralen Motive der standardisierten osmanischen Wandmalerei traten im 18. Jahrhundert Barock- und Rokoko-Schmuckmotive. Zu dieser neuen Art westlicher Dekoration gehörten auch Landschaftsdarstellungen und Stillleben mit Blumen und Früchten in Körben und Töpfen.“<sup>200</sup>

Der langsame Aufstieg der Tafelmalerei ging einher mit dem allmählichen Abstieg der Miniaturmalerei. Dazu trug nicht nur die zunehmende Beliebtheit von Gemälden bei, sondern auch der Einzug des Buchdruckes in das Osmanische Reich. Die erste Druckerpresse wurde von İbrahim Müteferrika und Said Mehmed Çelebi 1727 in Istanbul in Betrieb.<sup>201</sup> Zuvor hatte es im Osmanischen Reich nur hebräische und armenische Druckereien gegeben. Von den Druckerpresen der Armenier wurden eine Druckertheke und von den jüdischen Druckerpresen Buchstabengießformen bezogen. Das Material für die Druckerpresen, das es im Osmanischen Reich nicht gab, wurde aus Europa bezogen.<sup>202</sup> „Eine Folge war, dass die Nachfrage nach handgeschriebenen Büchern bzw. nach für sie gearbeiteten Miniaturen stark zurückging.“<sup>203</sup> Bücher waren nicht mehr aufwändig gestaltete Kunstwerke, die mit Miniaturen versehen wurden. So trennte sich die Malerei von der Schrift und damit vom Buch. Sie befreite sich von ihrer Rolle als funktionales Beiwerk in Büchern, wodurch sie ihre Stellung als eigenständige Kunst weiter ausbauen konnte.

Nicht nur die Tafelmalerei profitierte von dieser Entwicklung, sondern zunächst vielleicht sogar in noch größerem Maße die Wandmalerei. Laut der türkischen Kunsthistorikerin Günsel Renda nahm die Wandmalerei zum Ende des 18. Jahrhunderts den Platz der Miniaturmalerei ein.<sup>204</sup>

Ein bis heute sichtbares Zeichen dieser Veränderung sind mehrere im 18. Jahrhundert umgestaltete Zimmer des Topkapı-Palastes in Istanbul. Einige Räume wie das so-

---

<sup>200</sup> Renda 1989, 69–70.

<sup>201</sup> Vgl. G. Yurdaydın 1988 und andere in Gören 1997e, 18.

<sup>202</sup> [www.trt.net.tr/deutsch/unsere-programme/2014/08/24/europaische-geschichte-und-die-turken-2014-34-101924](http://www.trt.net.tr/deutsch/unsere-programme/2014/08/24/europaische-geschichte-und-die-turken-2014-34-101924) (abgerufen am 07. Januar 2019; 17.08.19 Links nur noch für Abonnenten zugänglich).

<sup>203</sup> Vgl. ebd.

<sup>204</sup> Vgl. Renda 1989, 69.

genannte *Früchtezimmer* erhielten Wandmalereien, die osmanische Malerei mit Elementen des Barocks und des Rokokos kombinierten. Aber nicht nur am osmanischen Hof, sondern zunehmend auch in den Häusern der osmanischen Oberschicht waren ab dem 18. Jahrhundert Wandmalereien zu finden. Sie stellten in den Motiven und in den angewandten Techniken eine Mischung aus traditioneller und westlicher Malerei dar.

„Sowohl bei Hof wie anderwärts wurde es für einheimische Künstler möglich, sich unter verschiedenen Umständen und Einflüssen westliche Maltechniken anzueignen – sie übernahmen sie als normierte Muster: All die rotbedachten Häuser, die Brücken und Brunnen ähneln einander; auf fast allen Bildern gibt es standardisierte Aufhellungen in den Bäumen bzw. ein rosiges Schimmern des Himmels. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die wesentlichen Elemente der westlichen Malkunst – Perspektive-, Licht- und Schattenwirkungen – zunächst nur auf indirektem Weg in die türkische Kunst eingegangen sind und meist durch Abmalen zur Anwendung kamen.“<sup>205</sup>

Eine ähnliche Vorgehensweise bei der Umsetzung nichteinheimischer Kunst hatte es auch in Europa gegeben. Beispielsweise versuchten europäische Künstler, chinesische Kunst anhand einzelner ihnen zugänglicher Kunstwerke zu imitieren, ohne jemals selbst das Land oder einen chinesischen Künstler bei seiner Arbeit gesehen zu haben. Diese Kunst wird heute allgemein unter dem Begriff *Chinoiserie* zusammengefasst. Auch für die Nachahmung orientalischer Kunst gibt es in Europa Beispiele: Im Park des Schlosses Schwetzingen bei Heidelberg gibt es eine Moschee, deren Kuppel aber eher an Kuppeln barocker Kirchen erinnert.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wuchs der westliche Einfluss auf die Malerei weiter. Künstler übernahmen nicht mehr nur einzelne Elemente der europäischen Malerei, sondern ganze Szenen und Motive.

„In dieser neuen Epoche wurden die Wände von Bauwerken vornehmlich in Öl ausgemalt. Neben Ansichten von Istanbul wurden jetzt ländliche Szenen mit Türmen und Burgen angefertigt, die europäischen Ansichtskarten ähneln, auch zahlreichen Jagdszenen.“<sup>206</sup>

In der osmanischen Malerei des 19. Jahrhunderts nimmt die Landschaftsmalerei einen hohen Stellenwert ein. Da die Landschaftsmalerei bei den türkischen Malern eine längere Tradition besaß und die Landschaftsbilder keine Menschen enthielten, sind „in die-

---

<sup>205</sup> Renda 1989, 75.

<sup>206</sup> Ebd., 75.

sem Bereich konsequente und ganzheitliche Werke entstanden“.<sup>207</sup> Künstler, die dem türkischen Impressionismus zuzuordnen sind, dienen hier als gutes Beispiel.

„Jedoch, so wie alle Wellen, die vom Westen kommen, ist auch der Impressionismus mit dem konzeptionellen Gerüst und existenziellen Modus des türkischen Künstlers, unabhängig von der spirituellen und rationalen Struktur seiner Kultur, vereint“.<sup>208</sup>

Als bedeutendster Vertreter der Landschaftsmalerei zählt der 1841 geborene Şeker Ahmed Paşa, der Maler, Beamter und Angehöriger des Militärs war. Heute gilt er als berühmtester Vertreter der Militärmaler und wichtigster türkischer Landschaftsmaler des späten 19. Jahrhunderts. Sultan Abdülaziz erkannte die künstlerische Begabung des Mannes und schickte ihn 1862 zur Ausbildung an die osmanische Schule nach Paris.<sup>209</sup> Dort war er in den Ateliers der Maler Jean-Léon Gérôme und Louis Boulanger tätig<sup>210</sup> und lernte, die Zentralperspektive anzuwenden. Nach seiner Rückkehr blieb Şeker Ahmed Paşa beim Militär, wo er später bis in den Rang eines Generalmajors aufstieg. Außerdem war er maßgeblich am Aufbau der Gemäldekollektion des Dolmabahçe-Palastes beteiligt. Die letzte größere Einzelausstellung von Şeker Ahmed Paşa fand Ende 1900 im Restaurant *Tokatlıyan* in Istanbul statt.<sup>211</sup> Ein Brand im Çırağan-Palast vernichtete viele seiner Werke.

Anfangs malte Şeker Ahmed Paşa impressionistisch. Während seiner Zeit in Paris beeinflussten ihn die Romantik und der Neoklassizismus.<sup>212</sup> Vorbilder waren vor allem Courbet und die Barbizon-Schule.<sup>213</sup> Dadurch wandte er sich mehr dem Realismus zu. Es gelang ihm, eine Synthese zwischen westlicher und heimatlicher Malerei herzustellen.<sup>214</sup> Viele seiner Bilder entstanden nach fotografischen Vorlagen. „Obwohl die meisten Bilder nach Fotografien gemalt wurden, hatte er keine realistische räumliche Darstellung und die Bilder versagen bei der Wiedergabe der realistischen Perspektive.“<sup>215</sup> Seine Art der Darstellung gilt dennoch als naturalistisch, weil sie weit realistischer war als die Malerei seiner Vorgänger.

---

<sup>207</sup> Duben 2007, 143.

<sup>208</sup> Ebd.

<sup>209</sup> Vgl. İslimyeli 1965, 37.

<sup>210</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 465.

<sup>211</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Istanbul 2010, 30, zuletzt aufgerufen am 07. Januar 2019.

<sup>212</sup> Vgl. İslimyeli 1965, 37.

<sup>213</sup> Vgl. Berger 1991, 86.

<sup>214</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 466.

<sup>215</sup> Vgl. Duben 2007, 137.

Auf seinem Bild *Karaca* (Das Reh) (vgl. Abb. 20) steht ein großes Reh vor einem Wald. Ein starkes Licht erleuchtet den Wald in der Mitte und umgibt auch den Kopf des Rehes. Durch die Kombination der naturgetreuen Darstellung des Tieres mit einer ungewöhnlich starken Lichtquelle im Hintergrund wirkt das Bild mystisch. Es entsteht eine Spannung zwischen dem Reh und dem Wald.

Ein weiteres bedeutendes Werk Şeker Ahmed Paşas ist das Gemälde *Orman* (Der Wald) (vgl. Abb. 21). Es zeigt den Rand eines Waldes mit einem Weg und einer kleinen Holzbrücke. Im Vordergrund steht ein Dörfler hinter einem beladenen Esel. In der Darstellung folgte der Maler nicht den klassischen Regeln der Zentralperspektive und die Lichtgestaltung bei den Bäumen stimmt nicht überein. Aus akademischer Sicht weist das Gemälde Perspektivfehler auf und wirkt deshalb teilweise zweidimensional. Die Perspektive des Bildes ist nicht naturgetreu. Die Person und der Esel sind zu klein. Dadurch sehen die Bäume riesig aus und der Wald kommt sehr nah. Was in dem Bild oft als Perspektivfehler gilt, ist aber nicht zwangsläufig eine Unfähigkeit des Künstlers. Gemäß John Berger wollte Şeker Ahmed Paşa in dem Bild lediglich einen Wald realistisch darstellen.<sup>216</sup> Auch für İpek Duben hat das Gemälde Perspektivfehler – auch wenn unklar sei, ob es sich dabei tatsächlich um einen Fehler oder um ein Stilmittel des Künstlers handelt. Ihr zufolge hat Şeker Ahmed Paşa in diesem Bild eine Originalität geschaffen, die seine mystische Weltanschauung zum Ausdruck bringt.<sup>217</sup> Es ist wohl heute nicht mehr festzustellen, ob der Perspektivfehler eine bewusste Entscheidung des Künstlers war oder nicht. In der späteren Rezension wird dieses Gemälde bis heute immer wieder als ein Beispiel für die schwierige Überführung westlicher Formen in die türkische Malerei herangezogen. Für Kunsthistorikerin Wendy M. K. Shaw ist dieses Problem ein generelles Merkmal der osmanischen Künstler dieser Zeit:

„Als der kulturelle Austausch zunahm und die Künstler längere Aufenthalte im Westen genossen, fiel es Ihnen leichter westliche Ausdrucksweisen und Konzepte in ihre Arbeit einzubeziehen. Ihr künstlerisches Spektrum gelangte jedoch zunehmend an die Grenzen der Übersetzbarkeit zwischen den unterschiedlichen Kulturen, wie in Werken von Ahmed Ali und Süleyman Seyyid sowie im wiedererstarkten Orientalismus von Osman Hamdi zu sehen ist. Die osmanischen Künstler, gleichzeitig in ihrer eigenen sozialen und politischen Welt aktiv, erforschten Wege zur Übersetzung der westlichen Arbeitsweise, [...] wie man in einer Zeit des schnellen Wandels westliche Kunst für Religion, Erbschaft und nationale Identität zum Ausdruck bringen kann. [...] weit davon entfernt, ihre Arbeit zu

---

<sup>216</sup> Vgl. Berger 1991, 93.

<sup>217</sup> Vgl. Duben 2007, 139.



einer Übersetzung einer fremden Praxis zu machen, schufen die osmanischen Künstler [...] erste Werke, die weniger als Signale der Verwestlichung wirkten, als eine Bedeutung für die Welt jenseits der Leinwand hatten.“<sup>218</sup>

Es ist naheliegend, dass Şeker Ahmed Paşa dem Perspektivfehler wenig Aufmerksamkeit beigemessen hat. Ihm war der mystische Ausdruck des Bildes wichtiger als die korrekte Perspektive, die er gewiss in seinen langen sieben Jahren mit sehr guten zeitgenössischen akademischen Meistern in Paris gelernt hatte.

Kunsthistoriker sind sich uneins, welche Rolle Şeker Ahmed Paşa für die Entwicklung der türkischen Malerei spielte. Für İpek Duben ist Şeker Ahmed Paşa „der Vater von dem, was charakteristisch für die türkische Kunst ist – geistig aus dem Inneren heraus, mystisch in der Art des Ausdrucks. Die Mystik in seinen Bildern lässt deutlich seine traditionelle Verbundenheit erkennen.“<sup>219</sup> Für Mary Roberts dagegen trug er zur türkischen Kunst vor allem bei, indem er die Istanbuler Ausstellungen zwischen 1873 und 1875 vorbereitete und zusammen mit der Firma von Gérôme und Goupil die Gemäldekollektion des Sultans erstellte. Dadurch gelang es ihm, in der Bevölkerung ein Kulturbewusstsein zu entwickeln und der Hauptstadt zu einer wichtigen Gemäldekollektion zu verhelfen.<sup>220</sup>

### **Die Maler aus Darüşşafaka und die Türkischen Primitiven**

Die *Darüşşafaka* (Haus der Fürsorge) wurde im Jahr 1863 gegründet und war die erste private Schule im Osmanischen Reich. Die Schüler waren besonders begabte Kinder aus ärmeren Familien, die mindestens einen Elternteil verloren hatten. Neben den sonst üblichen Schulfächern wurde in dieser Schule Malerei gelehrt. Viele Schüler wurden später zu Malern, die in der osmanischen Armee dienten und deshalb zu den Militärkünstlern zählen. Die Künstler aus der *Darüşşafaka* malten überwiegend Landschaften, aber kaum Personen.

Als Maler aus dieser Schule gingen unter anderem Şeker Ahmed Paşa, Halil Paşa, Hüseyin Zekâî Paşa, Hoca Ali Rıza und und Süleyman Seyid hervor.<sup>221</sup> Zwei typische

---

<sup>218</sup> Shaw 2011, 180. Eigene Übersetzung aus dem Englischen.

<sup>219</sup> Duben 2007, 134.

<sup>220</sup> Vgl. Roberts 2016, 221.

<sup>221</sup> Die Auflistung erfolgte nach Vornamen, weil in der osmanischen Zeit noch keine Nachnamen verwendet wurden. Die Liste beginnt mit Şeker Ahmed Paşa, weil es sich bei dem Namenszusatz Şeker lediglich um einen Spitznamen handelte.

Vertreter der an der Darüşşafaka ausgebildeten Maler waren Süleyman Seyyid (1842–1913) und Halil Paşa (1852–1939).<sup>222</sup> Beide waren Angehörige des Militärs, beendeten ihre künstlerische Ausbildung in Paris und arbeiteten anschließend als Kunstlehrer an Militärschulen. Halil Paşa beschäftigte sich während seiner Zeit in Paris besonders mit der Aktmalerei. Er gilt als erster Maler von Akten im Osmanischen Reich.<sup>223</sup> „Er sandte damals für das Grand Palais seine schöne ‚Frauenstudie‘ und für den Ottomanischen Pavillon eine Serie von Gemälden und Skizzen, die den erstaunten Besucher darüber belehrten, dass in der Türkei die Künste durchaus nicht so unbekannt sind, wie man es im Allgemeinen behauptet“.<sup>224</sup> Er ist auch ein letzter wichtiger Vertreter der Militärma-ler.<sup>225</sup> 1917 war er für kurze Zeit Direktor der späteren Akademie der schönen Künste.<sup>226</sup> Er wagte sich auch an erotische Malerei heran. Aber gleichzeitig ging er in einem seiner bekannteren Werke den umgekehrten Weg, indem er ein als erotisch geltendes Portrait aufgriff und diesem eine züchtige Version entgegensetzte. Als Vorlage diente Halil Paşa der Skandalerfolg der Pariser Salons *Madame X*, gemalt von John Singer Sargent zwischen 1883 und 1884 (vgl. Abb. 22). „Fünf Jahre nach Sargents Skandalerfolg kehrt eine ungleich diskretere ‚Madame X‘ auf die Pariser Bühne zurück.“<sup>227</sup> So wie das Original ist es ebenso das selbstbewusste Portrait einer modernen jungen Frau, gemalt mit Referenz an Sargent. Wieder erregt es die öffentliche Aufmerksamkeit, als es im Rahmen der *Pariser Weltausstellung 1889* gezeigt und mit einer Bronzemedaille gewürdigt wurde. Im Gegensatz zum erotischen Ausdruck des in einem Salon stehenden Originals ist der Interpretation Halil Paşas eine sitzende, vernünftige, chic bedeckte, fast alltägliche Ausdrucksweise eigen (vgl. Abb. 23), die der Erotik abhold ist.

„Ebenso unaufgeregt ist Halils Malweise, seine Art Subjekte 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.“<sup>228</sup>

---

<sup>222</sup> „1952/57-1939“ nach Enzyklopädie von Milli Saraylar (Vgl. TBMM Milli Saraylar 2010, 138).

<sup>223</sup> Vgl. Yılmaz 2011a, zuletzt aufgerufen am 15. März 2014.

<sup>224</sup> Thalasso 1911, 41.

<sup>225</sup> Vgl. Gören 1997e, 155.

<sup>226</sup> Vgl. Erol 1989, 133–134.

<sup>227</sup> Hafner 2015, 15.

<sup>228</sup> Ebd., 16.

Weitere bedeutende Schüler der Darüşşafaka waren Hoca Ali Rıza (1858–1930) und Hüseyin Zekâî Paşa (1859/60–1919)<sup>229</sup>, die beide ohne Auslandserfahrung erfolgreich wurden. Hüseyin Zekâî Paşa malte in seinen frühen Jahren naturgetreue Gemälde, für die er Fotografien als Vorlagen verwendete. Diese Gemälde zeichneten sich besonders durch ihren großen Detailreichtum aus. Ab 1910 standen sie unter dem Einfluss des Impressionismus, was diese von den früheren Werken deutlich unterscheidet. Bereits während seiner Zeit an der Militäarakademie erlangte Hüseyin Zekâî Paşa als Maler die Aufmerksamkeit von Sultan Abdülhamit II., als diesem eines seiner Gemälde präsentiert wurde. Der Sultan beförderte ihn zum Leutnant und machte ihn zum Adjutanten.<sup>230</sup> Darauf diente er als Feldoffizier in der Armee und wurde später im Rang eines ersten Kommandeurs der Felddivision pensioniert.<sup>231</sup> Hoca Ali Rıza war eine Weile Vorsitzender der Gesellschaft osmanischer Maler und arbeitete als Lehrer für die *Darüşşafaka Mektebi* (Darüşşafaka-Schule), die *İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi* (Mädchenkunstschule), die *Harbiye Mektebi* (Militärschule), die *Ameli Hayat Okulu* (Ameli Schule des Lebens) und weitere Schulen.<sup>232</sup> Hoca Ali Rıza ist bis heute hauptsächlich für seine Landschaftsbilder und Kohlezeichnungen bekannt. Sein Beitrag „für die türkische Malerei liegt darin, dass er seine Bilder im Freien malte und lehrte, die Natur zu betrachten. In diesem Bereich war er zusammen mit Halil Paşa der Pionier des Impressionismus in der Türkei.“<sup>233</sup>

Viele aus der Darüşşafaka stammende Künstler wurden später den sogenannten *Türk Primitivleri* (Türkische Primitive) zugeordnet; eine in der türkischen Kunstgeschichte häufig verwendete, aber auch unklare und umstrittene Bezeichnung für osmanische Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts. Der Begriff Primitive ist hier nicht zu verwechseln mit dem kunstwissenschaftlichen Begriff des Primitivismus. Als Primitive gelten türkische Künstler, die ihre künstlerische Ausbildung aus Militärschulen oder künstlerischen Gymnasien bezogen oder Autodidakten waren. Sie verfügten, anders als die meisten türkischen Künstler dieser Zeit, in der Regel über keine akademische Kunstausbildung und keine Auslandserfahrung. Sie malten vor allem Landschaften, die zumeist

---

<sup>229</sup> TBMM Milli Saraylar 2010, 158.

<sup>230</sup> Vgl. Erol 1989, 119.

<sup>231</sup> Vgl. ebd., 119.

<sup>232</sup> Vgl. TBMM Milli Saraylar 2010, 118–119.

<sup>233</sup> Duben 2007, 142.

nach der Vorlage von Fotografien entstanden (vgl. Kap. 1.2., S. 4f.). Dies war aber kein außergewöhnliches Merkmal der türkischen Primitiven, sondern eine unter den osmanischen Malern ab der Mitte des 19. Jahrhunderts weitverbreitete Technik. Nachdem die Fotografie im Osmanischen Reich in den 1840ern vermehrt aufkam, begannen viele osmanische Maler ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, fotografische Vorlagen für ihre Gemälde zu verwenden.

Einen erheblichen Anteil an der Verbreitung der Fotografie im Osmanischen Reich hatten die armenisch-stämmigen Brüder Viçen (1820–1902), Hovsep (1830–1908) und Kevork Abdullah (1839–1918), die als Abdullah Frères bekannt wurden. Sie betrieben im Istanbuler Stadtteil Pera ein Fotoatelier, das internationale Bekanntheit erlangte. Die Brüder waren berühmt für die von ihnen gemachten Architekturaufnahmen und Stadtansichten, aber vor allem für ihre Portraits der osmanischen Oberschicht, einschließlich der Sultansfamilie.<sup>234</sup> Sie arbeiteten als Hoffotografen der Sultane Abdülaziz und Abdülhamit<sup>235</sup> II. und führten zwischen 1866 und 1895 ein weiteres Fotostudio in Kairo. „Besonders die von ihnen stammenden Fotos wurden anschließend zur Quelle für die sogenannten Türkischen Primitiven.“<sup>236</sup>

Sultan Abdülhamit II. war seinerzeit der prominenteste Sammler von Fotografien im Osmanischen Reich. Er schuf eine umfangreiche Sammlung mit über 30.000 Fotografien und etwa 500 Alben. Trotz seiner Faszination war sich der Sultan aber auch der Macht der Bilder bewusst. Deshalb versuchte er, Fotografien über sein Reich zu kontrollieren und zu zensieren. Bilder mit antireligiösen, religions- und regierungskritischen oder sonstigen anstößigen Themen waren untersagt. So verbot sich die Darstellung griechischer und armenischer Frauen in muslimischer Tracht. Gleichzeitig versuchte Abdülhamit II. die Fotografie für die Außendarstellung des Osmanischen Reiches zu nutzen. Im Jahr 1893 verschickte der Sultan als Geschenk an verschiedene Staaten und Organisationen 51 Alben, mit denen er sein Reich der Welt präsentieren wollte.<sup>237</sup> Ein Großteil der Fotografien stammte aus dem Fotostudio der Abdullah Frères (vgl. Abb. 24).

---

<sup>234</sup> Vgl. Piela/von Rügen 2015, 24.

<sup>235</sup> In verschiedenen Quellen auch als Abdülhamid geschrieben.

<sup>236</sup> Ünver 2011, 26.

<sup>237</sup> Die Fotografien können online in der Sammlung der Bibliothek des Kongresses der Vereinigten Staaten, *Library of Congress*, eingesehen werden (vgl. *Library of Congress* o. J., aufgerufen am 30. Oktober 2016, zuletzt 17.08.2019).

Über den Begriff *Primitive* wurde in der türkischen Kunstgeschichte viel diskutiert. Seine Herkunft ist bis heute nicht eindeutig geklärt. Nach Nurullah Berk geht diese Bezeichnung auf den französischen Kunstkritiker und -historiker René Huyghe (1906–1997) zurück. Huyghe bezeichnete eine Gruppe von Künstlern als primitiv (im Sinne von nicht-entwickelt, einfach), nachdem er einige Bilder im Istanbul Museum für Malerei und Skulptur gesehen hatte.<sup>238</sup> Nach anderen Quellen wurde die Bezeichnung *Primitive* erstmals für die Künstler einer 1936 von Burhan Toprak organisierten Ausstellung an der Akademie der schönen Künste verwendet.<sup>239</sup>

Die kunstwissenschaftliche Verwendung des Begriffes *Primitive* in der Türkei ist bis heute umstritten. Zunächst einmal gibt es keine wissenschaftliche Definition des Begriffes und dementsprechend auch keine exakte Zuordnung der Künstler. Die Widersprüchlichkeit in der Kunstwissenschaft zeigt sich in der Zuordnung einzelner Maler zu den Primitiven. Zumeist ist das wichtigste Kriterium eine nicht vorhandene akademische Ausbildung und fehlende Auslandserfahrung. Es zählen häufig aber auch andere, im Ausland ausgebildete Künstler dazu. Bedri Rahmi Eyüboğlu und noch einige Forscher versuchten Şeker Ahmed Paşa<sup>240</sup> als Primitiven zu bewerten<sup>241</sup>, obwohl er in Paris studiert hatte. Nicht zuletzt ist der Begriff *Primitive* abwertend und wird vielen der Künstler und ihren Arbeiten nicht gerecht. Wichtige Vertreter dieser Gruppe waren Ahmet Ziya Akbulut, Ethem Paşa, Ferik İbrahim Paşa, Hilmi Kasımpaşalı, Hüseyin Giritli und Salih Molla Aski.<sup>242</sup>

„Besonders interessant ist, dass die meisten sogenannten ‚primitiven‘ Maler viel später als Ahmet Paşa oder Osman Hamdi geboren sind. Wir können daher nicht von einer Entstehungs- oder Übergangsperiode der ‚Primitiven‘ sprechen, sondern eher von Künstlern, die ein gemeinsames Ideal der Landschaftsmalerei durch einen gemeinsamen Stil am Leben erhielten, der sich durch primitive oder naive Eigenschaften auszeichnete – ungeachtet chronologischer Kriterien.“<sup>243</sup>

---

<sup>238</sup> Vgl. Gören 1997b, 31.

<sup>239</sup> Vgl. ebd.

<sup>240</sup> Vgl. TBMM Milli Saraylar 2010, 104. Laut Nationalpalast-Kollektion schreibt sich Ahmed in „Şeker Ahmed Paşa“ mit „d“, abweichend von der sonst üblichen türkischen Schreibweise mit „t“. Deshalb wird in dieser Arbeit die Schreibweise „Şeker Ahmed Paşa“ verwendet.

<sup>241</sup> Vgl. Gören, Ahmet Kamil: Şeker Ahmet Paşa'yı Öncü Kuşağın Analojisi Bağlamında Yeniden Değerlendirme (Neubewertung von Şeker Ahmed Paşa im Kontext der Analogie der führenden Generation). Antik&Dekor, Nummer 72, Istanbul September-Oktober 2002, 60-68 in Gören 2013, 60-69.

<sup>242</sup> Die Auflistung erfolgte nach Vornamen, weil in der osmanischen Zeit noch keine Nachnamen verwendet wurden (vgl. Fußnote 221).

<sup>243</sup> Erol 1989, 94.

### 2.3.2 Portrait- und Genremalerei

Die figürliche Malerei gewann im Osmanischen Reich erst ab dem 18. Jahrhundert an Bedeutung. Dass sie sich nicht früher entwickelte, liegt zum einen an der zweidimensionalen, nicht perspektivischen Darstellung, wie sie in der ursprünglichen osmanischen Kunst üblich war, und zum anderen an dem aus dem Koran und verschiedenen islamischen Überlieferungen abgeleiteten Verbots der Abbildungen von Tieren und Menschen.

Dennoch hatte auch die figürliche Malerei ihre Vorläufer. Vor den Osmanen stellten bereits im Mittelalter die anatolischen Seldschuken<sup>244</sup> menschliche Figuren dar. Zum Beispiel „das älteste erhaltene Bild Mohammeds stammt aus einem Manuskript, das im Jahre 1250 im anatolischen Konya angefertigt wurde. Wie aus schriftlichen Überlieferungen hervorgeht, gab es Abbildungen des Propheten auch in früheren Jahrhunderten, diese wurden jedoch zerstört oder sind verschollen.“<sup>245</sup> Das Manuskript „Warqa und Gulschah“ des Dichters Ayyuqi, ein frühes persisches Liebesepos aus Konya aus dem 13. Jahrhundert, enthält zwei Darstellungen Mohammeds. Das erste zeigt, wie er die beiden toten Liebenden auferweckt. Das zweite zeigt ihn nach der Bekehrung der damaszischen Juden zum Islam. In diesem Gemälde, das in der Bücherei des Topkapi-Palastes, Istanbul lagert, bleibt der Prophet ziemlich undifferenziert von den anderen abgebildeten Personen, doch seine zentral sitzende Position, und der schwarze Umhang, der Burda, verleihen ihm Autorität.<sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> Die Seldschuken waren ein alttürkisches Herrschergeschlecht (1040 bis 1194, in Anatolien bis 1308) sunnitischer Moslems, das im 11. bis 12. Jahrhundert im Nahen Osten ein Großreich errichtete, das im 13. Jahrhundert zerfiel und von den Rum-Seldschuken und den Ilchanen regiert wurde. Mit der für die Türken bedeutenden Schlacht von Manzikert begann 1071 die türkische Landnahme Anatoliens, dem heutigen Kernland der Türkei. vgl. u.a. [www1.wdr.de/nachrichten/tuerkei-unzensiert/nationalismus-unter-malazgirt-buelent-mumay-100.html](http://www1.wdr.de/nachrichten/tuerkei-unzensiert/nationalismus-unter-malazgirt-buelent-mumay-100.html) (22.08.19). „Die seldschukische Geschichte, die schon Ende des 19. Jahrhunderts in der Türkei „entdeckt“ worden war, erfuhr jetzt“ (in der türkischen Republik) „eine deutliche Aufwertung. Die Seldschuken hatten das anatolische Vaterland erkämpft. Sie waren nicht, so die türkische Ansicht, mit dem Makel der Dekadenz behaftet wie etwa die späten Osmanenherrscher.“ Vgl. Strohmeier 1984, 233. Die Seldschuken profitierten von Nicht-Muslimen, es wurde sogar die Gök-Medrese (Blaue-Medresse) von dem lt. griechischen oder armenischen (vgl. Brend 1972, 128-129 und 172) Architekten *Kahyan ibn al-Qunawi* in Sivas, Anatolien, gebaut.

<sup>245</sup> Sydow, Christoph: Mythos Bilderverbot. Muslime, holt die Buntstifte raus! Spiegel Online 25.01.2015 [www.spiegel.de/forum/politik/mythos-bilderverbot-muslime-holt-die-buntstifte-raus-thread-226682-1.html](http://www.spiegel.de/forum/politik/mythos-bilderverbot-muslime-holt-die-buntstifte-raus-thread-226682-1.html) (31.08.2019, zuletzt gesichtet 20.06.20).

<sup>246</sup> Vgl. Gruber 2009, 235.

Allerdings waren diese Darstellungen, wie auch viele figürliche Darstellungen später in der osmanischen Zeit, frei von Emotionen. Die Figuren zeigten keine Regungen, Gefühle oder Stimmungen. Für den türkischen Historiker Selçuk Mülayim ist der Grund dafür der Islam. „Spuren von Emotionen gab es nicht, weil die wichtigsten Faktoren, welche menschliche Verhaltensweisen und Einstellungen leiten, durch das islamische Aqida<sup>247</sup> oder den Sufismus<sup>248</sup> unter Kontrolle genommen wurden.“<sup>249</sup> Islamische Künstler waren keine Beobachter. Anatomische Studien waren kein Bestandteil der Arbeit von Künstlern, sondern von Naturforschern. Die Struktur und Schönheit des menschlichen Körpers untersuchten die Künstler nicht im ästhetischen Sinne.<sup>250</sup> „Die europäische Kunst verfolgt höhere Ideen, die islamische stets nur einen praktischen Zweck“.<sup>251</sup>

Die figürliche Malerei geht ursprünglich genau wie die Landschafts- auf die Miniaturmalerei zurück. Die Miniaturen bildeten wichtige Alltagsthemen, den Sultan, Zeremonien, Kriegserfolge und Jagdszenen ab. Sie wurden realistisch und detailliert gemalt, aber zunächst immer zweidimensional. Bei der Darstellung von Personen spiegelte die Größe den Rang oder die Stellung der Person wider. Je größer eine Person gemalt wurde, umso höher war ihre Stellung.

Ein berühmter Miniaturmaler des frühen 18. Jahrhunderts war Abdülcélil Çelebi (Ende 17. Jahrhundert bis 1732), besser bekannt unter seinem Künstlernamen Levnî. Er war Hofmaler unter Sultan Ahmet III. und brachte Tiefe und Perspektive in seine Miniaturen. Eine weitere Neuerung bei Levnî war die Darstellung von Frauen. Vermutlich ausschließlich für den Sultan bestimmt, entstanden zahlreiche Miniaturen, auf denen er Frauen „nicht gemäß den strengen Kleidervorschriften malte, die eine Verschleierung in der Öffentlichkeit vorsahen, sondern bemerkenswert freizügig zu Papier brachte“.<sup>252</sup>

Weitere Vorläufer der figürlichen Malerei waren die Portraits, die alle osmanischen Herrscher von sich anfertigen ließen und von denen die meisten heute im Topkapı-

---

<sup>247</sup> Aqida: Glaubensbekenntnisse des Islams.

<sup>248</sup> Sufismus: Eine Strömung innerhalb des Islams, deren Anhänger durch die Einbeziehung mystischer Elemente versuchen, Gott näherzukommen.

<sup>249</sup> Mülayim 2010, 153.

<sup>250</sup> Vgl. Mülayim 2010, 154.

<sup>251</sup> Vgl. Diez 1910, 222.

<sup>252</sup> Doğramacı 2011, 32.

Palast zu bewundern sind. Diese Portraits entstanden teilweise durch europäische, teilweise aber auch durch einheimische Künstler.

Zuletzt entwickelte sich eine figürliche Malerei auf Wandgemälden. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Wandmalerei in den Häusern der osmanischen Oberschicht immer beliebter. Ausgehend von der Hauptstadt verbreiteten sich Wandgemälde im späten 18. Jahrhundert und im 19. Jahrhundert auch zunehmend in den Provinzen. Dabei handelte es sich zunächst überwiegend um Landschaften ohne Menschen.

„In der Türkei gab es jedoch bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert keine Menschendarstellungen in der Wandmalerei. Dies zeigt, dass die neuen europäischen Dekorationsmotive wohl von den Künstlern übernommen, aber in Bezug auf Technik und Gehalt einer einheimischen Interpretation unterworfen wurden.“<sup>253</sup>

Erst am Ende des 19. Jahrhunderts entstanden erste Wandgemälde mit menschlichen Darstellungen. Die meisten Maler dieser Werke sind heute namentlich nicht mehr bekannt, anders als einige Gemäldemaler dieser Zeit.

Osman Hamdi Bey war zusammen mit Şeker Ahmed Paşa der erste osmanische Künstler, der europäische Elemente in die türkische Malerei einbrachte. Heute gilt er als berühmtester Maler des Osmanischen Reiches und Vertreter der figürlichen Malerei. Gleichzeitig ist er auch der erfolgreichste Maler, der nicht dem Militär entstammte. Mit sechzehn begann Osman Hamdi Bey, erste Bilder zu malen. Als er seinen Vater<sup>254</sup> auf eine Reise nach Paris begleitete, bekam er die Gelegenheit, die dortigen Museen zu besichtigen.

Dennoch blieb die Kunst für ihn zunächst nur ein Hobby. Ab 1856 besuchte er die Rechtswissenschaftliche Schule (*Maarif-i Adliye*) in Istanbul. Nach seinem Abschluss studierte er ab 1857 (nach anderen Quellen 1860)<sup>255</sup> Jura in Paris und blieb dort mehrere Jahre. In der französischen Hauptstadt widmete er sich neben seinem Jurastudium auch wieder der Malerei. Er lernte bei den französischen Malern Jean-Léon Gérôme, Louis

---

<sup>253</sup> Renda 1989, 70.

<sup>254</sup> İbrahim Edhem Paşa (1817-1893) war ein Weise, ein griechisches Kind von der Insel Chios. Er wurde von Hüsrev Paşa ‚gekauft‘ (Zitat, vermutlich adoptiert) und zusammen mit anderen adoptierten Kindern sehr gut erzogen und ausgebildet (vgl. Cezar 1971, 135). Mit der Erlaubnis von Sultan Mahmud II. wurde er 1829 zum Studium nach Paris geschickt. Er studierte dort Bergbauingenieur. Nach 25 Jahren Aufenthalt in Europa kehrt er zurück und bekam eine höhere Position bei der Stadt als Großwesir und verschiedenen Ministern. Oltaylı 2016, 31.

<sup>255</sup> Vgl. Gören 1997e, 29.



Boulanger<sup>256</sup> und dem Italiener Fausto Zonaro. Während seiner Zeit in Frankreich heiratete er seine erste Frau Marie, eine Französin.

Nach seiner Rückkehr aus Paris 1869 ging Osman Hamdi Bey in den diplomatischen Dienst und arbeitete zunächst als Direktor der Auslandsvertretung in Bagdad. Dort entdeckte er seine zweite große Leidenschaft, die Archäologie. In den folgenden Jahren nahm er an mehreren Expeditionen teil. Seinen größten Erfolg als Archäologe feierte er 1887 mit dem Fund des Sarkophags von Sidon, der heute im *Archäologischen Museum Istanbul* ausgestellt ist und wegen den auf ihm abgebildeten Darstellungen aus dem Leben Alexander des Großen als *Alexandersarkophag* bekannt ist. 1881 gründete Osman Hamdi Bey das *Archäologische Museum Istanbul*, dessen erster Direktor er war. Kağan Güner würdigt Osman Hamdi nicht nur als erfolgreichen Maler, sondern auch seine Leistungen in der Archäologie.<sup>257</sup> Durch die von ihm gegründeten Institutionen und seine Mitwirkung an Gesetzen verblieben einige archäologische Funde in der Türkei und wurden nicht ins Ausland gebracht. Außerdem erstellte er ein Verzeichnis archäologischer Funde in Anatolien.<sup>258</sup>

1883 eröffnete Osman Hamdi mit der Schule der schönen Künste (*Sanâyi-i Nefîse Mektebi*) die erste Schule für moderne Malerei im Osmanischen Reich. Ab 1880 beteiligte er sich zudem an internationalen Kunstausstellungen in Berlin, München, Paris und Wien.<sup>259</sup> Seine Bilder gehörten zu den ersten Bildern türkischer Maler, die traditionelle und europäische Malerei verbanden. Der im orientalischen Stil malende Osman Hamdi kannte die Eigenschaften des Landes, im Gegensatz zu den meisten westlichen Orientalmalern, deren Bilder in der Regel nur ihrer Fantasie vom Orient entsprangen. Die Orte, die er malte, hatte er wirklich gesehen.<sup>260</sup>

Osman Hamdi Bey versuchte, in seinen Werken typische Beispiele für die türkische Kunst zu schaffen.<sup>261</sup> Dabei malte er die Personen als idealisierte intellektuelle osmanische Typen, als Gegenmodell zur Darstellung westlicher Künstler. Philipp Demandt, ehemaliger Leiter der *Alten Nationalgalerie* in Berlin und seit 2016 Leiter des *Städel*

---

<sup>256</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 397.

<sup>257</sup> Vgl. Güner 2014, 46.

<sup>258</sup> Vgl. ebd., 46.

<sup>259</sup> Vgl. Thieme/Becker 1992, Band 15, 544.

<sup>260</sup> Vgl. Gören 2010b, 435.

<sup>261</sup> Vgl. ebd.

*Museums* Frankfurt, meint über Osman Hamdi, er habe „für die Türkei eine ähnliche Bedeutung wie Caspar David Friedrich für Deutschland. Seine Bilder entspringen ebenfalls einer großen historischen Phantasie, sie sind Sehnsuchtsbilder, die eine symbolische Bedeutung haben“.<sup>262</sup>

Die ersten Lehrer der Schule der schönen Künste (*Sanâyi-i Nefise Mektebi*) Salvator Valéri, Yervant Oskan und Warnia Zarzecki hatten naturalistisch gearbeitet. Dennoch war Osman Hamdi Bey der Einzige, der fotorealistisch gemalt hatte.<sup>263</sup>

Ein gutes Beispiel für Osman Hamdi Beys Arbeiten ist das 1880 entstandene Portrait *Mihrab* (Vor dem Katheder sitzendes Mädchen; vgl. Abb. 25). Darauf ist ein Mädchen in der Gebetsnische einer Moschee, der Mihrab<sup>264</sup>, sitzend dargestellt. Sie sitzt auf einem Platz, auf dem eine Frau eigentlich nicht sitzen durfte. Normalerweise werden Bücher auf diesen kathedertypischen Holzstuhl gelegt, vor dem der Leser kniet. Sie aber sitzt auf dem Stuhl und unter ihren Füßen liegen religiöse Bücher und vor ihr steht ein Weihrauchgefäß. Sie wirkt, als ob sie nicht wüsste, ob sie aufstehen oder bleiben soll. Aber durch die leuchtende gelb-goldene Farbe<sup>265</sup> wurde sie im Zentrum des Bildes fixiert und durch die Komposition verherrlicht. Das Bild spielt auf den Konflikt zwischen der Frau und den damaligen Religionsregeln an. Die Person wurde in der Bildmitte zentriert und sehr realistisch gemalt.

Das Portrait war auch stilistisch eine radikale Veränderung. Bis zu diesem Bild hatte kein einziger türkischer Künstler sein Modell so konkret und deutlich gemalt.<sup>266</sup> Vergleichbare Portraits aus dem Osmanischen Reich gab es zuvor ausschließlich von dort tätigen europäischen Malern. Die gesamte Gestaltung der Frau, so erkannte es Edhem Eldem in seinem Artikel *Making sense of Osman Hamdi Bey and his Paintings*, entspricht weitgehend der Gestaltung der 1890 entstandenen Statue *Tanagra* seines Ausbilders Jean-Léon Gérôme.<sup>267</sup> Bis heute ist dieses Gemälde wegen seiner angeblich is-

---

<sup>262</sup> Voss 2014, 11.

<sup>263</sup> Vgl. Duben 2007, 38.

<sup>264</sup> Mihrab (auch Mihrap): Islamische Gebetsnische in Moscheen, die die Gebetsrichtung anzeigt. Das Bild befindet sich in unbekanntem Privatbesitz (Stand Mai 2020).

<sup>265</sup> Osman Hamdi Bey war einer der ersten türkischen Künstler, der Frauen auf Leinwandbildern darstellt, indem er den goldenen Hintergrund der byzantinischen Ikonen verwendete, um die Göttlichkeit der Figur im Porträt (...) hervorzuheben. Vgl. <https://artsandculture.google.com/exhibit/görünenin-ötesinde-osman-hamdi-bey/YwKC9TC2cWB4KQ> (11.06.2020)

<sup>266</sup> Vgl. Duben 2007, 36.

<sup>267</sup> Vgl. Eldem 2009, 363.

lamkritischen Haltung immer noch umstritten. Der renommierte türkische Kunsthistoriker Sezer Tansuğ kritisierte die Darstellung religiöser Bücher unter den Füßen einer Frau als eine Respektlosigkeit, die sich selbst ausländische Orientalisten nicht erlaubt hätten.<sup>268</sup> Des Weiteren habe Osman Hamdi für Tansuğ als Maler wenig für die Modernisierung der türkischen Malerei geleistet. Laut Tansuğ sei sein Verdienst eher der, die erste zivile Schule für Malerei und das Archäologische Museum gegründet zu haben.<sup>269</sup>

Das heute bekannteste Werk Osman Hamdis ist *Der Schildkrötenerzieher* (vgl. Abb. 26), ausgestellt im *Pera Museum* in Istanbul (vgl. Abb. 26b). Das 1906 entstandene Gemälde, das der Maler erstmals auf einer Ausstellung in Paris präsentierte, zeigt auf der rechten Seite einen gebeugt stehenden Mann in einer zerfallenen Moschee mit einer Flöte in beiden Händen hinter seinem Körper. Ebenfalls auf seinem Rücken hängt eine Trommel, deren Schlagstock an seinem Hals herabhängt. Vor dem Mann befindet sich ein leuchtendes Fenster. Auf dem Boden sind fünf Schildkröten. Der Mann beobachtet nachdenklich die Tiere. Der herabhängende Schlagstock der Trommel bringt eine gewisse Stabilität in die Haltung des Mannes. Die Idee zu diesem Bild entstammt ursprünglich aus der französischen Zeitschrift *Le Tour Du Monde* aus dem Jahre 1869 (vgl. Abb. 27).<sup>270</sup> Das Abbild zeigt einen japanischen Druck, der einen koreanischen Schausteller darstellt, und mit einer Trommel sieben Schildkröten dazu bringt, sich zu einem Turm aufzubauen.

Über die Bedeutung der dargestellten Szene wurde in der türkischen Literatur häufig spekuliert. Der moderne Kemalist, so Eldem, „glaubt, dass das Gemälde eine wunderbare Illustration dafür sei, dass Schildkröten - sprich die Traditionalisten - in die Modernität gezwungen werden müssen. Ein Islamist hält es für eine wunderbare Illustration der Würde und Schönheit des Osmanischen Reichs.“<sup>271</sup> Alle glauben, in dem Bild einen Zeugen zu finden. Jeder erfindet sich seinen eigenen Schildkrötenerzieher.<sup>272</sup> Von Osman Hamdi selbst ist keine Aussage dazu überliefert. Selbst der heute verwendete Name des Gemäldes ist bereits eine Interpretation. Im Katalog zur ersten Ausstellung des Werkes im Pariser Salon 1906 lautet der Titel schlicht *L'homme aux tortues* (Mann mit

---

<sup>268</sup> Vgl. Tansuğ 1997, 42.

<sup>269</sup> Vgl. ebd.

<sup>270</sup> Vgl. Eldem 2009, 29.

<sup>271</sup> Nach Eldem in Voss 2013 auch [www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ikone-tuerkischer-malerei-ein-aufstand-ohne-wappentier-12272665.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ikone-tuerkischer-malerei-ein-aufstand-ohne-wappentier-12272665.html) (Stand 29.12.2019).

<sup>272</sup> Vgl. Voss 2013.

Schildkröten). Die Bezeichnung „Tortoise Trainer“ wurde erstmals 1912 und damit zwei Jahre nach dem Tod Osman Hamdis verwendet.<sup>273</sup> Heute gilt das Gemälde zumeist als eine Allegorie für den Zerfall des Osmanischen Reiches.

Ein weiteres Beispiel für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Zerfall des Osmanischen Reiches ist das 1895 von dem osmanischen Prinzen und späteren Kalifen Abdülmecid Efendi (1868-1944) erstellte Ölgemälde mit dem Titel *Sis* (Nebel). Das Gemälde zeigt den Bosphorus in dichtem Nebel. Im Vordergrund ist ein voll besetztes Ruderboot zu erkennen. Ein aus dem Nebel auftauchendes Segelschiff fährt geradewegs auf das sich vor ihm befindliche Ruderboot zu und droht dieses zu versenken (vgl. Abb. 28). 1899 veröffentlichte der mit dem Prinzen befreundete Autor Tevfik Fikret (1868–1914) in der Zeitschrift *Servet-i Fünûn* (Reichtum der Geisteswissenschaften) ein Gedicht gleichen Namens (*Sis*). In diesem Gedicht äußert sich Tevfik Fikret zu den Missständen in Istanbul, was gleichzeitig als Kritik an der Politik des regierenden Sultans Abdülhamit II.<sup>274</sup> verstanden wurde. Er wendet sich in dem Gedicht gegen das „repressive Klima, das Katastrophenszenario (*Felâket Sahnesi*) seiner Zeit, das der Nebel nur notdürftig verbirgt.“<sup>275</sup> Das Gemälde des Prinzen gilt somit als Kritik an der Situation im Osmanischen Reich. Dabei steht das Ruderboot im Vordergrund für das Osmanische Reich oder das Bekannte und das Segelschiff als Symbol für das Neue oder das Fremde, das das Reich und seine alten Strukturen zu zerstören droht. Das Gemälde spiegelt einen Kampf zwischen Tradition und Modernisierung wider, die Angst vor einer Veränderung, die das Alte bedroht. Die amerikanische Kunstprofessorin Wendy M. K. Shaw vergleicht das Gemälde mit William Turners *The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up, 1838*.<sup>276</sup> Das Gemälde von Abdülmecid Efendi, das nur eine Momentaufnahme zeigt, lässt den Ausgang offen. Das Gedicht Tevfik Fikrets endet dagegen positiv mit der Aufforderung, sich vom Nebel zu befreien. Der Bezug zwischen dem Gedicht und dem Gemälde wurde noch deutlicher, nachdem der Prinz 1912 eine zweite Version des Gemäldes angefertigt und diese dem Dichter gewidmet hatte.

---

<sup>273</sup> Vgl. Eldem 2012, 350.

<sup>274</sup> „Abdülmecid (1868-1944) war der jüngste Sohn des 1876 gestürzten Sultans Abdülaziz. Auf Betreiben seines Onkels Sultan Abdülhamid II politisch kaltgestellt und vom gesellschaftlichen Leben weitgehend isoliert, kam er seiner ausgeprägten künstlerischen Neigung nach.“ Vgl. Hafner 2015, 6.

<sup>275</sup> Hafner 2015, 7.

<sup>276</sup> „Die Kämpfende Temeraire wird zu ihrem letzten Liegeplatz geschleppt, um abgewrackt zu werden, 1838“ (Shaw 2011, 81).

Ein weiterer bedeutender Vertreter der figürlichen Malerei war der aus Samsun stammende Hüseyin Avni Lifij (1886<sup>277</sup>–1927), der besonders durch seine Portraits und Selbstportraits bekannt wurde. Seine Gemälde wirken melancholisch, und Emotionen kommen sehr stark zum Ausdruck. Viele seiner Gemälde weisen eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Unschärfe auf, die oft wie ein Schleier wirkt. Laut Ferit Edgü schaute Lifij jedoch nicht hinter einen Schleier, sondern wusste, dass es zwischen den Elementen der Natur und dem Betrachter eine *Luft* gibt, die wie ein Filter wirkt.<sup>278</sup> Ein frühes Selbstportrait von Lifij entstand noch vor seiner akademischen Ausbildung. Es zeigt ihn als modernen jungen Mann, der dem Betrachter zugestimmt. Das Bild wirkt romantisch und symbolisch. Osman Hamdi erkannte in diesem Bild die Kreativität von Lifij und eröffnete ihm so seine spätere Karriere. Lifij stand in engem Kontakt zu Prinz Abdülmecid Efendi und wurde von ihm gefördert. Der Prinz unterstützte Lifij und finanzierte sein Studium in Paris, wo er auch ein Jahr lang im Atelier von Fernand Cormon (1845–1921) arbeitete. Dort interessierte er sich aber mehr für symbolische Künstler.<sup>279</sup> Während seiner Laufbahn als Künstler wurde Lifij vor allem als Portraitmaler geschätzt (vgl. Abb. 29).<sup>280</sup>

„Avni Lifij schuf zahllose Entwürfe, Schwarzweißstudien und Zeichnungen mit einer Leidenschaft, die bei den anderen Künstlern nicht anzutreffen ist. Eine sehr dichte melancholische Atmosphäre durchzieht seine außerordentlich weichen, farbenfrohen Ölbilder.“<sup>281</sup>

Sein Gemälde *Der Tag der Verzweiflung* aus dem Jahr 1917 präsentiert in klassischer Darstellung eine mystisch wirkende Szene. Es zeigt ein zerstörtes orientalisches Dorf, das von Bergen umgeben ist. Im Vordergrund des Bildes liegt ein fast nackter Frauenkörper, hinter dem die Beine eines toten Kindes in einer Wiege zu sehen sind. Im Zentrum sitzt auf dem Rand der Wiege ein bedrohlich wirkender Rabe, der sich zu dem Kind herunterbeugt. Er stellt den lebendigen Kontrast zwischen den toten Körpern und dem zerstörten Ort dar. Der Maler verwendete eine reduzierte Farbpalette, die überwiegend

---

<sup>277</sup> Gören 2018, 86. Özsezgin gibt als Geburtsjahr 1889 an (Özsezgin, Kaya 2010, 362).

<sup>278</sup> Vgl. Edgü 2003, 17.

<sup>279</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 362.

<sup>280</sup> Pipolu Kadehli Otoportre (Der Mann mit Pfeife und Glas) ist eines von den ersten Beispielen für ein im westlichen Sinne gemaltes Selbstportrait in der türkischen Malerei. Vgl. Gören 2001, 91f.

<sup>281</sup> Erol 1989, 160.

aus Gelbtönen besteht, aber mit sehr vielen Nuancen. Insgesamt erinnert der Stil des Gemäldes an Werke der europäischen Romantik (vgl. Abb. 30).

Stilistisch in einer ganz anderen Art und Weise präsentiert sich das im Jahr 1920 entstandene Gemälde *Winter (Kış)* (vgl. Abb. 31). Das Bild zeigte eine Winterlandschaft mit Bäumen und Wolken mit impressionistischen Anklängen, aber mit einem höheren Grad an Abstraktion. Die Farbpalette ist bunt und lebendig. Das Gemeinsame an den beiden Gemälden von Lifij ist die harmonische Gestaltung und eine starke Emotionalität.

Anders als in Europa, wo das Volk zumindest einen begrenzten Zugang zu bildlicher Kunst hatte, beispielsweise durch Bilder und Fresken in Kirchen, war es im Osmanischen Reich faktisch kaum möglich, figürliche Malerei zu betrachten. Die figürliche Malerei dieser Zeit fand fast ausschließlich am osmanischen Hof und dessen Umfeld statt. Abgesehen davon, dass Mahmud II. sein Bild malen und als Druck in den Amtszimmern feierlich aufhängen ließ, gab es keine weiteren wichtigen Begegnungen zwischen der Gesellschaft und der figürlichen Malerei.<sup>282</sup>

Da auch die Maler im Osmanischen Reich kaum Vorbilder für eine figürliche Malerei fanden, orientierten sie sich an westlichen Vorbildern. Sie experimentierten mit westlichen Stilelementen, die in vielen Bildern aber unausgereift wirken. Durch die Mischung westlicher und östlicher Einflüsse entstanden in vielen Bildern strukturelle und konzeptionelle Widersprüche. „Jedoch, so wie es in der figürlichen Malerei gezeigt wurde, trotz der strukturellen und konzeptionellen Widersprüche, ist es eine Realität, dass das Einfühlungsvermögen des Künstlers durch das Bild erlebbar gemacht wird“<sup>283</sup>, so die Meinung der Kunstkritikerin İpek Duben.

Auch für Josef Bernhard befand sich die frühe türkische Malerei in einem Dilemma. Er schrieb im Jahr 1918 über *Die Ausstellung von Bildern türkischer Maler in Wien* (vgl. Abb. 32; s. auch Kap. 2.3.4 Atelier Sisli),

„dass ihnen allen ein gewisses Gefühl für die Farbe und ihre Nuancen innewohnt, dass sie es manchmal verstehen, damit ganz eigenartige Wirkungen schon zu erzielen. Dafür fehlt ihnen noch die Sicherheit der Zeichnung. Besonders menschliche und tierische Körper macht ihnen noch zu schaffen (...).“<sup>284</sup>

---

<sup>282</sup> Vgl. Duben 2007, 74.

<sup>283</sup> Ebd., 143.

<sup>284</sup> Bernhard 1918, 601.

Ein weiterer Faktor für die späte Verbreitung der figürlichen Darstellung in der türkischen Malerei ist, dass sie in den Militärschulen, aus denen die meisten der frühen türkischen Maler hervorgingen, keine Rolle spielte.

„In den Militärschulen war das Hauptfach des Malunterrichts das Studium der Natur und Topografie, dass Namen wie lineare Darstellung, *resm-i hattı*, oder szenische Studien, *menazır*, trug, wodurch die Personendarstellung wieder aus der Malerei ausgeschlossen war. In diesen Malkursen gab es keinen Grund, die Personenmalerei in das akademische System aufzunehmen.“<sup>285</sup>

Diese Lücke in der Ausbildung vieler türkischer Maler des 19. Jahrhunderts trug sicherlich auch dazu bei, dass sich die figürliche Malerei erst spät verbreitete.

### 2.3.3 Die Gesellschaft osmanischer Maler von 1909

Im Jahr 1909 gründeten Absolventen der Schule der schönen Künste die *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* (Gesellschaft osmanischer Maler<sup>286</sup>) als ersten Malerverein im Osmanischen Reich. Vorher gab es zwar bereits die Militärmaler. Diese waren allerdings kein Zusammenschluss von Malern mit gemeinsamen Zielen, sondern wurde erst später von Kunstkritikern als eine Gruppe zusammengefasst.<sup>287</sup> Der prominenteste Förderer war Prinz Abdülmecid Efendi, der die Gesellschaft osmanischer Maler finanziell unterstützte und sich mit eigenen Bildern an Ausstellungen beteiligte.

In den folgenden Jahren stieg die Mitgliederzahl, der Einfluss der Organisation vergrößerte sich und die künstlerische Tätigkeit wurde intensiviert. Von 1911 bis 1914 gab der Verein die erste türkische Kunstzeitschrift unter dem Namen *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası* (Zeitung der Gesellschaft osmanischer Maler) heraus, die es insgesamt auf 18 Ausgaben brachte.<sup>288</sup> In dieser Zeit, in der die Presse für das Osmanische Reich immer noch ein neues Medium war, hatte die regelmäßig gedruckte Zeitschrift das Ziel, die Beziehungen unter den Künstlern zu vertiefen. Die Herausgeber haben einige Lehrkräfte der Schule der schönen Künste (*Sanâyi-i Nefise Mektebi*) kritisiert, oder Monographien über damalige Künstler geschrieben.<sup>289</sup> Neben dieser Zeitschrift

---

<sup>285</sup> Erol 1989, 96.

<sup>286</sup> In einigen Quellen wird der Verein auch mit *Bund osmanischer Maler* oder *Bund der Osmanischen Maler* übersetzt.

<sup>287</sup> Vgl. Güler 1994, 21.

<sup>288</sup> Vgl. Başkan 1994, 45.

<sup>289</sup> Vgl. ebd., 44.

gaben Mitglieder des Vereins eine weitere Monatszeitschrift unter dem Namen *Naşir-i Efkâr* (Förderer der Ideen) heraus, die Prinz Abdülmecid Efendi ebenfalls finanziell unterstützte.<sup>290</sup>

Um Künstler zu unterstützen, wurde ab 1916 unter der Führung des Vereins das *Galatasaray Yurdu* (Galatasaray-Wohnheim), ein Ausstellungssalon in Istanbul betrieben. Es ging aus einem zuvor von der italienischen Gemeinde unter dem Namen *Societa Operaia* betriebenen Kulturzentrum hervor.<sup>291</sup> Später fanden unter diesem Namen im dortigen *Galatasaray Lisesi Salon* (Galatasaray-Gymnasium-Salon) zwischen 1916 und 1951 zahlreiche Ausstellungen statt. Die erste Galatasaray-Ausstellung führte die Gesellschaft osmanischer Maler im Jahr 1916 unter der Führung von Prinz Abdülmecid Efendi durch. Der Ort etablierte sich schon bald als wichtiger Ausstellungsplatz für türkische Künstler. Bei dieser Ausstellung haben an den Vernissagen auch hohe Beamte teilgenommen, und als Unterstützung auch Werke von Künstlern gekauft.<sup>292</sup> Die Gesellschaft erarbeitete unter dem Namen *Program* (Programm) ein erstes Muster-Regelwerk für die Beziehung zwischen Künstlern und Galerien.<sup>293</sup> Der Begriff der Galerie ist hier sehr weit gefasst und umfasst alle Orte, an denen Gemälde zur Schau gestellt wurden. Klassische Galerien in heutigen Sinnen entstanden erst in den 1950er Jahren und entwickelten dann auch ihre eigenen Regelwerke. Beispielweise regelte das *Program*, dass Galerien täglich geöffnet sein sollen und schrieb den Malern vor, die Bilder gerahmt zu übergeben. Außerdem mussten die Bilder Originale sein oder als Kopie gekennzeichnet werden.<sup>294</sup>

Ein weiteres Thema der Organisation war die Kunstpolitik. Dabei kritisierte sie auch die Arbeit an der staatlichen Schule der schönen Künste in Istanbul, an der die meisten Mitglieder ausgebildet wurden. Sie warfen der Schule vor, dass dort „Kunstgeschichte ohne Bücher gelehrt wurde, Anatomieunterricht ohne Modelle stattfand und die ausländischen Lehrer die türkische Sprache nur unzureichend beherrschten“.<sup>295</sup>

---

<sup>290</sup> Vgl. Erol 1989, 149.

<sup>291</sup> Vgl. Mülayim 1998, 37.

<sup>292</sup> Vgl. Bayer 2009, 23.

<sup>293</sup> Vgl. Güler 1994, 31.

<sup>294</sup> Vgl. ebd., 31–32.

<sup>295</sup> Duben 2007, 199.



Viele Gründungsmitglieder der Gesellschaft osmanischer Maler gingen in den folgenden Jahren ins Ausland und kehrten nach dem Beginn des Ersten Weltkriegs zurück, zum Beispiel Mehmet Ruhi Arel, İbrahim Çallı, Hikmet Onat und Sami Yetik. Sie bildeten eine in der türkischen Kunst als Generation 1914 bekannte Künstlergruppe (vgl. Kap. 2.3.4), und sie bildeten den Schwerpunkt innerhalb dieser Gemeinschaft. So war die Herausbildung einer ersten eigenen Stilrichtung auch außerhalb der osmanischen Künstlergemeinschaft als wichtiger einzuschätzen im Vergleich zu den Aktivitäten der Gesellschaft osmanischer Maler.<sup>296</sup> Viele Mitglieder standen der politischen Bewegung der Jungtürken des späteren türkischen Staatspräsidenten Atatürk nahe. Bereits 1921 und damit zwei Jahre vor Gründung des türkischen Staates benannte sich der Verein in Gesellschaft türkischer Maler (*Türk Ressamlar Cemiyeti*) um.<sup>297</sup> Der Name des Vereins wurde 1926 in *Türk Sanâyi-i Nefise Birliği* (Vereinigung der türkischen schönen Künste) und 1929 in *Güzel Sanatlar Birliği*<sup>298</sup> (Vereinigung der schönen Künste) umgeändert.

Künstlerisch brachen viele Maler im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts nicht nur radikal mit der osmanischen Tradition, sondern distanzierten sich auch von den osmanischen Malern des 19. Jahrhunderts:

„Die Generation, die ihre Ausbildung an der Akademie der schönen Künste erhalten und diese durch europäische Erfahrungen ergänzt hatte, wollte das Erbe ihrer Vorgänger nicht mehr anerkennen. Die junge Generation konnte nicht einsehen, dass sie die Verbindung zu ihrer eigenen Vergangenheit abschnitt, wenn sie die Meister des vorigen Jahrhunderts, von denen viele beim Militär ausgebildet worden waren, ignorierte.“<sup>299</sup>

Hier begann bereits eine zweite Phase in der Europäisierung der Kunst. In der ersten Phase ab dem Ende des 18. Jahrhunderts ging es den osmanischen Malern vor allem darum, die klassische Malerei zu erlernen und naturalistische Gemälde wie in Europa erstellen zu können. Während dieser Phase erlernten sie die entsprechende Technik. In der im 20. Jahrhundert beginnenden zweiten Phase der Europäisierung ging es den Malern nicht mehr um die Perfektionierung des Abbilds. Sie wollten vielmehr so malen, wie sie es während ihrer Aufenthalte in Europa, zumeist in Paris, gesehen hatten. Sie

---

<sup>296</sup> Vgl. Başkan 1994, 27f.

<sup>297</sup> Es wurde nur der Name geändert. Die Mitglieder blieben zunächst gleich (vgl. Başkan 1990, 77).

<sup>298</sup> Die letzte Änderung des Namens erfolgte hauptsächlich aufgrund Türkisierung der Sprache, weshalb der an das Arabische angelehnte Begriff *Sanâyi-i Nefise* durch den türkischen Begriff *Güzel Sanatlar* ersetzt wurde. Beide Begriffe sind mit *schöner Kunst* zu übersetzen.

<sup>299</sup> Erol 1989, 143.

wollten modern sein wie ihre europäischen Vorbilder. Die früheren osmanischen Maler waren, obwohl sie selbst Europa als Vorbild hatten, für viele junge Maler, ein Relikt der Vergangenheit. Die „damalige republikanische Regierungspartei CHP befürwortete, dass Kunst auch ‚neu‘ sein sollte. Statt von Vergangenheit, Tradition und Reichtum zu profitieren, hat die Türkei auf dem Weg zur Modernisierung in allen Institutionen den Westen als Vorbild genommen.“<sup>300</sup> Das Osmanische Reich und seine Tradition sahen viele, obwohl das Reich noch bis 1923 existierte, als rückständig und unmodern an – und so auch alles, was damit in Verbindung stand.

Noch deutlicher als in der Kunst war die Europäisierung in der Politik zu beobachten. Sie erreichte nach der Gründung der Türkei in den 1920er Jahren einen vorläufigen Höhepunkt: Der erste Präsident Atatürk (1881–1938) wollte den neuen Staat ganz nach europäischem Vorbild konstruieren und brach dabei bewusst und gezielt mit vielen osmanischen Traditionen.

#### **2.3.4 Die Generation 1914 – Çallı-Generation**

Im Jahr 1914 gründete sich eine Künstlergruppe, die als Generation 1914 bezeichnet wird. Sie nannte sich zuerst Neue Bildgemeinschaft (Yeni Resim Cemiyeti) und war ein Zusammenschluss der Künstler Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Epikman, Elif Naci (1898–1988), Mahmut Cûda, Muhittin Sebati (1901-1932), Ali Avni Çelebi und Zeki Kocamemi.<sup>301</sup> Teilweise wird diese Gruppe auch nach ihrem erfolgreichsten Künstler İbrahim Çallı *Çallı-Generation* genannt. Mitglieder der Generation 1914 waren Ali Sami Boyar, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Sami Yetik, Avni Lifij, Hikmet Onat, Mehmed Ruhi (1880-1945) und Nazmi Ziya.<sup>302</sup> Außer İbrahim Çallı und Namık İsmail entstammten alle Mitglieder dem Militär.

Die Gründungszeit der Türkei wird in zwei Perioden unterteilt: erstens in die Verfassungsperiode<sup>303</sup>, zweitens in die ersten Jahre der Präsidentschaft von Atatürk.<sup>304</sup> Çallı

---

<sup>300</sup> Vgl. Yasa Yaman 2002, 8.

<sup>301</sup> Vgl. Başkan 1994, 33.

<sup>302</sup> Vgl. Gören 2013, 35.

<sup>303</sup> Verfassungsperiode: Zeitabschnitt in der osmanischen Geschichte zwischen 1876 und dem Ende des Osmanischen Reiches 1922, in dem das Reich erstmals über eine Verfassung verfügte.

<sup>304</sup> Vgl. Yasa Yaman 2002, 47.

und seine Generation lagen dazwischen.<sup>305</sup> 1910 wurden von der *Sanâyi-i Nefîse Mektebi* Künstler zum Studium ins Ausland geschickt, 1914 kamen sie aufgrund des Ersten Weltkrieges zurück und brachten den Impressionismus mit.

Aus heutiger Sicht entstanden die Generation 1914 und ihre Werke in einer Zeit des Wandels. Ihre Mitglieder begannen ihre künstlerische Laufbahn zumeist an der noch jungen Schule der schönen Künste und gingen ins Ausland, um von ihren europäischen Vorbildern zu lernen. Durch den Ersten Weltkrieg zur Rückkehr in die Heimat gezwungen, erlebten sie in den folgenden Jahren den Krieg, das Ende des Osmanischen Reiches und die Gründung der Republik. Auch in ihrer Kunst spiegelt sich die Wandlung wider. Obwohl sie im Ausland die europäische Kunst in sich aufnahmen, mussten sie sich nach der Rückkehr in die Heimat den dort gegebenen Umständen anpassen. Durch den Ersten Weltkrieg und die ökonomischen sowie politischen Probleme schlossen sie sich mit anderen Künstlern für ein Projekt im *Atelier Sisli (Şişli Atölyesi)*<sup>306</sup> zusammen, auf das im weiteren Verlauf noch näher eingegangen wird.

Auch nach Gründung der Türkischen Republik blieb die *Çallı-Generation* bis Ende der 1920er Jahre die einflussreichste Künstlergruppe in der Türkei. Viele der Gruppenmitglieder, zum Beispiel İbrahim Çallı (ab 1914), Hikmet Onat (ab 1918) und Nazmi Ziya Güran (ab 1919), wurden Lehrer an der Schule der schönen Künste<sup>307</sup> – und damit zu den Ausbildern der nächsten türkischen Künstlergeneration.

## Einflüsse

Die Maler der Generation 1914 waren zunächst geprägt von den osmanischen Malern Şeker Ahmed Paşa (vgl. Kap. 2.3.1) und Osman Hamdi (vgl. Kap. 2.3.2). Nach Nilüfer Öndin war der Stil der Gruppe in gewissem Sinne eine Synthese aus den Stilen der beiden Maler. Die „Romantik wurde bei Şeker Ahmed Paşa, unter starkem Einfluss der westlichen Ästhetik, aber nicht gänzlich getrennt von der traditionellen Erzählung, neu gebildet. Bei Osman Hamdi ist der westliche Einfluss stärker“.<sup>308</sup> Durch ihre weitere

---

<sup>305</sup> Vgl. ebd.; z.B. Çallı lebte in der späten osmanischen Zeit und in der Republik 1882-1960.

<sup>306</sup> Atelier Şişli: Ein vom osmanischen Militär während des Ersten Weltkriegs finanziertes Künstleratelier zur Vorbereitung staatlicher Kunstausstellungen. Der Name stammt vom Istanbuler Stadtteil Şişli, in dem sich das Atelier befand.

<sup>307</sup> Vgl. Giray 1997, 48.

<sup>308</sup> Öndin 2011, 166.

Ausbildung in Europa, zumeist in Paris, kamen die künftigen Mitglieder der Gruppe mit dem Impressionismus in Kontakt. Diesen Malstil, dessen Geburtsstunde in Frankreich bereits 40 Jahre zurücklag, sollten sie von da an bevorzugen.

„Am 15. April 1874 wurde im Pariser Atelier des Photographen Nadar eine Ausstellung eröffnet, an der 30 Künstler teilnahmen. Sie hatten sich zu einer Gruppe vereint, um ihre Werke gemeinsam dem Publikum vorzustellen. Das war die erste Gruppenausstellung überhaupt, die unabhängig war von staatlicher Einmischung und Bevormundung durch eine Jury. Und es war zugleich die Geburtsstunde des *Impressionismus*. Ein avantgardistisches Ereignis, eine Revolution, folgenreich für alle Kunstströmungen der sogenannten *Moderne*.“<sup>309</sup>

Der Impressionismus breitete sich mit Verzögerung in zahlreichen anderen Ländern aus. Nach etwa 20 Jahren kam der Impressionismus nach Deutschland<sup>310</sup> und brauchte nochmals ungefähr 20 Jahre, um das Osmanische Reich zu erreichen. Henry Matisse (1869–1954) und Paul Cezanne (1839-1906) war einer der Maler, der die türkischen Künstler stark beeinflusste. Nach ihrer Rückkehr aus Europa brachten die zukünftigen Mitglieder der Generation 1914 den Impressionismus in ihre Heimat. Nach dem abstrakten Maler Adnan Çoker (geb. 1927) war es

„eine Art von Impressionismus, der zu einem akademischen Impressionismus wurde. Sozusagen eine Çallı-Generation, die mit den Farben so wie sie es wünschte spielte, aber wenn es um die Form geht, keine Formanalyse machte. Sie machten auch keine Farbana-lyse, aber sie waren doch Impressionisten.“<sup>311</sup>

İbrahim Çallı und die Mitglieder der Gruppe waren aber nicht die ersten im Osmani-schen Reich, die den Impressionismus aufgriffen.

„Die impressionistischen Tendenzen, die schon Ende des 19. Jahrhunderts in einigen Landschaftsbildern des Bosphorus von Halil Paşa zu entdecken waren, wurden von Malern wie Çallı, Hikmet Onat und Nazmi Ziya zu strikteren Formen entwickelt. Sie hatten ins-besondere die dunklen Farben von ihrer Palette verbannt und sie durch frische Rot-, Grün-, Purpur- und Gelbtöne ersetzt, die mit beinahe nachlässigen, energischen Pinsel-strichen aufgetragen waren.“<sup>312</sup>

Das Phänomen, den Impressionismus zu übernehmen und an die eigenen Gegebenheiten anzupassen, war nicht nur in der Türkei zu beobachten. Außerhalb des europäischen Kulturkreises fand der Impressionismus insbesondere in Japan großen Anklang. Die

---

<sup>309</sup> Walther 2003, 7.

<sup>310</sup> Vgl. Düchting/Sagner-Düchting 1993, 7.

<sup>311</sup> Yasa Yaman 2002, 47.

<sup>312</sup> Erol 1989, 153–155.

japanische Malerei und die französischen Impressionisten beeinflussten sich sogar gegenseitig. Zahlreiche impressionistische Maler wie Claude Monet (1840–1926), Camille Pissarro (1830–1903) oder Vincent van Gogh (1853–1890) beschäftigten sich intensiv mit japanischer Malerei, vor allem mit dem Genre der *Ukiyo-e*<sup>313</sup>, und ließen sich davon beeinflussen. Beispielsweise schuf Vincent van Gogh mehrere Gemälde nach Vorlagen des japanischen Malers Utagawa Hiroshige (1797–1858).

In Frankreich kauften ab dem Ende des 19. Jahrhunderts mehrere japanische Kunstsammler in großem Stil impressionistische Gemälde und brachten sie nach Japan. Gleichzeitig machten sich die ersten japanischen Maler auf den Weg nach Frankreich, um sich dort ausbilden zu lassen. „Zur Zeit der Pariser Weltausstellung 1878 reiste die erste Generation japanischer Künstler nach Frankreich, um dort abendländische Malerei zu studieren.“<sup>314</sup> Durch die Rückkehr dieser Maler nach Japan und die in Japan ausgestellten Gemälde inspirierte der Impressionismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts japanische Maler ihrerseits zu impressionistischen Gemälden. Somit sind der Impressionismus und Japan ein sehr interessantes Beispiel für eine gegenseitige künstlerische Beeinflussung. Zunächst inspirierte die japanische Kunst französische Maler und beeinflusste die Entstehung des Impressionismus, während der Impressionismus später von japanischen Künstlern übernommen und angepasst wurde. In der türkischen Kunst blieb es aber bei einer einseitigen Beeinflussung der türkischen Maler durch die französischen Impressionisten.

Der Generation 1914 wurde im Laufe der Zeit immer mehr vorgeworfen, dass sie ausschließlich den Impressionismus und damit einen bereits veralteten Stil in die Türkei mitgebracht haben, den sie anderen Künstlern vermittelten, jedoch andere moderne Stile wie den Kubismus<sup>315</sup> und den Konstruktivismus nicht beachtet hatten. Diese Meinung

---

<sup>313</sup> Ukiyo-e: Ein Sammelbegriff für ein Genre der japanischen Malerei des 17. bis 19. Jahrhunderts. Es war die Kunst des aufstrebenden japanischen Bürgertums, die sich auf die Darstellung des Diesseits konzentrierte. Das Genre umfasst farbige Holzschnitte und Gemälde, wobei vor allem die Farbholzschnitte diese Kunst international bekannt machten. Der Gedanke, dass alles vergänglich und eitel ist, lässt die Menschen im ausgehenden 17. Jahrhundert in Japan indes nicht in Pessimismus versinken, sondern motiviert sie zu einem intensiveren Leben im Sinne des westlichen „Carpe diem“. Durch den Reiz der Reichhaltigkeit literarischer und volkstümlicher Inhalte und durch die anhaltende Bedeutung berühmter Theaterschulen gelangten diese Bilder einer fließenden vergänglichen Welt noch im 19. Jahrhundert zu einer späten Blüte von außerordentlicher Schönheit, die auch in Europa nach der erzwungenen Öffnung des Kaiserreichs 1854 sogleich ihrer Bewunderer fand.“ Vgl. Verein Japanische Wochen 1983, 14.

<sup>314</sup> Kunst- und Ausstellungshalle der Stadt Bonn 2015, 7.

<sup>315</sup> Vgl. Ganteführer-Trier/Grosenick 2004.

vertraten sowohl Nurullah Berk<sup>316</sup> als auch der Kunsthistoriker und Direktor des Bereichs Kunstgeschichte an der Istanbul Akademie der schönen Künste Burhan Toprak. Gleichzeitig würdigten sie beide aber auch die Leistung der Generation 1914 als Lehrer der ersten in der Türkei ausgebildeten Künstlergeneration.<sup>317</sup> In den 1920er Jahren verstärkte sich die Kritik an der Gruppe, die durch das Festhalten am Impressionismus als rückständig galt. Für Künstler selber und auch für das Kunstpublikum in der Türkei war Impressionismus leichter zu verstehen als kubistische oder expressionistische Werke. Deswegen hielten die Künstler am Impressionismus fest, obwohl sie andere Stile in Paris erlernt hatten. Lediglich in einigen Bildern von Çallı, die er in den 1920 Jahren angefertigt hatte, sowie in einigen Publikationen von Lifij 1927 sind die Einflüsse des Kubismus sichtbar.<sup>318</sup> Im Jahr 1936 wurde Burhan Toprak Direktor der Akademie der schönen Künste. Er widmete sich der Umsetzung der Universitätsreformen von 1933 (vgl. Kap.3.1) und versuchte die Akademie mit neuem Personal umzugestalten, u.a. wurde 1937 mit Léopold Lévy (1882–1966) ein neuer Leiter für das Fach Malerei eingesetzt, der Einfluss der bisher meinungsbeherrschenden Çallı-Gruppe und damit auch İbrahim Çallıs (1882-1960) selbst zurückgedrängt. Dennoch wurde Çallı erst 10 Jahre später, 1947 von der Akademie im regulären Alter pensioniert<sup>319</sup>, während weitere Mitglieder der Gruppe als Lehrer an der Akademie der schönen Künste vorzeitig abgelöst wurden.<sup>320</sup>

### **Themen der Generation 1914**

Die Generation 1914 beschäftigte sich hauptsächlich mit Landschaften und Portraits. Ein weiteres bedeutendes Thema für viele Mitglieder der Gruppe war der Erste Weltkrieg. Die meisten dieser Bilder entstanden durch die Förderung des Militärs im *Atelier Sisli*. Auffällig ist, dass die Themen Religion und Familie kaum eine Rolle in den Bildern spielten. Dies ist einerseits bemerkenswert, weil beide Themen in der osmanischen und türkischen Gesellschaft eine große Rolle spielten bzw. immer noch spielen. Ande-

---

<sup>316</sup> Vgl. Berk, Nurullah "Sanat Dünyamızın Sorunları-Kuşaktan Kuşağa" (Probleme unserer Kunstwelt - von Generation zu Generation). Sanat Çevresi, Ausgabe Nr. 6, April 1979, S.8-9 zitiert in: Giray 1997, 150.

<sup>317</sup> Vgl. Toprak 1981, 252.

<sup>318</sup> Vgl. Gören 2019, 36-37.

<sup>319</sup> Özsezgin 1993, 20.

<sup>320</sup> Vgl. Giray 1997, 140-144.

rerseits ist dies aus der Sicht der frühen Türkischen Republik und der Ansichten ihrer Gründer verständlich. Nach ihrer Auffassung waren Religion und Familie sehr private Themen, die nicht öffentlich gemacht werden.

Der aus heutiger Sicht bedeutendste Maler der Generation 1914 war İbrahim Çallı. Nachdem der Maler Şeker Ahmed Paşa das Talent des jungen Çallı erkannt hatte, begann dieser 1906 sein Studium an der Schule der schönen Künste. Çallı wurde, wie damals üblich, von Lehrern aus verschiedenen Arbeitsbereichen ausgebildet. Das ist heute nicht mehr der Fall.

„Çallı studierte an der Sanâyi-i Nefise bei Salvator Valéri Ölmalerei, bei Warnia Zarzecki Zeichnung, Perspektivunterricht beim Präfekt Hasan Fuat Paşa und Anatomieunterricht bei Kolağası<sup>321</sup> Yusuf Rami Efendi. Diese vier Dozenten haben über einen langen Zeitraum von dreißig Jahren osmanische Jugendliche in Malerei unterrichtet. In den Anfangsjahren der Schule wurden Studenten nicht ins Ausland geschickt.“<sup>322</sup>

Später jedoch gingen Studenten ins Ausland. Das galt auch für Çallı, den es mit einem Stipendium nach Paris zog. Dort arbeitete er im Atelier von Fernand Cormon.<sup>323</sup> Damals gab es in Paris verschiedene Künstlerateliers, in denen sich angehende Künstler aus verschiedenen Ländern ausbilden ließen.<sup>324</sup>

„Die Çallı-Generation hatte sich für das Atelier Cormon entschieden. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, und Nazmi Ziya Güran wurden in der Lehre dieses Ateliers geschult.“<sup>325</sup>

Ein sehr entscheidender Faktor bei der Auswahl eines bestimmten Ateliers waren Empfehlungen von anderen Künstlern. Außerdem war es wichtig, dass die Künstler als Gruppe im neuen Land zusammenstanden und sich unterstützten, da viele Sprachprobleme hatten.

Nach Beginn des Ersten Weltkriegs kehrte Çallı in das Osmanische Reich zurück. Direkt nach seiner Rückkehr 1914 wurde er Lehrer an der Schule der schönen Künste in Istanbul, wo er bis 1947 arbeitete. Çallı wird der türkischen impressionistischen Schule zugeordnet.<sup>326</sup> Seine bevorzugten Motive waren Portraits und die Natur. Er galt als be-

---

<sup>321</sup> Kolağası: Militärischer Rang der osmanischen Armee.

<sup>322</sup> Giray 1997, 37.

<sup>323</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 150.

<sup>324</sup> Sie trafen dort auf eine lebendige Kunstszene mit verschiedenen Stilrichtungen, so wie den Expressionismus, sowie Fauvismus und Kubismus, was auf die türkischen Künstler fremd wirkte.

<sup>325</sup> Giray 1997, 42.

<sup>326</sup> Vgl. Vollmer 1992, Band 1, 375.

gabter Künstler und guter Lehrer. Çallı begrenzte seine Schüler nicht und gab ihnen Freiheit zur eigenen Entfaltung. An der Akademie der schönen Künste war er lange Zeit der einzige Lehrer für Ölmalerei. „Çallı trug Ölfarbe gern mit schnellen, bewegten Pinselstrichen auf die Leinwand und führte keine längeren Vorbereitungen oder Vorstudien durch.“<sup>327</sup> In einigen Magnolienbildern drückt sich die Lebendigkeit seiner Arbeit besonders aus. Das Stilleben *Manolyalar* (Magnolien) (vgl. Abb. 33) aus dem Jahr 1933 reiht sich ein in eine ganze Serie von Magnolienbildern des Künstlers. Im Zentrum dieses Gemäldes steht eine Vase mit Magnolien. Die Blüten und die Blätter sehen natürlich aus. Die Vase steht fest auf einem Tisch mit einer Decke, daneben liegen einige gefallene Blätter. Das impressionistische Bild ähnelt der Darstellung französischer Impressionisten und erinnert an Stilleben von Cézanne.

Der zweite bedeutende Maler der Generation 1914 war Namık İsmail (1890–1935), der an der Schule der schönen Künste in Istanbul studierte. Nach dem Abschluss schickte ihn sein Vater 1911 nach Paris, wo er seine künstlerische Ausbildung fortsetzte. Er studierte an der *Académie Julian* und war später im Atelier von Fernand Cormon tätig.<sup>328</sup> Während eines Urlaubs in seiner Heimat begann der Erste Weltkrieg, weshalb İsmail nicht wieder nach Paris zurückkehren konnte. Stattdessen wurde er zum Militär eingezogen. Nachdem er im Kaukasus an Typhus erkrankte, schickte ihn das Militär nach Istanbul zurück. Als Maler arbeitete İsmail im *Atelier Sisli*. Zusammen mit anderen Künstlern entstanden in diesem Atelier Gemälde für eine Ausstellung zum Thema *Krieg*, die auch in Wien präsentiert wurde.<sup>329</sup> Er begleitete die Ausstellung und ging anschließend nach Berlin. Ursprünglich war İsmail wegen der geplanten Fortsetzung der Kunstausstellung in Berlin, zu der es aber nicht mehr kam. Stattdessen lernte er Lovis Corinth und Max Liebermann kennen – und mit ihnen den Expressionismus.<sup>330</sup> 1919 kehrte İsmail in das Osmanische Reich zurück, wo er als Kunstlehrer arbeitete. Er verband Impressionismus und Expressionismus und brachte damit neue Akzente in die türkische Kunst.<sup>331</sup> İsmail reiste mehrfach ins Ausland. 1928 wurde er Direktor der

---

<sup>327</sup> Erol 1989, 157.

<sup>328</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 380.

<sup>329</sup> Laut Prof. Ahmet Kamil Gören gibt es keinen veröffentlichten Katalog der Ausstellung mehr, er selbst verfügt nur über ein paar fotokopierte Dokumente, die er von der Familie von Avni Lifij aus einem alten Katalog bekommen und in seinen Büchern benutzt hat (SMS vom 28.08.2019). Außerdem gäbe es zu dem Atelier Şişli kaum Unterlagen.

<sup>330</sup> Vgl. Güzelhan 2012, 515.

<sup>331</sup> Vgl. ebd.



Akademie der schönen Künste. Sein Stil ähnelte dem der deutschen Impressionisten.<sup>332</sup> Bevorzugte Motive waren Akte und (Selbst-)Portraits. Darüber hinaus schuf er fast fotorealistische Darstellungen, wie im Bild *Die Ernte (Harman)* von 1925 (vgl. Abb. 34). Das Bild ist eines seiner erfolgreichsten Gemälde. Es zeigt eine dörfliche Szenerie beim Trocknen des Getreides nach der Ernte. Unter gleißendem Licht trinkt ein aufrechtstehender Bauer Wasser aus einem Tongefäß, Kühe laufen im Kreis über den Trockenplatz. İsmail malte die Figuren realistisch, dennoch wirkt die Atmosphäre romantisch. Impressionistische Einflüsse sind dennoch auch bei diesem Gemälde unverkennbar. In seinem Artikel über Die Ausstellung türkischer Maler in Wien im Jahr 1918 lobte Josef Bernhard den noch jungen Namık İsmail als „großes echtes Talent.“<sup>333</sup> Auch für den österreichischen Journalisten Arnold Höllriegel<sup>334</sup> war İsmail der „weitaus interessanteste Künstler“<sup>335</sup> der Wiener Ausstellung.

Als für die türkische Malerei noch weitgehend neues Thema schuf die Generation 1914 zahlreiche Akt-Darstellungen, mit denen besonders Namık İsmail bekannt wurde. Sein Bild *Uyanmış Çıplak* (Wachgewordene Nackte) (vgl. Abb. 35) zeigt eine nackte Frau. Durch die breiten Pinselstriche wirkt der Akt sehr stark und kräftig. In dem Gemälde *Tefli Kadın* (Die Frau mit dem Tamburin) (vgl. Abb. 36) von İbrahim Çallı ist eine halbnackte Frau sitzend abgebildet, die ein Tamburin in der Hand hält. Die Frau ist im Bild zentriert. Der Hintergrund wurde neutral in dunklen Farben gehalten, wodurch die Frau die gesamte Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Über den Stil und die Bedeutung von Çallı und İsmail schrieb die Malerin und Schriftstellerin İpek Duben: „İbrahim Çallı und Namık İsmail haben in die türkische Kunst keine neuen Formen eingebracht, aber sie brachten spezielle Farben und Licht. Çallı malte starke Farben und Körper, die Gesichtsausdrücke waren dagegen scheu und beunruhigt.“<sup>336</sup>

Ein weiterer interessanter Vertreter der Generation 1914 und eines der Gründungsmitglieder der Gesellschaft osmanischer Maler war der Soldat und Maler Hikmet Onat (1882–1977). Auch er studierte an der Istanbuler Schule der schönen Künste. Mit einem

---

<sup>332</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 380.

<sup>333</sup> Bernhard 1918, 601.

<sup>334</sup> Arnold Höllriegel ist ein Pseudonym des österreichischen Journalisten und Schriftstellers Richard Arnold Bermann (1883–1939). [kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/bermann-richard-a.html](http://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Personen/bermann-richard-a.html) (17.08.2019).

<sup>335</sup> Höllriegel 1918, 7.

<sup>336</sup> Duben 2007, 88.

Stipendium ging er 1910 nach Paris, um sein Studium an der dortigen Akademie der schönen Künste fortzusetzen. Zugleich malte er im Atelier von Fernand Cormon.<sup>337</sup> Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs kehrte Hikmet Onat in das Osmanische Reich zurück. Dort beteiligte er sich 1916 erstmals mit einem Bild an einer Ausstellung. Er arbeitete im *Atelier Sisli*, wo mehrere Gemälde zu dem Thema Krieg und Militär entstanden (vgl. Abb. 37). Seine erste eigene Ausstellung öffnete aber erst kurz vor seinem Tod im Jahr 1976. Hikmet Onat war Impressionist und einer der Vorläufer des türkischen Impressionismus.<sup>338</sup> Ein Beispiel hierfür ist ein Gemälde eines Hafens mit dem Titel *Boote in Beşiktaş (Beşiktaş'ta Kayıklar*, vgl. Abb. 38). Mit leichten Pinselstrichen und harmonisch-bunten Farben wirkt das Bild unscharf, als ob Natur, Wasser und Boote ineinanderfließen. Hikmet Onat benutzte hauptsächlich Acryl- und Pastellfarben und malte seine Bilder am liebsten in der freien Natur. „Er brachte die Farben mit klaren, energischen Strichen auf die Leinwand und verwischte nie die Umrisse der Gegenstände.“<sup>339</sup> Neben seinen zahlreichen Landschaftsgemälden fertigte Hikmet Onat auch viele Bleistiftzeichnungen.

Einer der berühmtesten Portraitekünstler der Generation 1914 war Feyhaman Duran (1886–1970). Wegen seiner Begabung schickte ihn der ägyptische Prinz Abbas Halim Paşa im Jahr 1910 zur künstlerischen Ausbildung nach Paris. Dort studierte er an der *Académie Julian* und malte in den Ateliers von Jean-Paul Laurens und Fernand Cormon.<sup>340</sup> Vor seinem Eintritt in die Gruppe war er bereits Mitglied der Gesellschaft osmanischer Maler. Nach seiner Rückkehr nach Istanbul arbeitete er als Lehrer an der Schule für Kunsterziehung der Frauen (*İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi*). Nach der Zusammenlegung der Schule mit der Akademie der schönen Künste blieb er bis zu seiner Pensionierung an der Akademie tätig. Als Maler besuchte er zahlreiche Orte in der Türkei. Für das Schifffahrtsmuseum Istanbul fertigte Feyhaman Duran Miniaturen und malte zusammen mit seiner Frau Güzin Duran Bilder für den *Topkapı-Palast*. Seine bevorzugten Motive waren Portraits, Landschaften und Stilleben (vgl. Abb. 39).

---

<sup>337</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 387.

<sup>338</sup> Vgl. İslimyeli 1965, 93.

<sup>339</sup> Erol 1989, 160.

<sup>340</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 197.

## Atelier Sisli

Nach dem Studium an der Schule der schönen Künste gingen viele Künstler nach Paris, um dort weiter zu studieren. Durch den Eintritt des Osmanischen Reiches in den Ersten Weltkrieg mussten sie Frankreich verlassen und kehrten zurück nach Istanbul. Sie versuchten, trotz der schwierigen sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen infolge des Kriegs ihre künstlerischen Fähigkeiten zu erweitern und als Künstler zu arbeiten. Viele unterrichteten als Lehrer an verschiedenen Schulen und konnten damit ihren Lebensunterhalt bestreiten.

Während des Kriegs trat der Maler und Kunsthistoriker Celal Esad Arseven (1875–1971) an den Leiter des osmanischen Geheimdienstes Seyfi Paşa heran, um eine mögliche Zusammenarbeit zwischen Kunst und Armee zu besprechen und das Militär als Finanzier zu gewinnen.<sup>341</sup> Er wollte mit verschiedenen Projekten die Kunst zum Volk bringen und den osmanischen Verbündeten Deutschland und Österreich durch Ausstellungen in diesen Ländern zeigen, dass das Osmanische Reich auch kulturell eine starke Nation sei. Somit waren die geplanten Ausstellungen nicht als Kriegspropaganda, sondern als Kulturpropaganda zu verstehen.

Ein Ergebnis dieser Zusammenarbeit war die Gründung des *Ateliers Sisli*. Das Atelier bekam seinen Namen vom Istanbuler Stadtteil Şişli, in dem es eröffnet wurde. Das Militär finanzierte es. Die dort arbeitenden Künstler sollten den Krieg mit patriotischen Bildern verherrlichend darstellen. Die Künstler malten dafür keine – wie eigentlich von ihnen bevorzugt – impressionistischen Bilder, sondern im akademischen Stil. Die im *Atelier Sisli* gefertigten Bilder sollten später auf Ausstellungen bei den Bündnispartnern in Wien gezeigt werden. Viele Künstler des Ateliers waren Mitglieder der Generation 1914. Zu den Künstlern im *Atelier Sisli* zählten Mehmed Ruhi Bey, Ali Sami Boyar, İbrahim Çallı, Ali Cemal, Namık İsmail, Hikmet Onat und Mehmet Sami Yetik.<sup>342</sup> Der Zeitpunkt der Eröffnung des Ateliers ist in der türkischen Kunstgeschichte umstritten und schwankt zwischen 1914 und 1918.<sup>343</sup> Nach Ahmet Kamil Gören, der mehrere Bücher und Artikel über das Atelier Sisli veröffentlicht hat, erfolgte die Gründung 1917.<sup>344</sup> Im Atelier befanden sich zahlreiche Modelle von Waffen und Militäreinrichtungen, die

---

<sup>341</sup> Vgl. Gören 2003, 24–29.

<sup>342</sup> Vgl. Gören 1997d, 112–121.

<sup>343</sup> Vgl. Gören 1997e, 49.

<sup>344</sup> Vgl. ebd., 52.

den Malern als Vorlagen dienen sollten. Nach der Schlacht von Gallipoli oder dem Krieg von Tschanakkale, wie diese Schlacht bis heute in der Türkei genannt wird, entstanden einige Bilder, die dieses Ereignis verarbeiteten. Trotz hoher Verluste galt die Schlacht als ein großer Sieg für das Osmanische Reich. Dementsprechend zeigten die Bilder eine patriotische und verherrlichende Sicht der Kriegereignisse (vgl. Abb. 40, vgl. Abb. 41).

Zwischen dem 15. Mai und dem 30. Juni 1918 fand in Wien die erste der geplanten Ausstellungen unter dem Titel „Die Ausstellung türkischer Maler“ statt (vgl. Abb. 32, vgl. auch Kap. 2.3.2). Es war die erste größere Gemeinschaftsausstellung in der Geschichte der türkischen Malerei, die im Ausland gezeigt wurde<sup>345</sup>, und umfasste insgesamt 142 Werke.<sup>346</sup> Offizieller Veranstalter war das Osmanische Kriegspressequartier in den verbündeten Ländern. Neben den Künstlern des *Ateliers Sisli* beteiligten sich noch einige weitere Künstler, darunter auch zwei Malerinnen. Außergewöhnlichster Teilnehmer der Ausstellung war der osmanische Prinz Abdülmecid Efendi. Er beteiligte sich mit vier seiner Werke: *Otoportre* (Selbstportrait), *I. Sultan Selim* (Sultan Selim I.), *Harem'de Beethoven* (Beethoven im Harem, auch als Beethoven im Saray übersetzt; vgl. Abb. 42) und *Harem'de Goethe* (Goethe im Harem).<sup>347</sup>

In einem Artikel über die Wiener Ausstellung, der in der Wochenausgabe des Berliner Tageblattes am 05.06.1918 erschienen ist, lobte der österreichische Journalist Arnold Höllriegel den Maler und späteren Direktor der Akademie der schönen Künste Namık İsmail sehr. „Dieser junge Mann malt wie ein Europäer, der ein Türke ist“<sup>348</sup>, schwärmte Höllriegel über Namık İsmail. Gleichzeitig macht diese Bewertung aber auch deutlich, was von den türkischen Malern damals erwartet wurde. Sie wurden bewundert, weil sie als Türken wie Europäer malten. Je näher ein türkischer Maler mit seinem Stil an die europäische Malerei herankam, umso mehr wurde er geschätzt. Das sahen nicht nur die Menschen im Ausland so, es galt bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts auch für die Beurteilung in der Türkei. Dieser Druck auf die Künstler kam sowohl aus dem Inland als auch aus dem Ausland und stand damit der Entwicklung einer eigenständigen türkischen Kunst entgegen. Da die türkischen Maler die Technik aus Europa

---

<sup>345</sup> Vgl. ebd., 161.

<sup>346</sup> Vgl. ebd., 83.

<sup>347</sup> Vgl. Yılmaz 2011b, zuletzt aufgerufen am 14. März 2016.

<sup>348</sup> Ebd.

übernahmen und auch die gleichen Materialien verwendeten, erzeugte dies auch immer den Druck, sich mit den europäischen Vorbildern vergleichen zu müssen. Das erschwerte die Suche nach einer eigenständigen, türkischen Tafelmalerei somit zumindest.

Auch die Bilder des osmanischen Prinzen Abdülmecid Efendi zeigen fast schon demonstrativ seine Nähe zur europäischen, besonders zur deutschen Kultur. Seine Bilder knüpfen nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich an Europa an. So zeigt sein Gemälde *Harem'de Goethe* (Goethe im Harem) eine Frau, die mit einer Ausgabe von Goethes Faust auf einem Sofa liegt. „Das Bild ist eine Kampfansage, eine Ankündigung der Neuzeit. [...] Wohl kaum ein anderes Werk schließt die jahrhundertealte Epoche des Osmanischen Reichs mit solcher Radikalität wie ‚Goethe im Harem‘.“<sup>349</sup> Ein weiteres Gemälde *Harem'de Beethoven* (Beethoven im Harem, auch als Beethoven im Saray übersetzt) zeigt seine eigene Familie beim Musizieren neben einer Büste von Beethoven (vgl. Abb. 42). Auch wenn der Prinz hier sicherlich auch seinem Kriegsverbündeten Deutschland schmeicheln wollte, zeigen diese Bilder vor allem, wie interessiert er an der europäischen Kunst und Kultur war. Trotz des im Vorfeld betriebenen Aufwandes und der Beteiligung der Herrscherfamilie fand Die Ausstellung türkischer Maler 1918 in einem eher bescheidenen Rahmen statt. Die Gemälde wurden nicht etwa in einem der großen Wiener Museen präsentiert, sondern im Festsaal der Universität. Dennoch gilt die Ausstellung in der türkischen Kunstgeschichte bis heute als eine der bedeutendsten.<sup>350</sup> Die zweite geplante Ausstellung in Berlin konnte aufgrund des Kriegsverlaufs nicht mehr stattfinden.

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs bestand die Gruppe Generation 1914 noch bis in die späten 1920er Jahre. Viele ihrer Werke wurden zuerst im *Galatasaray-Gymnasium*<sup>351</sup> ausgestellt. Allerdings arbeiteten die Mitglieder der Gruppe Generation 1914 verstärkt allein und gemeinsam in Gruppenarbeiten, wie sie zuvor noch im Atelier

---

<sup>349</sup> Ausst.-Kat. Berlin 2009, 11.

<sup>350</sup> Die an der Ausstellung beteiligten Künstler: Prinz (Halife) Abdülmecid Efendim, Ömer Adil Bey, Ali Cemal Ben'im, Ali Sami Boyar, Cevat Bey, Feyhaman Duran, Harika (Sirel Lifij) Hanım, Halil Paşa, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, İsmail Hakkı Bey, Mehmet Ali Laga, Mahmut Bey, Namık İsmail, Ruşen Zamir Hanım, Mehmet Ruhi Bey (Arel), Mehmet Sami Bey (Yetik), Şevki Dağ, Diyarbakırlı Tahsin und İbrahim Çallı. Vgl. Gören 1997e, 141.

<sup>351</sup> Das Galatasaray-Gymnasium hat eine lange Tradition und wurde Ende des 15. Jahrhunderts von Beyazid II. gegründet. Dort wurden hohe Beamte für den Palast ausgebildet. Ab 1820 fungierte sie als Medizinschule und als Lazaret. Im Jahr 1868 öffnete sie als Mekteb-i Sultani (Königliche Schule) auf dem Niveau der weiterführenden französischen Schule. Ab 1924 hieß die Schule Galatasaray-Gymnasium. Die Schule besitzt heute noch höchstes Renommee. (vgl. Website der Schule, <http://www.gsl.gsu.edu.tr/en/tarihce/1481-1868>, 09.05.2020).

Sisli stattfanden, wurden nicht mehr durchgeführt Am 30 Juli 1926 fand nochmals eine gemeinsame Ausstellung der Gruppe im Wohnheim des Galatasaray-Gymnasiums statt, die vom Türkischen Sânyai-i Nefise Verein organisiert wurde. Die Ausstellung wurde überwiegend als nicht erfolgreich bezeichnet, außer einigen Werken von Çalli.<sup>352</sup> Bis zur Eröffnung der 11. Ausstellung 1927 wurde İbrahim Çallis Werke an den besten Plätzen der Galatasaray-Ausstellungen präsentiert.<sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> Vgl. Özyiğit 2017b, 184.

<sup>353</sup> Vgl. Giray 1997, 67.

### 3 Die Kunst in der Türkischen Republik und deren Europäisierung

#### 3.1 Der neue Staat und die Kunst

Mit der Gründung der Türkischen Republik im Jahr 1923 und der Öffnung des Landes nach Europa veränderten sich das Land und auch die Gesellschaft rasant. Der erste türkische Präsident Atatürk wollte aus dem Rest des Osmanischen Reiches einen modernen Staat nach europäischem Vorbild gestalten. Dabei entwickelte er seine Politik nach sechs Prinzipien (vgl. Tab. 1), die als Kemalismus bezeichnet werden<sup>354</sup> und die türkische Politik bis heute<sup>355</sup> beeinflussen, wenngleich in unterschiedlichem Ausmaß.

Die nachfolgend beschriebene Einführung des Kemalismus in den 1920er Jahren hat durch den starken gesellschaftlichen Bruch zwar die Staats- und Regierungsform verändert, nicht aber die Werteinstellungen aller Menschen. Der Wandel war von oben verordnet, ein teilweise künstlicher Prozess, den die meisten Menschen nicht verinnerlichten. Es ist möglich, dass die Kunst in der Türkei derzeit auch eine Rückentwicklung erlebt, bei der politisch-religiöse Einflüsse zunehmen und der Staat die Freiheit von Künstlern noch weiter einschränkt (vgl. Kap. 4). Aus heutiger Sicht waren einige, der gegen den Islam und traditionelle Lebensweisen gerichteten Reformen und die teilweise harte Bestrafung bei Nichteinhaltung ungerechtfertigt. So gab es beispielsweise eine

---

<sup>354</sup> Vgl. Steinbach 1989, 14–15.

<sup>355</sup> Am Anfang war der Kemalismus stärker von den Intellektuellen, Westorientierten getragen, das Gesellschaftssystem tendenziell von aufgeklärten, liberal gesonnenen Menschen geprägt. Gleichzeitig war der Kemalismus auch eine nationalistisch geprägte Staatsdoktrin, intolerant und radikal. „Glücklich derjenige, der sich als Türke bezeichnet“ („Ne mutlu Türküm diyene“) ist ein Leitsatz, der bis heute seine Anwendung in der Türkei findet und bis 2013 an Schulen gelehrt wurde. Der gelebte Kemalismus veränderte sich aber mit den jeweiligen Regierungen. Von den Grundprinzipien wurden im Laufe der Zeit Populismus, Laizismus, also die Trennung von Staat und Religion, sowie Reformismus im westlichen Sinne zurückgedrängt. Religion und nationalistisch-konservative Einstellungen gewannen wieder an Einfluss. Auch der Populismus, also die Gleichheit aller Staatsbürger vor dem Recht, wurde als Grundprinzip rasch zurückgedrängt und wenig beachtet. Und in den 1950er Jahren wurden zwischen Kemalismus und Marktwirtschaft zunehmend engere Bande geknüpft. Damit wuchsen auch die wirtschaftlichen Gegensätze. Noch Ende der 1990er Jahre wurde der religiöse Einfluss erneut zurückgedrängt, ehe mit der Herrschaft der Regierungspartei AKP ab 2002 religiöse Strömungen Aufschwung erhielten. Der Kemalismus hatte sich also stets gewandelt, die Mehrheit des Volkes folgte der jeweiligen Auslegung des Kemalismus durch die Regierung. Der Kemalismus ist zwar eine Staatsdoktrin, aber dennoch offen. Er wird von vielen Strömungen benutzt und genutzt, von Sozialdemokraten, Religiösen, Faschisten; fast jeder kann einen Teil darin finden, auch wenn den Kemalismus fast schon gegensätzliche Vorstellungen prägen. „Der Kemalismus hat im Laufe der Zeit mehrere Paradigmenwechsel in seinem Verhältnis zum Islam erlebt. Nach einer anfänglichen Ausgrenzung wurde der Islam immer stärker in das kemalistische Zivilisationsprojekt integriert“ (Ağai 2004, zuletzt aufgerufen am 11. Dezember 2018).

heute nicht mehr rekonstruierbare Zahl an Hinrichtungen wegen Verstößen gegen das sogenannte Hutgesetz<sup>356</sup> von 1925, weil die Personen trotz Verbots weiterhin den traditionellen Fez als Kopfbedeckung trugen.<sup>357</sup>

**Tabelle 1 Die sechs Prinzipien des Kemalismus**

Republikanismus (cumhuriyetçilik)	Die Staatsform der Türkei ist republikanisch.
Nationalismus (milliyetçilik)	Die Türkei soll ein Nationalstaat sein. Zur Grundlage wurde das Türkentum mit einer gemeinsamen Sprache und einer gemeinsamen Geschichte erklärt, zu dem sich jeder Staatsbürger der Türkei bekennen soll, unabhängig von seiner ursprünglichen ethnischen Herkunft. So soll ein Nationalgefühl entstehen. Der Nationalismus basiert auf dem Leitsatz Atatürks: „Ne mutlu Türküm diyene“ („Glücklich derjenige, der sich als Türke bezeichnet“). <sup>358</sup>
Laizismus (Laiklik)	Trennung von Staat und Religion. So soll eine neutrale Beziehung des Staates zu verschiedenen Religionen erreicht werden.
Populismus (Halkçılık)	Der Staat ist für Frieden und Gleichheit aller Staatsbürger vor dem Recht zuständig. Die Angehörigkeit zu einer Klasse oder Volksgruppe soll keine Rolle spielen.
Etatismus (Devletçilik)	Regulierung der Wirtschaft durch den Staat. Wo privatwirtschaftliches Engagement fehlt, soll der Staat übernehmen.
Reformismus (Inkilâpçılık, später Devrimcilik)	Atatürks Reformen sollen angenommen, weiterentwickelt und geschützt werden.

Quelle: Eigene Zusammenstellung, 2016<sup>359</sup>

Von damals bis heute gilt der Kemalismus als Staatsdoktrin. Reformismus und Modernisierung waren für Atatürk gleichbedeutend mit Europäisierung.<sup>360</sup> Das führte dazu, dass alle neu geschaffenen Institutionen von europäischen Staaten kopiert wurden. 1924

<sup>356</sup> Ein 1925 durch die Nationalversammlung verabschiedetes Gesetz, dass das Tragen des traditionellen Fez als Kopfbedeckung untersagte. Stattdessen sollten Männer europäische Hüte tragen. Verstöße konnten mit der Todesstrafe geahndet werden.

<sup>357</sup> Vgl. Plaggenborg 2012, 318.

<sup>358</sup> Türkischer Originaltext, Dokument der Großen Nationalversammlung der Türkei, pdf, Seite 5. [web.tbmm.gov.tr/gelenkagitlar/metinler/250981.pdf](http://web.tbmm.gov.tr/gelenkagitlar/metinler/250981.pdf). (abgerufen am 06. Februar 2016, inzwischen (23. Oktober 2016, 11. Mai 2019) nicht mehr abrufbar). Vgl. auch Shaw 2018, 134.

<sup>359</sup> Selten werden die Leitprinzipien auch mit Republikanismus, Nationalismus, Säkularismus, Etatismus, Populismus und Reformismus übersetzt. Freilich ist deren Bedeutung zuweilen unterschiedlich. Während zum Beispiel Populismus die treffendere Übersetzung sein dürfte, wird hier doch die Übersetzung Populismus verwendet, weil sie für den Begriff halkçılık in vielen Sprachen vorherrscht und dieser Begriff in etlichen Quellen verwendet wird.

<sup>360</sup> Vgl. Grothusen 1988, 3.



wurden die geistlichen Şeriat-Gerichte aufgelöst, an ihre Stelle trat demzufolge eine zivile Gesetzgebung nach europäischem Vorbild. Dafür wurden das Schweizer Bürgerliche Gesetzbuch, das italienische Strafrecht und das deutsche Handelsrecht übernommen.

Des Weiteren wurden einige Reformen durchgeführt, die das gesellschaftliche Leben betrafen. Zunächst schloss der Staat alle religiösen Schulen und Hochschulen. Der Religionsunterricht an staatlichen Schulen wurde zuerst an den Gymnasien, später an den Mittelschulen und zuletzt an den Grundschulen eingestellt.

Die Stellung der Frau verbesserte sich durch die Reformen deutlich. Mit der bereits erwähnten Reform des Rechtswesens wurde die Frau dem Mann rechtlich gleichgestellt. Frauen durften nun alle Schulformen und Universitäten besuchen und ihren Beruf frei wählen. 1926 führte Atatürk per Gesetz die Einehe ein und verbot die in islamischen Staaten verbreitete Mehrehe. Im selben Jahr löste der gregorianische den islamischen Kalender ab. 1928 ersetzte das lateinische Alphabet die arabische Schrift und 1931 wurden die metrischen Maße eingeführt. 1934 erhielten die Frauen das aktive und passive Wahlrecht, wodurch sie politisch formal den Männern gleichgestellt wurden. Ebenfalls 1934 wurden nach europäischem Vorbild Familiennamen eingeführt. Bis zu diesem Zeitpunkt besaßen die Türken nur Vornamen, was besonders beim Aufbau der Verwaltung und der Post ein Problem darstellte. Für die Einführung wurden Familiennamen aus turksprachigen Wurzeln abgeleitet. Jeder Ort veröffentlichte Listen mit Namen, von denen jeder Bürger einen auswählen konnte. Zusätzlich war es auch gestattet, für sich selbst Familiennamen zu erfinden.

Ein wesentliches Prinzip der Politik Atatürks war der Populismus.<sup>361</sup> Darunter verstand er die Gleichheit aller Bürger ohne Ansehen von Volkszugehörigkeit, Sprache und Religion. Wichtig ist in diesem Zusammenhang seine Definition des Staatsbürgers. Der Islam, der zuvor das Bindeglied zwischen den im Osmanischen Reich lebenden Menschen war, von christlichen und jüdischen Minderheiten einmal abgesehen, schied für die Definition des Staatsbürgers aus, weil in der Türkei nur noch ein kleiner Teil aller Muslime lebte. Stattdessen wollte Atatürk den Nationalismus als Grundlage der Staatsbürgerschaft einführen. Er stand dabei aber zunächst vor dem Problem, dass zu diesem Zeitpunkt eine „Diskussion um die Identität der Türken und die Grundlage ihres Staa-

---

<sup>361</sup> Vgl. Steinbach 1996, 141.

tes“<sup>362</sup> geführt wurde. Dieses Problem löste Atatürk, indem er „das Türkentum zur Nationalität der auf dem Gebiet des türkischen Staates lebenden Menschen erklärte“.<sup>363</sup>

Ein weiterer Schritt zu einer europäischen Türkei und ein radikaler Bruch mit der osmanischen Tradition war die Einführung des Laizismus, die Trennung zwischen Staat und Religion. Damit verbannte Atatürk die Religion aus der Politik, die im Osmanischen Reich stark vom Islam geprägt war. Der Grund für dieses Vorgehen war aber keineswegs seine antireligiöse Gesinnung, sondern sein Geschichtsverständnis.<sup>364</sup> Atatürk sah in der Verflechtung von Religion und Staat, wie sie im Osmanischen Reich existierte, eine Gefahr für die neue Republik. Nach seiner Interpretation der Geschichte hatte diese Verflechtung notwendige Reformen blockiert und so zum Zerfall des Osmanischen Reiches beigetragen.<sup>365</sup>

Eine Zusammenfassung der wichtigsten politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Reformen während der Präsidentschaft Atatürks fasst Tabelle 2 zusammen:

**Tabelle 2 Einige Reformen während der Präsidentschaft Atatürks**

<b>Jahr</b>	
1924	Einführung einer neuen Verfassung nach europäischem Vorbild, die ein Republikanisches System, Gewaltenteilung, eine unabhängige Justiz, die Gleichheit aller Bürger, Religionsfreiheit und weitgehende Grundrechte festschrieb
	Gesetz zur Vereinheitlichung des Unterrichts
	Festschreibung, dass der Besuch der Grundschule obligatorisch und kostenlos ist
	Auflösung des Kalifats
	Verbannung der Mitglieder des ehemaligen Herrscherhauses der Osmanen
	Abschaffung des Religionsministeriums
1925	Eröffnung des ersten Lehrstuhls für Jura in Ankara
	Schließung von religiösen Stätten wie Tekken, Zawiya und Türben
	Abschaffung der Aşar, einer osmanischen Steuer, bei der die Bauern zehn Prozent ihrer Produktion abgeben mussten
	Hutgesetz: Verbot traditioneller Kopfbedeckungen für Männer
	Einführung des gregorianischen Kalenders

<sup>362</sup> Steinbach 1989, 15.

<sup>363</sup> Ebd.

<sup>364</sup> Vgl. Steinbach 1997, 53.

<sup>365</sup> Vgl. ebd.

1926	Einführung des türkischen Zivilgesetzbuches. Vorlage war das Bürgerliche Gesetzbuch der Schweiz
	Einführung eines Strafgesetzbuches nach Vorlage des italienischen Strafrechts
	Verbot der islamischen Tradition der Mehrehe und Einführung der Einehe
1927	Eröffnung des Ethnografischen Museums Ankara, dem in der Türkei ersten Museum für Volkskunde (1930 für Besucher eröffnet)
	Namik İsmail wurde Direktor der <i>Sanay-i Nefise Mektebi</i>
1928	Streichung des Islams als Staatsreligion aus der Verfassung
	Festschreibung des Laizismus in die Verfassung
	Einführung des lateinischen Alphabets
	Einführung der in Europa verwendeten arabischen Ziffern
	Aufwertung der Schule der <i>Sanay-i Nefise Mektebi</i> (Schule der schönen Künste) zur <i>Sanay-i Nefise</i> (Kunstakademie)
1929	Gründung der ersten Künstlergruppe <i>Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği</i> (Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer)
	Eröffnung des deutschen Archäologischen Instituts in Istanbul
1930	Abschaffung des Religionsunterrichts bis zur 8. Klasse
1931	Gründung der <i>Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti</i> (Gesellschaft zum Studium der türkischen Geschichte), später <i>Türk Tarih Kurumu</i> (Türkische Historische Gesellschaft) mit dem Ziel der Erforschung der türkischen Geschichte
1932	Ersatz des arabischen Gebetsruf des Muezzins durch einen türkischen
1933	Gründung der <i>İstanbul Üniversitesi</i> (Universität Istanbul), Nachfolger der <i>Darülfünun</i> Universität (vgl. S.97)
	Gründung der Künstlergruppe D ( <i>D Grubu</i> )
1934	Einführung des aktiven und passiven Wahlrechts für Frauen durch die Änderung der Verfassung
	<i>Familiennamengesetz</i> : Einführung von Familiennamen, die sich jede Familie selbst aussuchen konnte. Musatafa Kemal bekam den Nachnamen „Atatürk“.
1935	Hagia Sophia wurde als Museum für das Volk geöffnet
1937	Gründung des ersten Kunstmuseums der Türkei, des <i>İstanbul Resim ve Heykel Müzesi</i> (Istanbuler Museum für Malerei und Bildhauerei)

Quelle: Eigene Zusammenstellung, 2017

Während der Präsidentschaft Atatürks wurden staatliche Institutionen nach europäischem Vorbild weitgehend erfolgreich, aber autoritär umgestaltet. Die Umsetzung anderer Reformen bereitete in der Bevölkerung Probleme, die teilweise bis heute andauern. Dies betraf besonders die Reformen, die direkt in das alltägliche Leben der Bevölkerung

eingriffen. Besonders den strikten Laizismus verstand ein großer Teil der überwiegend muslimischen Bevölkerung nicht und nahm ihn daher nicht an.

Ein weiteres großes Problem ist der Nationalismus. In der Verfassung von 1921 war zunächst noch eine Selbstverwaltung der Provinzen vorgesehen, die aber dann in der Verfassung von 1924, nachdem die Türkische Republik gegründet wurde, zugunsten eines reinen Zentralstaates abgeschafft wurde.<sup>366</sup> Nach dem Verständnis Atatürks war jeder in der Türkei lebende Staatsbürger ein Türke. Eine solche Definition birgt ebenso Chancen wie auch Gefahren. Sie bietet jedem die Chance Staatsbürger zu werden, wenn er sich zum Türkentum bekennt. Gleichzeitig ist die Definition aber auch gefährlich für diejenigen, die in der Türkei leben, aber einer anderen Volksgruppe angehören und sich ihre eigene Kultur erhalten wollen. So wurde in offiziellen Veröffentlichungen über Kurden zwischen den Jahren 1920-1970 in der Türkei die Behauptung verbreitet, Kurden seien Türken.<sup>367</sup> Der Nationalismus ist bis heute vor allem im Kurdenkonflikt<sup>368</sup> und in der Politik gegenüber den Armeniern aktuell.

Die Europäisierung des Staates beschleunigte auch die Europäisierung der Kunst, die aber schon während der osmanischen Zeit begonnen hatte. Nach der Gründung der Türkischen Republik gewann die Kunst nochmals an Bedeutung. Überall im Land fanden Ausstellungen statt und neue Museen wurden geschaffen, wie zum Beispiel das *Ethnografische Museum in Ankara* als erstes Museum für Volkskunde in der Türkei 1930. Die Ausstellungen sollten nicht nur den ästhetischen Geschmack bereichern, sondern die Kunst reformieren und modernisieren. Die Kunst sollte dazu beitragen, das Nationalbewusstsein in der Bevölkerung des neuen Staates Türkei aufzubauen. Damit verstärkte sich auch die Vereinnahmung der Kunst durch den Staat.

„In der Zeit des Freiheitskrieges und der Revolution hatten westlich geprägte Republikaner die Ideologie des Populismus. Obwohl der Staat populistisch und an der Seite des Volkes erscheint, war der Staat bis zur Einführung des Mehrparteiensystems 1950 bereits westlich orientiert. Dabei waren die Führungskräfte bemüht, die Gesellschaft weiterzuentwickeln und zu modernisieren. Ihr Ziel war die organische Gemeinschaft.“<sup>369</sup>

Nach Meinung der Regierung sollte die Kunst dazu ihren Beitrag leisten.

---

<sup>366</sup> Vgl. [verfassungen.eu/tr/tuerkei21.htm](http://verfassungen.eu/tr/tuerkei21.htm) (abgerufen am 07.12.2019).

<sup>367</sup> Vgl. Temo 2018, 33.

<sup>368</sup> Dr. Gülistan Gürbey gab 2014 die Zahl der Kurden in der Türkei mit knapp 15 Millionen an. Vgl. Gürbey 2014, 1. Vgl. [www.bpb.de/internationales/europa/tuerkei/185907/der-kurdenkonflikt](http://www.bpb.de/internationales/europa/tuerkei/185907/der-kurdenkonflikt) (abgerufen am 12.12.2019).

<sup>369</sup> Duben 2007, 14.

„Es ist eine komplizierte Angelegenheit, über eine gemeinsame Kultursprache oder ähnliche Einstellungen zu sprechen, die alle gesellschaftlichen Schichten zusammenbringt, von der osmanischen Zeit bis zur Republik in den 1950er Jahren.“<sup>370</sup>

Diese gemeinsame türkische Kultur wurde dem Volk erst durch Atatürk als Staatsphilosophie künstlich verordnet.

„Kunst ist ein integratives Merkmal einer jeden Gesellschaft – die Beschäftigung mit Malerei ist fast ebenso alt wie die Menschheit und symbolisiert sowohl persönliche als auch kulturelle Aspekte der Entwicklung. Die Kunst spiegelt nicht nur Trends innerhalb der Gesellschaft wider, sondern sie antizipiert gleichzeitig, gilt darüber hinaus als Form für persönlichen Ausdruck und kreative Ideen.“<sup>371</sup>

Diesen Umstand erkannte auch der türkische Staatsgründer Atatürk und griff ihn auf. Die Kulturpolitik in der Anfangsphase der Türkischen Republik prägt das Ziel, das von Atatürk und seiner Partei geschaffene türkische Nationalbewusstsein im Volk zu etablieren.

„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.“<sup>372</sup>

Dementsprechend sollte auch die Kunst dazu beitragen, aus dem Rest des ehemaligen Vielvölkerstaates eine Nation mit einem einheitlichen Nationalbewusstsein zu schaffen. „Die politische und die kulturelle Revolution sind zwei Seiten ein und derselben Medaille. Der politische Neuanfang bedeutete zugleich einen Ausstieg aus der überkommenen kulturellen Tradition“<sup>373</sup>, dieser Meinung waren zumindest die Regierung und ihre Anhänger.

In Europa fanden die „künstlerischen Revolutionen des 20. Jahrhunderts [...] nicht nur eine Bestätigung in den politischen und sozialen Umwälzungen, den Künstlern eröffnete sich sogar die Möglichkeit, letztere mit initiieren und antreiben zu können.“<sup>374</sup> In der Türkei war eine solche Situation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht gegeben. Die Kunst war noch nicht so weit; die Malerei hatte sich noch nicht genug entwickelt, um eigenständige Ansätze hervorzubringen. Der Kontakt zwischen der Kunst und der Bevölkerung war deutlich geringer als in Europa. Stattdessen kontrollier-

---

<sup>370</sup> Ebd., 10.

<sup>371</sup> Dalley 1986, 10.

<sup>372</sup> Hafner 2015, 2.

<sup>373</sup> Vgl. Steinbach 1996, 76.

<sup>374</sup> Held/Schneider 1993, 400.

te der Staat indirekt einen großen Teil der Kunstszene. Maler wurden an staatlichen Schulen ausgebildet oder ihre Ausbildung staatlich finanziert. Der Staat war auch der größte Arbeitgeber, der viele Maler als Lehrer oder Beamte einstellte, und lange Zeit durch staatliche Ankäufe von Gemälden auch der einzige Großabnehmer vieler Maler. Die Politik der frühen Republik instrumentalisierte die Malerei, um ihre Ideologie des neuen Staates zu verbreiten. Dadurch verbesserte sich die finanzielle Situation vieler Künstler, gleichzeitig verloren sie durch die Abhängigkeit einen Teil ihrer künstlerischen Freiheit und ihrer Kreativität.

Der Staatsgründer Atatürk selbst knüpfte an die Tradition osmanischer Herrscher an, sich malen zu lassen. Sein erstes Portrait entstand aber bereits vor seiner Zeit als Staatspräsident – nämlich, nachdem der damalige Oberst im Januar 1915 für seinen militärischen Erfolg ausgezeichnet wurde.<sup>375</sup> Gemalt wurde es von keinem türkischen Künstler, sondern vom österreichischen Maler Wilhelm Krausz (1878–1959). Später ging das Gemälde verloren.<sup>376</sup> Während seiner Präsidentschaft ließ sich Atatürk von dem deutschen Maler Arthur Kampf und von einigen türkischen Malern portraituren: İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran und Mihri Müşfik Hanım. Für einige dieser Portraits hatte Atatürk persönlich Modell gesessen, während andere nach Fotografien entstanden (vgl. Abb. 43). Der später aufkommende Personenkult um den Staatsgründer führte dazu, dass bis heute zahllose Portraits von ihm entstanden sind. In allen öffentlichen Gebäuden der Türkei und in vielen Privathäusern findet sich ein Bild von Atatürk.

Viele Künstler hatten nach der Revolution die politische Ideologie der neuen Republik übernommen. Dies zeigte sich an den aufgegriffenen Themen, über die sie ein Nationalgefühl etablieren, eine neue Geschichte schreiben und die Rolle der Frau in der Gesellschaft verändern wollten. Neben nationalistischen Themen griff die bildende Kunst besonders die neue Rolle der Frau auf: Die Politik hatte den Frauen in den 1920er Jahren die formale Gleichberechtigung eingeräumt, die sich gesellschaftlich aber noch nicht durchgesetzt hatte.

In dieser Entwicklung war die Kunst der Politik einige Jahre voraus. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts kritisierte beispielsweise Osman Hamdi mit seinen Bildern die traditionelle Frauenrolle in der Gesellschaft und der Religion (vgl. Abb. 25). Das neue

---

<sup>375</sup> Vgl. Kreiser 2011, 94.

<sup>376</sup> Vgl. Mülâyim 1998, 37.

Rollenverständnis sahen die meisten zu diesem Zeitpunkt aber noch überwiegend kritisch. Während der Zeit des Ersten Weltkriegs provozierten Künstler wie Namık İsmail und İbrahim Çallı mit Aktbildern, die es zuvor im Osmanischen Reich nicht gegeben hatte. Ebenfalls in dieser Zeit entstanden Portraits von Frauen in westlicher Kleidung und modernen Posen. Auch während und nach der Revolution wurde dieses Thema aufgegriffen. Allerdings schafften es, trotz der formalen Gleichstellung, nur sehr wenige Frauen, als Malerinnen anerkannt zu werden. Neben den bereits genannten Malerinnen Mihri Müşfik Hanım und Hale Asaf, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der türkischen Kunstszene etablierten, bekam erst Neşe Erdok (geb. 1940) im Jahr 1972 ein Atelier an der Akademie der schönen Künste<sup>377</sup>, was eine Voraussetzung für die Arbeit als Lehrkraft ist. Neşe Erdok selbst antwortete in einem Interview auf die Frage, wie sie als Frau in der patriarchischen Akademie aufgenommen wurde, überraschend, dass sie diese Aussage ablehne. Als Grund für das Fehlen von Frauen an der Akademie gab sie an, dass diese entweder nach dem Abschluss geheiratet hätten oder es kein geeignetes System dafür gegeben hätte.<sup>378</sup> Sie erkannte die lange bestehende männliche Dominanz in der türkischen Kunstszene, insbesondere an der Kunstakademie, anscheinend nicht – oder wollte es vielleicht auch nicht.<sup>379</sup>

Eine weitere erfolgreiche Malerin war Fahrünnisa Zeyd<sup>380</sup> (1901, nach anderen Angaben 1908–1991). Sie stammte aus einer elitären osmanischen Familie mit vielen berühmten Künstlern. Dazu gehören ihre Nichte Füreya Koral (Keramikkünstlerin), ihre Schwester Aliye Berger (Malerin, Gravurkünstlerin) und ihr Sohn Nejat Melih Devrim (Maler). Sie studierte ab 1919 an der Istanbuler Schule für Kunsterziehung der Frauen. Auch nach ihrer Heirat setzte sie Ende der 1920er Jahre ihr Studium in Paris und an der Akademie der schönen Künste in Istanbul fort. 1934 heiratete sie einen irakischen Prinzen, der später als Botschafter in Berlin und London tätig war. In den folgenden Jahren lebte sie in Berlin, Bagdad, Paris, Budapest und Istanbul. 1944 beteiligte sich Fahrünni-

---

<sup>377</sup> 1883 wurde, wie bereits zuvor erwähnt, die Schule der schönen Künste (*Sanâyi-i Nefîse Mektebi*) eröffnet. In der Anfangszeit konnten dort nur Männer studieren. Obwohl bereits 1914 mit der *Sanâyi-i Nefîse-Schule* eine Kunstschule für Frauen gegründet wurde (1926 wurden beide Schulen zusammengeführt), wurde an der Akademie selbst erstmals 1972, also 89 Jahre nach der Gründung, mit Neşe Erdok eine weibliche Lehrkraft eingestellt.

<sup>378</sup> Vgl. Geris 2018, 8.

<sup>379</sup> Laut Ahmet Kamil Gören, Fakultät der schönen Künste der *Işık-Universität Istanbul*, ist die generelle gesellschaftliche Geringschätzung von Frauen ein Grund für die späte Zurverfügungstellung eines Ateliers (Information vom 17. März 2019).

<sup>380</sup> In einigen deutschsprachigen Quellen auch Fahrünnisa Zeid oder Fahr-El-Nissa Zeid geschrieben.

sa Zeyd an einer Ausstellung der *Gruppe D* (vgl. Kap. 3.2.2). Nach der Berufung ihres Mannes als Botschafter nach London konnte sie ihre Gemälde 1948 in der *Saint George's Gallery* in London ausstellen. Aufgrund ihrer gehobenen Stellung als Mitglied der irakischen Königsfamilie besuchten viele Mitglieder der britischen High Society und des britischen Königshauses ihre Ausstellungen. Damit begann ihr eigentlicher Aufstieg als Malerin. Ihr Stil wandelte sich in dieser Zeit, sie malte fortan vor allem abstrakt (vgl. Abb. 44).<sup>381</sup>

„Dabei ließ sie ein für die westliche moderne Kunst völlig neues Formenvokabular einfließen, das seinen Ursprung, bewusst oder unbewusst, in der Natur und in byzantinischer Mosaikkunst, islamischer Architektur, Kunsthandwerk und Philosophie des Orients hatte.“<sup>382</sup>

Da sie einen großen Teil ihres Lebens nicht in der Türkei verbrachte, wurde Fahrünnisa Zeyd von der türkischen Kunstszene zunächst nur wenig beachtet und beeinflusste deren Entwicklung nicht. Erst nach einigen Jahren, nachdem im Ausland mehrere Ausstellungen in renommierten Museen stattgefunden hatten<sup>383</sup> und 2013 bei einer Auktion von Christie's in Dubai eines ihrer Gemälde für 2.741.000 Dollar versteigert worden war<sup>384</sup>, fand sie auch in der Türkei größere Beachtung. In Dubai entwickelte sich in den letzten Jahren eine produktive Kunstszene mit beachtenswerten Galerien. Dazu gehört zum Beispiel das *Alserkal Kunstquartier* in Al Quoz/Jumeirah, in dem sich unter anderem mit der *Galerie Leila Heller* (vgl. Abb. 45) die im Jahr 2019 größte Galerie der Vereinigten Arabischen Emirate befindet.<sup>385</sup> Die Kunstszene Dubais wird auch in der türkischen Kunstszene besonders beachtet.

Um die neue Philosophie von Kultur auch künstlerisch zu unterstützen, führte die türkische Regierung ab den 1920er Jahren einige Maßnahmen durch. Die bereits in osmanischer Zeit entstandene Tradition, Künstler mit Stipendien in Europa ausbilden zu lassen, wurde wieder aufgenommen. 1924 wurden die ersten 22 Studenten ins Ausland

---

<sup>381</sup> Vgl. Tate Publishing 2017, zuletzt aufgerufen am 25. Oktober 2018. Mehrere Bilder von ihr wurden vom 13. Juni bis zum 08. Oktober 2017 in der Tate Gallery London ausgestellt (vgl. Tate o. J., zuletzt aufgerufen am 20. November 2018).

<sup>382</sup> Ebd.

<sup>383</sup> 1990: Museum Ludwig in Köln; 2017: Tate Modern in London; 2017 Tate Publishing in Berlin; 2018: Sursock-Museum in Beirut.

<sup>384</sup> Vgl. Christie's o. J., zuletzt aufgerufen am 11. Mai 2019.

<sup>385</sup> Vgl. Alserkal Avenue o. J., zuletzt aufgerufen am 19. März 2019; vgl. Leila Heller Gallery o. J., zuletzt aufgerufen am 19. März 2019.



geschickt, nachdem sie sich zuvor über einen Wettbewerb qualifiziert hatten.<sup>386</sup> 20 von ihnen gingen nach Paris und zwei nach München. Unter diesen Studenten waren zwei Musiker und die fünf Maler Şeref Akdik (1899-1902), Mahmud Cûda (1904-1987), Muhittin Sebati, Refik Epikman (1901-1974)<sup>387</sup> und Cevat Dereli (1900–1989), die alle samt nach Paris entsandt wurden.<sup>388</sup> Für die Künstler war der Aufenthalt in Europa die Möglichkeit, Theorie und Praxis ihrer Kunst vor Ort kennenzulernen, sich mit Künstlern anderer Kulturen auszutauschen und in den Museen die Gemälde alter und neuer Meister direkt zu betrachten. Gleichzeitig war dieser Europaaufenthalt in vielen Fällen auch ein wesentlicher Baustein für die weitere Karriere als Maler.

Nach vier Jahren mussten die Studenten wieder in die Türkei zurückkehren. Die meisten von ihnen kamen voller neuer Eindrücke und Ideen zurück in die Heimat. Allerdings war die Situation für die zuvor genannten fünf Maler nach ihrer Rückkehr für ihre Künstlerkarrieren eher ernüchternd. Um ihr Leben als Künstler zu finanzieren, arbeitete Şeref Akdik hauptberuflich als Lehrer am *Sivas Lisesi* (Sivas-Gymnasium). Muhittin Sebati ging als Lehrer nach Ankara an das *Erkek Lisesi* (Jungen-Gymnasium Ankara). Cevat Dereli, Refik Epikman und Mahmut Cûda arbeiteten als Hilfskräfte an der Akademie der schönen Künste. Sie hatten allerdings einige Probleme mit den dortigen Lehrkräften, da sie von außen an die Akademie kamen und, geprägt von ihren noch frischen Erfahrungen im Ausland, andere Ideen und Ziele verfolgten.

Die Rolle dieser Akademie war und ist umstritten. Einerseits förderte sie die Entwicklung der Kunst und der meisten türkischen Künstler, andererseits war sie autoritär und stand stets unter dem Einfluss der Politik. In den ersten Jahrzehnten der Republik war die Akademie der schönen Künste, wie auch bereits zuvor die Schule der schönen Künste, ein Ort für die Lehre und Verbreitung westlicher Kunst. Das ging einher mit der Europäisierung des Landes durch die Regierung. Nach Levent Çalikoğlu „erfüllt sie eine Schlüsselfunktion in Sachen Modernisierung und spielt bei allen Entscheidungen auf dem Gebiet der schönen Künste eine wichtige Rolle als konstituierende, beratende und genehmigende Instanz“.<sup>389</sup>

---

<sup>386</sup> Vgl. Giray 2004, 11.

<sup>387</sup> Vgl. Gören 2018, 90; nach Özsesgin 2010, 204 1902-1974.

<sup>388</sup> Vgl. Giray 2004, 18.

<sup>389</sup> Ausst.-Kat. Berlin 2009, 17.

Osmanische Kunst und Volkskultur wurden in dieser Zeit kaum geschätzt. Die Kunsthistorikerin Semra Germaner sagte auf einer Konferenz zur Modernisierung der Türkei in den 1930er bis 1950er Jahren, dass an der Akademie kaum osmanische Kunst und osmanische Künstler als Referenz gezeigt worden seien.<sup>390</sup> Auch die Musik, die in den Ateliers gespielt wurde, war zunächst klassische westliche Musik und später Jazz. Eine Ausnahme war das Atelier Bedri Rahmis, das türkische Volksmusik spielte.<sup>391</sup>

An der Akademie der schönen Künste entstand erst 1936 ein Fachbereich für traditionelle türkische Kunst mit der Bezeichnung *Tezyini Sanatlar Şubesi* (Abteilung für türkische Dekorationskunst). In diesem Fachbereich wurden verschiedene Kunstformen zusammengefasst. Dazu gehören *Ebru ve Ahar* (Ebru und Papier polieren), *Arap Yazısı* (Arabische Schrift), *Türk Ciltçiliği* (Türkische Buchbinderei), *Tezhip* (Bilderhandschrift), *Minyatür* (Miniaturen), *Türk Çini Nakışları* (Türkische Glasurgestaltung), *Lake Sanatı* (Lackkunst, Perlmutterintarsien), *Halı Nakışları* (Teppicharbeiten), *Altın Varak Üretimi* (Blattgoldproduktion), *Kıymetli Taşlar Üzerine Kakma* (Intarsien auf wertvollen Steinen) und *Türk Kalıplar Yapımı* (Anfertigen plastischer Modelle). Da die erfolgreichen Lehrkräfte aus verschiedenen Gründen die Akademie verließen und kaum neue eingestellt wurden, reduzierte sich die Zahl der Studienfächer auf fünf (Miniaturen, Kalligrafie, Bilderhandschrift, türkische Buchbinderei und türkische Keramik bzw. Glasur). Das Interesse der Studierenden an diesem Fachbereich sank immer weiter. Am Ende belegte diese Fächer kein Student mehr.

Erst 1976 wurde dieser Fachbereich wiederbelebt und 1982 nochmals umgestaltet. Später nahmen immer mehr Universitäten den Bereich der traditionellen türkischen Kunst in das Lehrangebot auf. Heute sind es in der gesamten Türkei mehr als 40. Das zeigt, dass der Stellenwert der traditionellen türkischen Kunst an der Akademie in den ersten Jahrzehnten der Türkischen Republik deutlich geringer war als der der westlichen Kunst, die an allen anderen Fachbereichen der Akademie unterrichtet wurde. Erst in den 1970er Jahren stieg das Interesse an der traditionellen Kunst wieder. Demzufolge gab es ab den 1930er Jahren zunächst nur wenige, türkische Maler, die mit einer Verbindung westlicher und traditioneller Elemente in ihrer Malerei erfolgreich waren. Einer der ers-

---

<sup>390</sup> Vgl. Germaner 2012, zuletzt aufgerufen am 20. Juli 2019.

<sup>391</sup> Vgl. ebd.

ten von ihnen war Turgut Zaim (1906–1974). Er studierte zunächst an der Akademie der schönen Künste, wo er ein Schüler von İbrahim Çallı war.

„Selbst während seiner Ausbildung in dieser Institution konnte er sich nicht an die unkreativen Formeln gewöhnen, die er als Modelle benutzen sollte; er blickte lieber in Richtung der fernöstlichen Kunst, um sich inspirieren zu lassen, besonders auf chinesische und japanische Gemälde.“<sup>392</sup>

Im Anschluss an sein Studium ging Zaim für eine kurze Zeit nach Paris, konnte die Begeisterung vieler seiner Kollegen für die westlichen Malstile aber nicht teilen und versuchte seinen eigenen Weg zu finden. Während die westlichen Malstile zumeist mit konstruktivistischen, kubistischen oder impressionistischen Vorstellungen verbunden blieben, ließ sich Zaim von Miniaturen inspirieren und griff anatolische Motive auf. Seine Darstellung von Personen erinnert an die Miniaturmalerei. Sie tragen keine individuellen Gesichtszüge, sind austauschbar und zeigen kaum Emotionen.

Trotz der Dynamik in den Kompositionen und lebendigen Farben wirken die Bilder statisch, mild, zurückhaltend, ruhig, dem quirligen dörflichen Leben entronnen (vgl. Abb. 46). Die Körpergestaltung ist naiv, Gesichter blicken emotionsarm, stets mit geschlossenem Mund, fast bewegungslos, möglicherweise als bewusstes Stilelement, um den Betrachter im Bild gefangen zu halten. Einige Stilelemente, zum Beispiel die Farben, Körperformen und Dimensionalität zeigen Parallelen zur naiven Kunst und Malerei, wie sie später in der Nachkriegszeit ab 1950 unter anderem auf dem Balkan verbreitet waren. Dadurch kann der Betrachter in seinen Gemälden mit Alltagsthemen Atmosphäre und Stimmung der gezeigten Personen schwer nachempfinden. Trotz seiner ungewöhnlichen Art der Darstellung in dieser Zeit gehört Turgut Zaim bis heute zu den beliebtesten Malern solcher Motive. Er war zunächst Mitglied der Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer und in den 1940er Jahren in der Gruppe D, wodurch er mit den wichtigsten türkischen Malern dieser Zeit verbunden war. Turgut Zaim war zu seiner Zeit ein mutiger Künstler, ein Protagonist der Verbindung traditioneller und moderner Stilelemente.

Ab den 1950er Jahren verband der Maler Erol Akyavaş (1932–1999) die Tradition des islamischen Denkens und traditionelle Kunststile wie Kalligrafie und Miniaturen in seinen Bildern mit modernen Elementen. Während er in der Türkei selbst zunächst wenig beachtet wurde, nahm das *Museum of Modern Art* (MoMA) in New York sein 1959

---

<sup>392</sup> Özsezgin 1989, 318.

entstandenes Gemälde *Padişahların Zaferi* (Sieg des Sultans) im Jahr 1960<sup>393</sup>, nach Angaben des MoMA jedoch erst am 19.12.1961<sup>394</sup> in seine Sammlung auf. Süleyman Saim Tekcan (geb. 1940) beschäftigte sich mit den Symbolen anatolischer Zivilisationen, die er in seinen Gemälden und Druckgrafiken verwendete. In den Jahren 1968-1975 hatte er in dem *İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü* (Erziehungs-Institut) und 1975 bis 1998 in der *Mimar Sinan Üniversitesi* (Schöne Kunst-Universität) ein Druckerei-Atelier betrieben und dort als Institutsleiter und Dekan gearbeitet.<sup>395</sup> Adnan Çoker (geb. 1927) begann zuerst westlich zu malen, später beschäftigte er sich mit der Architektur der Seldschuken und Osmanen. Er malte abstrakte Gemälde mit symmetrischen Formen in einem minimalistischen Stil. Ein charakteristisches Element seiner Gemälde ist die Kuppel, die an Kuppeln osmanischer Moscheen erinnert. Solche Maler waren aber in den ersten Jahrzehnten der Türkischen Republik eher die Ausnahme oder wurden kaum beachtet und gefördert.

1931 entstand die *Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti* (Gesellschaft zum Studium der Türkischen Geschichte), die später in *Türk Tarih Kurumu* (Türkische Historische Gesellschaft) umbenannt wurde. Ihre Mitglieder erforschten die Geschichte der Türken. Sie wollten durch archäologische Ausgrabungen antiker Stätten in Anatolien „eine Verwandtschaft zwischen Türken und den Trägern jener alten Kulturen“<sup>396</sup> nachweisen. Das sollte historisch beweisen, dass „die Türken auf anatolischem Boden nicht späte Einwanderer und Erben einer alten Kultur, sondern vielmehr Autochthone, anatolischem Boden entsprossen“ waren.<sup>397</sup> Ein Beispiel dafür, wie Wissenschaft durch Rassen-theorie und nationalistische Motive missbraucht wurde, ist die Vermessung des Schädels des berühmten Architekten Mimar Sinan (um 1490–1588) im Jahr 1935 durch eine Kommission, der auch Şevket Aziz Kansu, Arzt und Akademiker sowie Mitglied des Vorstands der Gesellschaft zum Studium der türkischen Geschichte, angehörte. Mit dieser Untersuchung sollte durch die Schädelmessung der Nachweis erbracht werden, dass der berühmte Baumeister türkischer Abstammung war.<sup>398</sup>

---

<sup>393</sup> Yetgin 2013, 9.

<sup>394</sup> Das Gemälde ist im Museum of Modern Art New York ausgestellt als Objekt 130.1961, vgl. [www.moma.org/collection/works/78928](http://www.moma.org/collection/works/78928) (12.12.2019).

<sup>395</sup> Kotan 2012, 83.

<sup>396</sup> Steinbach 1996, 71.

<sup>397</sup> Ebd.

<sup>398</sup> vgl. Bilici 2016. Mimar Sinan war kein Türke (Knabenlese, Devşirme). Vgl. Aslanapa 2014, 251.

Neben dieser eher archäologisch ausgerichteten Forschung sollte auch die Kunstgeschichte an Universitäten eingeführt werden. Bis zu diesem Zeitpunkt gab es in der Türkei fast keine kunsthistorische Auseinandersetzung mit der türkischen und osmanischen Geschichte. Wie schon zuvor bei der archäologischen Forschung versuchte der Staat auch bei der Einführung des Faches Kunstgeschichte, die wissenschaftliche Disziplin mit der Ideologie der Regierung zusammenzubringen und eine national geprägte Kunstgeschichte zu etablieren. Ein Vorbild fanden die Kemalisten in den Arbeiten des österreichischen Kunsthistorikers Josef Strzygowski (1862–1941), „weil er statt des kulturgeschichtlichen Einflusses der Religion eine Dominanz der Nation und ‚Rasse‘ setzte“.<sup>399</sup> Seiner Ansicht nach war die Religion weniger entscheidend für die Kultur eines Volkes als die Rasse. Damit vertrat Strzygowski indirekt zwei Punkte der politischen Ideologie Atatürks: Nationalismus und Laizismus. Im Osmanischen Reich wurde die Volksgemeinschaft noch durch die Religion begründet, indem der Staat für sich in Anspruch nahm, alle Muslime zu vertreten. In der Türkei dagegen lebte nur noch ein kleiner Teil aller Muslime, weswegen die Religion als Grundlage für eine türkische Volksgemeinschaft wegfiel und von den Kemalisten durch einen türkischen Nationalismus ersetzt wurde.

Als nun in den 1940er Jahren an der Universität Istanbul das Fach Kunstgeschichte eingerichtet werden sollte, fiel die Wahl bei der Suche eines Leiters auf einen Schüler von Strzygowski, den Wiener Professor und Orientexperten Ernst Diez (1878–1961). Im Jahr 1943 reisten Lehrer und Schüler gemeinsam an den Bosphoros, wo der 65-jährige Diez mit geringen finanziellen und technischen Mitteln ein Institut für Kunstgeschichte aufbauen sollte, und Oktay Aslanapa sein Assistent wurde. Die Kunstgeschichte war zunächst im Gebäude der Akademie der schönen Künste untergebracht, dort unterrichtete Diez sowohl im Auftrag der Universität Istanbul als auch der Akademie und weckte großes Interesse unter den Studierenden.<sup>400</sup>

Nach dem Kriegseintritt der Türkei an der Seite der Alliierten wurde Diez wie alle Staatsbürger des Deutschen Reiches, interniert. Diez nutzte diese Zeit, um ein von der Universität gefordertes Lehrbuch zur Geschichte der türkischen Kunst zu schreiben, das

---

<sup>399</sup> Dođramacı 2008, 118.

<sup>400</sup> Vgl. ebd., 120-121.

er 1946 unter dem Titel *Türk Sanatı. Başlangıcından Günümüze Kadar* (Türkische Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart) veröffentlichte.

Die Reaktionen auf dieses Buch waren allerdings anders als erwartet. Diez zeigte in seinem Buch auf, wie die türkische Kunst, vor allem die türkische Architektur, sich aus der Kunst anderer Völker heraus entwickelt hatte. Er hob besonders den Einfluss Persiens und der Armenier hervor.<sup>401</sup> Diese These kritisierten türkische Nationalisten scharf, weil sie der Meinung waren, dass Bauwerke wie die großen osmanischen Moscheen eine rein türkische Leistung gewesen seien. Die Wortführer der Kampagne gegen Ernst Diez, der Architekt Sedat Çetintaş und der Rektor des Topkapı Museums, Tahsin Öz, bezeichneten das Lehrbuch als verleumderischen „Angriff auf das Türkentum.“ Es wurden die Verknüpfungen zwischen türkischer und armenischer Kunst auf schärfste kritisiert.<sup>402</sup> Die Kontroverse führte am Ende dazu, dass die Professur von Diez nicht verlängert wurde und er 1949 die Türkei verließ. Dabei waren die von ihm vertretenen Thesen über die Entstehung der türkischen Kunst und die Beeinflussung durch die Kunst anderer asiatischer Völker keineswegs neu. Der Wiener Historiker Heinrich Glück vertrat bereits 1917 in einem Vortrag während einer Konferenz am Ungarischen Wissenschaftlichen Institut in Istanbul ähnliche Thesen, die er im gleichen Jahr unter dem Titel *Türk Sanatı* (Türkische Kunst) in Istanbul veröffentlichte.<sup>403</sup> Auch Josef Strzygowski stimmte Glück in einer Rezension dieses Werkes zu: „Mit Recht betont er, wie die in der türkischen Kunst aus ganz Asien zusammenlaufenden Züge von eigentümlichem Geiste zu einer Einheit verschmolzen werden.“<sup>404</sup>

Eine der Schülerinnen von Josef Strzygowski, die deutsche Kunsthistorikerin Katharina Otto-Dorn (1908–1999), wurde 1954 Leiterin des Lehrstuhls für Islamische Kunst und Archäologie an der *Universität Ankara*, wo sie bis 1967 tätig war. Damit begründeten mit Ernst Diez und Katharina Otto-Dorn zwei Anhänger der Wiener Strzygowski-Schule das Fach Kunstgeschichte in der Türkei und prägten es nachhaltig.

---

<sup>401</sup> Nach dem die Seldschuken im 11. Jahrhundert in Iran, Anatolien, Syrien, Ägypten Staaten eingerichtet hatten, entwickelten sie große Baukunst. Dazu profitierten sie von ausländischen Meistern und Arbeitern aus den besetzten Ländern, darunter auch Griechen und Armenier. Bei einigen Bauwerken, die in der Zeit der Seldschuken im iranischen Stil gebaut wurden, ist dies sichtbar. Vor den Seldschuken gab es in Anatolien, so wie im Iran, keine islamische Architektur (vgl. Diez und Aslanapa 1955, 3f.).

<sup>402</sup> Vgl. Doğramacı 2008, 127.

<sup>403</sup> Vgl. Aslanapa 1993, 26.

<sup>404</sup> Strzygowski 1918, 241.

Anders als in der Architektur leugnete die türkische Kunstkritik nie den europäischen Einfluss<sup>405</sup> auf die Malerei. Die nationalistisch eingestellte Regierung förderte in den 1920er bis 1940er Jahren auch nicht den Rückbezug auf traditionelle türkische Elemente, sondern bevorzugte eine klassische Malweise, wie sie an den europäischen Akademien gelehrt wurde. Lediglich der Inhalt sollte türkische Themen aufgreifen. Es entbrannte aber schnell eine Kontroverse darüber, wie eigenständig die türkische Malerei war und wie europäisch sie sein sollte.

„Eine sorgfältige Untersuchung der mit der Struktur des Bildes zusammenhängenden Ideen und Praktiken zeigt, dass die türkischen Maler von 1937 bis etwa 1952 damit beschäftigt waren, sich die in Europa in den Jahren 1924–1928 gelernten oder in dieser Zeit aus Europa importierten Konzepte anzueignen. Léopold Lévy und Rudolph Belling, die gegen Ende des Jahres 1936 in die Türkei kamen, trugen zur Verbreitung des Verständnisses und der Aneignung dieser Konzepte bei. Bis etwa 1952 besaßen die kubistischen, fauvistischen und, in geringerem Maße die expressionistischen Strömungen, die sich zwischen 1905 und 1908 im Westen entwickelt hatten, ihre Gegenstücke in Istanbul und Ankara.“<sup>406</sup>

Auch wenn Turani sich mit seiner Aussage explizit auf Untersuchungen von Gemälden aus der Zeit von 1937 bis 1952 bezieht, ist die hier geäußerte Kritik der Nachahmung und Erprobung europäischer Stilrichtungen durch türkische Künstler eine Ansicht, die in der türkischen Kunstkritik häufig zu finden ist. Bei den meisten Autoren, die sich derart äußerten, bezieht sich diese Kritik aber auf den gesamten Zeitraum der türkischen Maler bis etwa in die 1950er Jahre. Eine solche Beurteilung ist recht einseitig und schmälert die eigene Leistung der Maler dieser Zeit. Schon immer haben sich Maler von Albrecht Dürer über Vincent van Gogh bis Pablo Picasso durch Reisen in andere Länder und durch das Studium anderer Stilrichtungen inspirieren lassen. Diese neuen Erfahrungen sind auch in ihren Bildern sichtbar. Daher ist es eine falsche Herangehensweise, Belege dafür zu suchen, dass türkische Gemälde bis in die 1950er Jahre Nachahmungen europäischer Malerei waren und türkische Maler europäische Stile lediglich erprobten oder kopierten.

Bis Ende der 1920er Jahre spielte sich das künstlerische Leben in der Türkei fast ausschließlich in Istanbul ab. Auch Kunstschulen und Kunstmuseen existierten in dieser Zeit nur in der ehemaligen Hauptstadt. Der erste Präsident Atatürk und auch sein Nach-

---

<sup>405</sup> In der türkischen Kunstgeschichte wird sogar von „Herkunft“ gesprochen, weil die meisten Maler in Europa ausgebildet und durch dortige Malstile beeinflusst wurden.

<sup>406</sup> Turani 1989, 245.

folger İsmet İnönü wollten die Kunst auch in andere Landesteile bringen. So wurde 1926 in der neuen Hauptstadt Ankara mit dem Bau einer weiteren Hochschule, der *Gazi Eğitim Fakültesi* (Gazi-Hochschule für Pädagogik) begonnen, an der auch Kunst unterrichtet wurde.

Zu einer großen Veränderung im türkischen Bildungssystem kam es durch die Universitätsreform von 1933. Die Universität *İstanbul Darülfünun* wurde geschlossen und unter dem Namen *İstanbul Üniversitesi* (Universität Istanbul) neu strukturiert und wiedereröffnet. Mehr als die Hälfte der ursprünglichen Lehrer wurde entlassen. Als Ersatz kamen viele ausländische Lehrkräfte, darunter viele Flüchtlinge aus Deutschland. Einer dieser deutschen Flüchtlinge war der Architekt Bruno Taut (1880–1938). Nachdem er als deutscher Jude nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten seine berufliche Existenz in Deutschland verlor, ging er zunächst über die Schweiz nach Japan. 1936 wurde er in Istanbul Dekan des Fachbereichs Architektur an der Akademie der schönen Künste.<sup>407</sup> Als Architekt baute er in der Türkei Teile der Universität in Ankara und erhielt kurz vor seinem Tod 1938 den Auftrag, für den Entwurf eines Mausoleums für den türkischen Staatsgründer Atatürk.

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg kamen weiterhin deutsche Künstler und Dozenten an türkische Hochschulen. Als in Istanbul 1955 mit der *Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu* (Staatliche Hochschule für angewandte Kunst) eine weitere Kunsthochschule gegründet wurde, holte das türkische Ministerium für Bildung den deutschen Architekten und Möbelbauer Adolf Gustav Schneck (1883–1971) als Berater. Er sollte diese neue Hochschule nach den Prinzipien des Bauhauses organisieren.<sup>408</sup> 1982 wurde die Hochschule an die Marmara-Universität angeschlossen und ist seitdem die Fakultät der schönen Künste der Marmara-Universität in Istanbul.<sup>409</sup>

Durch die Universitätsreform wurden ab 1933 an den Universitäten des Landes neue Strukturen geschaffen und neue Arbeitsmethoden eingeführt. 1937 traf es die Akademie der schönen Künste in Istanbul, wo im Zuge der Reform ein Großteil des Lehrpersonals ausgewechselt wurde. Als Direktor für den Bereich Malerei holte die Akademie den französischen Maler und Gravuristen Léopold Lévy. Lévy, der als Künstler sowohl impressionistisch als auch kubistisch arbeitete, sollte den Lehrbetrieb der Akademie mo-

---

<sup>407</sup> Vgl. Güner 2014, 72.

<sup>408</sup> Vgl. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 2008, 12, zuletzt aufgerufen am 22. März 2016.

<sup>409</sup> Vgl. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi o. J., zuletzt aufgerufen am 08. Oktober 2014.



dernisieren. Außerdem erweiterte er das Gravurenatelier der Akademie und tätigte Ankäufe für das Istanbuler Museum für Malerei und Skulptur. Er ist bis heute der bekannteste ausländische Künstler, der durch seine Lehrtätigkeit die türkische Kunst nachhaltig beeinflusste.

Im Jahr 1933 betonte Atatürk in einer Rede, dass das türkische Volk das historische Ziel habe, schöne Kunst zu lieben und sich in der Kunst zu erhöhen: „Als eine höhere Gesellschaft hat die türkische Nation auch noch die historische Rolle, die schönen Künste zu lieben und zu fördern“ („*Yüksek bir insan toplumu olan Türk Milletinin tarihi bir özelliği de güzel sanatları sevmek ve onunla yükselmektir.*“).<sup>410</sup> Die Kunst sollte Nationalstolz, Heimat- und Gemeinschaftsgefühl stärken.

In der gleichen Zeit verfolgten auch die Regierungen in Deutschland, Italien und der UdSSR ähnliche Ziele. So sagte beispielsweise Adolf Hitler 1937 in seiner Eröffnungsrede im Haus der Kunst in München: „Das nationalsozialistische Deutschland aber will wieder eine *deutsche Kunst*, und diese soll und wird wie alle schöpferischen Werte eines Volkes eine ewige sein.“<sup>411</sup>

Der Ankündigung Atatürks folgten einige staatliche Projekte zur Förderung der Kunst: *İnkılâp Sergileri* (Revolutionsausstellungen), *Halkevleri* (Volkshäuser) und *Halkodaları* (Volksräume), *Birleşik Resim ve Heykel Sergileri* (Vereinigte Malerei- und Skulpturenausstellungen), *Köy Enstitüleri* (Dorfinstitute), *Yurt Gezileri* (Heimatreisen). Als Aufwertung der künstlerischen Ausbildung erhielt die staatliche Schule der schönen Künste 1928 in Istanbul den Rang einer Akademie<sup>412</sup> und hieß nun *Güzel Sanatlar Akademisi* (Akademie der schönen Künste).<sup>413</sup>

Die Regierung führte zwischen 1933 und 1936 unter dem Namen *İnkılâp Sergileri* (Revolutionsausstellungen)<sup>414</sup> Kunstausstellungen durch, für die der damalige Erziehungsminister Reşit Galip Bey maßgeblich verantwortlich war. Die gezeigten Bilder

---

<sup>410</sup> Atatürk 1952, 275.

<sup>411</sup> Kunstzitate o. J., zuletzt aufgerufen am 14. April 2017.

<sup>412</sup> wie bereits auf Seite 52 in anderem Zusammenhang dargelegt.

<sup>413</sup> Vgl. Mülâyım 1998, 111. In 1934 wurde vom Kulturministerium vorgeschrieben, dass in Schulen und in allen anderen Bereichen der Schönen Kunst und Musik in Übereinstimmung und zur Verherrlichung nationaler Ideale zu lehren und zu arbeiten war.

<sup>414</sup> Laut Ahmet Kamil Gören, Fakultät der schönen Künste der *Işık-Universität Istanbul*, gibt es keinen Katalog dieser Ausstellung, auch keine speziellen Dokumente. Jedoch sei in einer unveröffentlichten Masterarbeit ein Kapitel über die Revolutionsausstellung geschrieben worden (Information vom 17. März 2019).

sollten den türkischen Freiheitskampf verherrlichen. So spiegelte sich in der Malerei der Nationalismus als erstes in verherrlichenden Darstellungen der Revolution. „Der Kampf für die nationale Befreiung wurde vielmals als Thema genommen. Gemeinsames Merkmal war, dass in den Bildern der Kampf nicht kritisiert, sondern verherrlicht wurde.“<sup>415</sup>

In Anlehnung an das Gemälde *La liberté guidant le peuple* (Die Freiheit führt das Volk) von Eugène Delacroix (vgl. Abb. 47) schuf der Maler Zeki Faik İzer mit seinem Gemälde *İnkılâp Yolunda – Sur la voie de la revolution* (Auf dem Weg der Revolution) ein symbolträchtiges Bild, das die türkische Revolution präsentieren sollte (vgl. Abb. 48). Dabei greift das Gemälde gleich mehrere Symbole der neuen Nation auf. Es zeigt den Staatsgründer Atatürk und die türkische Fahne als nationale Symbole. Eine Frau fungiert als Vorkämpferin, was auf die neue Rolle der Frau abzielt. Als weiteres Symbol findet sich im Bild ein Soldat, der sowohl den Kampf der Revolution als auch die Armee als Schutzmacht des neuen Staates repräsentiert. Der Künstler selbst distanzierte sich nach Aussage seiner Schülerin und Professorin für Kunstgeschichte Semra Germaner von diesem Gemälde. In einem Vortrag erklärte sie, er habe das Bild malen müssen und es gehasst. In seinem Testament habe er sogar den Wunsch geäußert, dieses Bild zu vernichten.<sup>416</sup> Das zeigt, dass die vom Staat geförderten Künstler nicht frei waren in der Wahl ihrer Themen und teilweise ein zwiespältiges Verhältnis zu ihren Werken hatten.

Nach dem Ende der Revolutionsausstellungen, die bis 1936 in Ankara im *Halkevleri* (Volkshäuser) durchgeführt wurden, fanden zwischen 1937 und 1938 am gleichen Ort die *Birleşik Resim ve Heykel Sergileri* (Vereinigte Malerei- und Skulpturenausstellungen) statt.<sup>417</sup> Die beteiligten Künstler gehörten verschiedenen Künstlergruppen an, wie der Vereinigung bildender Künstler (*Güzel Sanatlar Birliği*), der Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer (*Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*) und der Gruppe D (*D Grubu*). Zusätzlich waren aber auch einige unabhängige Künstler beteiligt. Das Kulturministerium unterstützte diese Ausstellungen, wie auch die Revolutionsausstellungen zuvor.

Ein weiteres Kulturprojekt der Türkischen Republik waren die ab 1931 eingerichteten *Halkevleri* (Volkshäuser). Sie sollten in den folgenden Jahren eine bedeutende Rolle

---

<sup>415</sup> Öndin 2011, 120.

<sup>416</sup> Vgl. Germaner 2012, zuletzt aufgerufen am 20. Juli 2019.

<sup>417</sup> Vgl. Bayer 2009, 31.

dabei spielen, die neue Ideologie des Staates zu verbreiten und sie dem Volk durch soziale und kulturelle Aktivitäten nahezubringen. Die Aktivitäten waren in folgende Bereiche unterteilt: „Sprache, Literatur, Geschichte, schöne Kunst, Theater, Sport, soziale Hilfe, Volksklassenzimmer und Kurse, Bibliothek und Veröffentlichungen, Köycüler<sup>418</sup> sowie Museum und Ausstellung.“<sup>419</sup>

Das zunächst auf die großen Städte begrenzte Projekt wurde in den 1940er Jahren auch auf das Land ausgeweitet. In vielen Dörfern entstanden kleine Einrichtungen, die *Halkodaları* (Volksräume) hießen. Die damalige Regierungspartei *CHP* (*Cumhuriyet Halk Partisi*, deutsch Republikanische Volkspartei) des Staatsgründers Atatürk finanzierte die Volkshäuser und Volksräume. Nachdem die CHP 1950 die Parlamentswahl verloren hatte und mit der *Demokrat Parti DP* (Demokratische Partei) erstmals eine Oppositionspartei die Regierung bildete, wurden 1951 auf Anordnung des neuen Ministerpräsidenten Adnan Menderes alle Volkshäuser aufgelöst und das Eigentum beschlagnahmt. Zwischen 1963 und 1980 und seit 1987 wurden und werden die Volkshäuser wiederbelebt, nicht vom Staat aus, sondern von einer zivilen Organisation. Ab 1987 erlangten die Halkevleri als Dachorganisation neue Bedeutung für viele Rechte der Gesellschaft, jüngst aber wurden diese Rechte wieder eingeschränkt.

Da die städtischen Volkshäuser die Bevölkerung in den Dörfern nicht erreichten, schuf die Regierung in den 1940er Jahren neben den erwähnten Volksräumen die *Köy Enstitüleri* (Dorfinstitute). Das primäre Ziel dieser Institute war es, begabte Kinder zu Lehrern auszubilden. Gleichzeitig versuchten sie, der Landbevölkerung die nationale Kultur näherzubringen. Sie sollten bei der Entwicklung der Landwirtschaft helfen, ein Bewusstsein für die Kunst entwickeln, in den Schulen Ausstellungen eröffnen und Malkurse durchführen.<sup>420</sup> Den Dorfinstituten erging es am Ende genauso wie den Volkshäusern: 1954 schloss die Regierung unter Adnan Menderes die Institute in ihrer bisherigen Form mit der Begründung, dass „dort subversive kommunistische Ideologien verbreitet würden“.<sup>421</sup>

---

<sup>418</sup> Köycüler: Bedeutet so viel wie Dorfverbesserung sowie die Verstärkung sozialer, kultureller, gesundheitlicher Solidarität.

<sup>419</sup> Bayer 2009, 8.

<sup>420</sup> Vgl. Bayer 2009, 12-13.

<sup>421</sup> Karakaşoğlu 2007, 405.

Ab dem Jahr 1938 schickte die *CHP* fünf Jahre lang<sup>422</sup> jährlich ungefähr zehn Künstler in verschiedene Orte Anatoliens auf Heimatreisen (*Yurt Gezileri*). Sie sollten während der Reise ihr eigenes Volk und ihre Kultur besser kennenlernen und diese Eindrücke in ihren Bildern wiedergeben. Gleichzeitig konnte die Landbevölkerung den Künstlern bei der Arbeit zusehen und die Bilder betrachten. Durch diese Beziehung wurde die Kunst im Volk bekannt und beliebt.

Die Akademie der schönen Künste wählte die Maler aus, über die Zielorte entschied das Los. Ursprünglich schickte die Regierung generell nur männliche Künstler nach Anatolien. Bei der ersten Reise 1938 waren es zunächst nur neun Maler aus Istanbul, später wurden noch einige weitere Künstler aus Ankara ausgewählt. Viele dieser Künstler waren Beamte und Akademiker. Bei der zweiten Reise 1939 kam zum ersten Mal eine Künstlerin, Sabiha Rüştü Bozcalı (1903–1998), mit dazu.<sup>423</sup> Sie war Mitglied der Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer (*Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*). Auch bei der dritten Reise war eine Frau dabei: Melahat Ekinci. Sie konnte anstelle des Malers Şefik Bursalı teilnehmen, da dieser in der Armee diente und nach Aydın geschickt wurde. Weil bei der vierten Reise erneut einer der ausgewählten Teilnehmer, der Maler Ziya Keseroğlu, nicht mitreisen konnte, wurde mit Refia Edren nochmals eine Frau ausgewählt. In einem Interview erzählte sie, dass sie sich gefreut hatte mitreisen zu dürfen und am Zielort herzlich aufgenommen wurde.<sup>424</sup> Die geringe Beteiligung von Frauen zeigt, dass nicht unbedingt nach Talent ausgesucht wurde, sondern es vor allem um das Geschlecht ging. Ein Grund ist vermutlich die verbreitete Armut und Unsicherheit in Anatolien, mit der die Künstlerinnen nicht konfrontiert werden sollten. Allerdings wurden die Künstler auch von den örtlichen Beamten betreut und geschützt. Die Künstler wurden mit der örtlichen Bevölkerung in Kontakt gebracht. So kamen die Leute aus dem Volk zum ersten Mal mit Künstlern und Malerei in Berührung.

Auf den Reisen und auch danach entstanden sehr viele Gemälde. Etliche waren in den Ausstellungen *Yurt Gezileri ve Sergileri* (Heimatreisen und Ausstellungen) in Is-

---

<sup>422</sup> Als Zeitraum wird 1938–1943 angegeben, Edgü gibt als Enddatum des Malers Metin Aksel gar 1944 und von Bedri Rahmi Eyüboğlu 1947 an (vgl. Edgü 1998, 68).

<sup>423</sup> Vgl. Ural in Edgü 1998, 43.

<sup>424</sup> Vgl. Edgü 1998, 130.

tanbul und Ankara zu sehen.<sup>425</sup> 675 Bilder, die die Künstler in sechs Jahren mit Bezug zu ihrer Anatolien-Reise an verschiedenen Orten angefertigt hatten, sind heute verschwunden.<sup>426</sup> Obwohl die Künstler ihre Themen frei auswählen durften, erwartete die Regierung von ihnen schöne Motive wie Landschaften, Natur und Folklore.<sup>427</sup> Die staatliche Lenkung und Versorgung von Künstlern führte zu einer künstlerischen Einschränkung. Die Beurteilung der Bilder ließ deutlich erkennen, was sich die Partei von Künstlern wünschte. Nur wenige von ihnen bezogen sich in ihren Bildern auf die Armut des Volkes.

Kritik an dem Projekt kam auch aus den Reihen der Kunstschaffenden selbst. Die Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer, der erste bedeutende Künstlerverein der Türkischen Republik, kritisierte, dass der türkische Staat die Ausbildung der Maler im Ausland finanzierte und sie dann in die Provinz nach Anatolien schickte. Der Verein sah darin eine Verschwendung des künstlerischen Potenzials, von dem der Staat nicht genügend profitierte.<sup>428</sup> Für die Künstler selbst war die Arbeit in Anatolien schwierig.<sup>429</sup> Sie lebten vorher zumeist in Großstädten wie Istanbul, studierten dann im Ausland in Paris oder in deutschen Städten wie Berlin oder München und mussten ihre Arbeit danach in anatolischen Dörfern verrichten.

1941 entstand die Künstlergruppe Gruppe der Neuen (vgl. Kap. 3.2.3), die sich gegen das staatliche Kunstverständnis, die Akademie der schönen Künste und die Ansichten der Gruppe D richtete, der damals einflussreichsten türkischen Künstlergruppe (vgl. Kap. 3.2.2). Sie versuchte, in ihrer Kunst die gesellschaftliche Realität wiederzugeben und zeigte in ihren Bildern die Armen, Arbeiter und Fischer. Dass den staatlichen Stellen diese Kunst missfiel und die Künstler auch mit Konsequenzen rechnen mussten, zeigt sich am Beispiel des Malers Abidin Dino (1913–1993), der wie viele andere Künstler dieser Zeit gleichzeitig Beamter war. Er wurde wegen seiner politischen Ansichten nach Adana versetzt.<sup>430</sup>

---

<sup>425</sup> Zum Katalog der Ausstellung vergleiche Abbildung in Edgü 1998, 69.

<sup>426</sup> Vgl. Edgü 1998, 64.

<sup>427</sup> Vgl. ebd., 33.

<sup>428</sup> Vgl. Giray 2004, 28.

<sup>429</sup> Vgl. ebd.

<sup>430</sup> Vgl. Berk 2010, 24.

Die Beziehungen zwischen der Türkei und Europa waren und sind immer zwiespältig gewesen. Auf der einen Seite stand oft die Bewunderung der Herrschenden, sowohl bei den Osmanen als auch in der Zeit der Republik, für das aus ihrer Sicht fortschrittliche Europa. Auf der anderen Seite standen aber auch stets die religiösen, kulturellen und gesellschaftlichen Unterschiede, die eine Übernahme europäischer Neuerungen erschwerten.

„Die Moderne, die tief in das Osmanische Reich bis in das 15. Jahrhundert zurückreichte, war immer in einem ambivalenten Dialog mit dem westlichen Europa. Zwischen Anziehung und engem Austausch auf der einen Seite, Abgrenzung und Konfrontation auf der anderen Seite entwickelte sich – nach Gründung der jungen Republik durch Kemal Pascha dann nochmals mit ganz anderer Geschwindigkeit – eine eigene Moderne, die in ihren Brüchen, komplexen Verschichtungen, in ihrer kulturellen Kraft und Einzigartigkeit die Basis bildeten auch für die zeitgenössische türkische Kunst, für eine postmoderne Gesellschaft mit islamischer und moderner Identität.“<sup>431</sup>

Während die Übernahme von technischen Neuerungen meistens noch konfliktfrei vorstattenging, taten sich sowohl das Osmanische Reich als auch bis heute die Türkische Republik deutlich schwerer, sich mit europäischer Philosophie, Werten und Kultur auseinanderzusetzen.

„Zum Beispiel die Ideen der Französischen Revolution, die weltweit Anerkennung fanden. Als diese schließlich auch in der Türkei ankamen, sollten eigentlich alle Werke der großen Denker dieser Bewegung anerkannt und diskutiert werden. Es wurde von ihnen aber fast nichts übersetzt. In Zeitungen und Wochenschriften wurden jedoch Ideen geschrieben, und vorwiegend aus diesen bezogen türkische Denker in einem begrenzten engen Rahmen jahrelang Informationen und Antworten auf revolutionäre Ideologien. So konnten türkische Denker sich mit der Französischen Revolution, Ideengeschichte und Ideologie der Französischen Republik nur oberflächlich auseinandersetzen. Aus dieser Sicht hielt Ülken die Ideengeschichte und Philosophie der Türkischen Republik (ab 1923), wie auch schon zuvor im Tanzimat (1839–1876) und der Verfassungsperiode vor der Republik (Cumhuriyet, vor 1923), für oberflächlich.“<sup>432</sup>

Trotz dieser negativen Umstände bezeichnete der türkische Philosoph und Soziologe Hilmi Ziya Ülken (1901–1974) die Geschichte des zeitgenössischen Denkens in der Türkei nicht als die Entstehung neuer, originärer Ideen. Vielmehr sei sie für die Türkei neu und hilfreich, um die eigentliche Erstellung neuer, eigener Werte vorzubereiten.<sup>433</sup>

Dieser Entwicklungsprozess lässt sich auch in der Malerei ablesen. Neue Kunststile lernten türkische Maler zuerst in Europa oder von europäischen Malern in der Türkei.

---

<sup>431</sup> Ausst.-Kat. Berlin 2009, 9.

<sup>432</sup> nach Ülken 2013, XXII.

<sup>433</sup> Vgl. Ülken 2013, XXIII.

Sie lernten diese Stile aber ohne die Philosophie, die dahinterstand.<sup>434</sup> Festhalten lässt sich, dass die Türkei einen außergewöhnlichen Entwicklungsprozess erlebt hatte. Die Beziehung zum Westen war immer angespannt. Westliche Innovationen nahmen nicht nur das türkische Volk, sondern auch die Regierenden immer nur mit Widerstand an. Mit der Gründung der Republik 1923 wurden zunächst vielfältige Reformen nach westlichem Vorbild von der Regierung eingeführt, aber später z.T. je nach Ausrichtung der Regierenden rückgängig gemacht. So wurde z.B. der staatlich verordnete Säkularismus nie wirklich verinnerlicht und in späteren Phasen von einer stufenweisen Reislamisierung abgelöst.<sup>435</sup> Die neu gewonnene Freiheit zerrinnt, der Individualismus droht ideologischer Einflussnahme zu weichen. Daher wurde die Europäisierung oft problematisch erlebt. Aber genau diese Innovationen waren auch der Auslöser für einen Entwicklungswillen, da viele türkische Herrscher den Westen und seine Innovationskraft bewunderten und Teile davon übernahmen. Religion und ideologische Unterschiede spielten bei der Umsetzung europäischer Neuerungen stets eine große Rolle. Eine philosophische Auseinandersetzung mit den Ideen des Westens fand aber kaum statt. Dies gilt sowohl für die osmanische Zeit als auch, nochmals verstärkt, für die Zeit der Republik.

Für die türkische Kuratorin Beral Madra liegen die Gründe der Verwestlichung in der Geschichte der Türkei und des Osmanischen Reiches. Die Quelle des Modernismus, die sogenannte westlich orientierte Kunst, wurde ihr zufolge durch einen *Kunstkultur-imperialismus* fast überall auf der Welt verbreitet.<sup>436</sup> Einigen Kulturen gelang es, den Modernismus in ihre eigene Kultur zu integrieren. Aus Sicht der türkischen Kuratorin hätte das Osmanische Reich dies auch schaffen können, hätte durch die Aufnahme der westlichen Perspektive in ihr Programm aber einen Bruch erlebt.<sup>437</sup>

Die dadurch eingeleitete Entwicklung unterteilt Beral Madra in mehreren Phasen.<sup>438</sup> Die Künstler begannen das Abenteuer der modernen Kunst früh, noch in der osmanischen Zeit, Çallı und Ziya Paşa malten menschliche Figuren. In der zweiten Phase waren spätmoderne Strömungen, das Aufbrechen und die Fragmentierung der Figur und kubistische Elemente zu sehen. So wurde noch ein weiterer Konservatismus gebrochen.

---

<sup>434</sup> „Der osmanische Impressionismus verfügt über keinen philosophischen Inhalt und bleibt eine technische Angelegenheit“ (Ausst.-Kat. Berlin 2009, 17).

<sup>435</sup> Wobei der Staat die Religion unter seine Kontrolle bringen wollte.

<sup>436</sup> Vgl. Durgun 2014, zuletzt aufgerufen am 24. April 2017.

<sup>437</sup> Vgl. ebd.

<sup>438</sup> Vgl. ebd.

Die dritte Phase begann in den 1960er Jahren.<sup>439</sup> Viele gesellschaftliche Bereiche kamen in Bewegung, was auch in der Kunst spürbar war. Künstler malten erste Gemälde im Stil eines sozialen Realismus, was den neuen Konservatismus des Staates weiter zurückdrängte. Künstler wie Güleryüz (geb. 1938) und Komet<sup>440</sup> (geb. 1941) setzten Randgruppen der Gesellschaft sowie individuelle und sozialpsychologische Probleme auf die Tagesordnung und stellten diese in ihren Bildern dar. Dabei kombinierten sie realistische und surrealistische Elemente. In den Bildern des Malers Komet beispielsweise verschmelzen Figuren mit dem Raum vor einem ungewissen, nicht erkennbaren Hintergrund. Dabei bleiben die Figuren und ihre Gesichter schemenhaft und unscharf. Durch diese Art der Darstellung entsteht in seiner Malerei ein unrealistisches Zeitgefühl. Trotz dieser Atmosphäre wirken die Figuren realistisch. Bei ihnen handelt es sich um alltägliche Personen, die dem Betrachter bekannt sind und ein wenig melancholisch wirken. In den 1980er Jahren brach die Kunstszene selber mit konservativen Normen. Konzeptkunst, Minimal Art, und Installationen entstanden. In den 1990er und 2000er Jahren gab es eine oppositionelle radikale kritische Kunst, die der staatlichen Ideologie, dem Neokapitalismus und dem sozialen Konservatismus völlig widersprach.<sup>441</sup>

Hatte aber auch der Westen zuvor von der östlichen Philosophie und Wissenschaft profitiert? Gewiss – beispielsweise ist „die Perspektive der Frührenaissance ohne al-Hasan ibn al-Haitam, der um das Jahr 1000 lebte, nicht möglich gewesen“<sup>442</sup>, da er die Camera obscura erfand. Umfangreiches antikes Wissen, das im mittelalterlichen Europa verloren gegangen war, wurde in der östlichen Welt bewahrt und weiterentwickelt und kam später über Umwege wieder zurück nach Europa.

In der arabischen Welt des Mittelalters blühte die Wissenschaft. Einen Widerspruch zwischen der göttlichen Lehre und dem Streben nach wissenschaftlicher Erkenntnis gab

---

<sup>439</sup> 1960 putschte das türkische Militär zum ersten Mal. Sowohl die Regierung als auch der Staatspräsident wurden abgesetzt und durch ein vom General Cemal Gürsel geführtes *Komitee der Nationalen Einheit* ersetzt. Danach wurde die gesamte Regierung abgesetzt und verhaftet, darunter auch der damalige Ministerpräsident Adnan Menderes und Staatspräsident Celal Bayar. Nach der Rückgabe der Macht an eine zivile Regierung gab sich die Türkei 1961 eine neue Verfassung. Diese brachte im Vergleich zur alten Verfassung mehr Freiheiten und Rechte.

<sup>440</sup> Komet: Künstlernamen des Malers Gürkan Coşkun.

<sup>441</sup> Vgl. Durgun 2014.

<sup>442</sup> Al-Hasan ibn al-Haitam: Ein berühmter Mathematiker, Optiker und Astronom. Er erfand die Camera obscura, ein einfaches optisches Gerät, eine Lochkamera, um Abbildungen zu erzeugen. [www.ibnalhaytham.com/discover/who-was-ibn-al-haytham/](http://www.ibnalhaytham.com/discover/who-was-ibn-al-haytham/) (18.08.2019).



es in der islamischen Welt lange Zeit nicht.<sup>443</sup> Erst später wurde die Wissenschaft durch die Religion zurückgedrängt. In Europa dagegen wurde die Wissenschaft über Jahrhunderte hinweg durch die Kirche stark eingeschränkt. Wissenschaftliche Schriften, die nach Meinung der Kirche gegen ihre Lehre verstießen, wurden verboten. Ein Beispiel hierfür ist das heliozentrische Weltbild, welches sich aufgrund der Ablehnung durch die Kirche nur langsam durchsetzte.<sup>444</sup> Erst in der Neuzeit befreite sich die Wissenschaft in Europa von der Kontrolle der Kirche.

Die Identitätskonstruktion in der republikanischen Zeit unterscheidet sich deutlich von jener im Osmanischen Reich. Sie wandelte sich von der Ideologie, dass alle Muslime und Nichtmuslime Osmanen sind, in die, dass jeder ein Türke ist, der sich als Türke bezeichnet. Die Osmanen verspürten bis in das 18. Jahrhundert keinen Druck, sich dem Westen anpassen zu müssen. Sie sahen sich nach der Eroberung von Byzanz und weiteren erfolgreichen Feldzügen sogar als eine dem Westen überlegene Gesellschaft an. Sie nahmen aus Europa nur das an, was ihnen gefiel und wovon sie sich einen unmittelbaren Nutzen versprachen. Die osmanischen Künstler waren weit davon entfernt, ihr System kritisch zu hinterfragen, weil sie von ihm profitierten.

Konflikte und Widersprüche zwischen Individuum und Gesellschaft sowie der Widerspruch des Individuums zwischen den eigenen Gedanken und Gefühlen sind seit jeher wichtige Faktoren bei der Arbeit von Künstlern. Einerseits versucht ein Künstler, sich damit zum Ausdruck zu bringen, und andererseits dient seine Aktivität dazu, sich selbst zu hinterfragen. In der künstlerischen Arbeit bringt die Kunst den Menschen zu sich selbst. Das oppositionelle Streben und die Gehorsamsverweigerung kommen dabei schon sehr früh heraus, sogar existenziell.

Beispielsweise stellten Künstler in der antiken ägyptischen Malerei Menschen jahrhundertlang nach festen Regeln dar. Dabei gaben sie nicht die Individualität des Einzelnen wieder, sondern seinen Rang und seine gesellschaftliche Stellung. Diese Regeln änderten sich zwar im Laufe der verschiedenen Dynastien, aber die Künstler mussten stets den vorgegebenen Regelkanon einhalten.<sup>445</sup> Dennoch nutzten auch hier bereits Künstler kleine Freiräume, um sich selbst zu präsentieren. In seiner *Geschichte des Al-*

---

<sup>443</sup> „Wir müssen erkennen, dass die Wissenschaft in der mittelalterlichen islamischen Kultur technisch sehr weit entwickelt war, z.B. durch Vorhersage von Sonnen- und Mondfinsternis.“ Vgl. Jan P. Hoggendijk in Solak 2016 (08.09.2019).

<sup>444</sup> Vgl. Frietsch 2018 (08.09.2019).

<sup>445</sup> Vgl. Meyer 1965, 256.

*tertums* schrieb der deutsche Historiker Eduard Meyer, dass es nicht selten vorkam, dass ein Künstler in einem Grabrelief sich selbst und seinen Namen in eine Szene einfügte.<sup>446</sup> Trotz der gesellschaftlichen Einflüsse und des Drucks durch die Herrschenden und die Religion gelang es der Kunst, Freiräume zu erobern und einen eigenen Weg zu verfolgen. Der Verlauf der Geschichte ist voll von Konflikten zwischen Künstlern, die sich selbst verwirklichen wollten und gleichzeitig den Vorstellungen ihrer Auftraggeber oder gesellschaftlichen Zwängen gerecht werden mussten. Das gilt auch oder gerade für die Geschichte der türkischen Maler.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte das Reich große Probleme. Es kam vermehrt zu Spannungen unter den verschiedenen Ethnien, insbesondere den nichtmuslimischen Minderheiten. Verschiedene Ideologien und Begriffe wie Turkismus, Turanismus und Panturkismus entstanden und wurden diskutiert. Obwohl mit dem Zusammenbruch des Osmanischen Reiches imperialen panturkistischen Träumereien ein Ende bereitet wurde setzte auch Atatürk auf türkischen Nationalstolz. Auch die neue Republik ab 1923 bezieht sich auf die ethnische, sprachliche und zum Teil kulturelle Nähe der Titularnation.<sup>447</sup>

Um die neue Republik zu gründen, wurden radikale Veränderungen vorgenommen, die der Staat mit Repressionen durchsetzte. Das wirkte natürlich auch auf die Künstler. In dem Sinne trifft die Aussage von Wendy M. K. Shaw, dass die Malerei in der neuen Republik auf die Künstler anders gewirkt hatte als am Ende des Osmanischen Reiches, zu. Die radikalen gesellschaftlichen und politischen Veränderungen und die schnell durchgeführten Reformen begrenzten auch die Kreativität der Künstler.

„Die osmanisch-türkische Malerei war das Abbild nicht allein ihres eigenen kulturellen Kontextes, sondern der westlichen Kunst als ganzheitliche Vorstellung. Dieses Spiegelbild der Moderne umfasste nicht nur die Kunst. Vielmehr bietet die Praxis der Kunst im Osmanischen Reich eine Reflexion der Moderne selbst, nicht in ihrer ursprünglichen Form wie sie im Westen entwickelt wurde, sondern in ihrer universalen Verheißung. Osmanische Künstler waren keine Avantgarde im künstlerischen Sinne, sondern im politischen Sinn, [...] deren Ideologie von der türkischen Modernisierung inspiriert war. So ist es nicht verwunderlich, dass das Ziel der osmanischen Künstler nicht darin bestand, den Diskurs der Kunst durch Erneuerung zu vertiefen, sondern die gesellschaftliche Debatte durch die Anwendung von Kunststilen zu verändern.“<sup>448</sup>

---

<sup>446</sup> Vgl. ebd., 259.

<sup>447</sup> Als Titularnation eines Staates wird eine Nation bezeichnet, die sich sowohl im Staatsnamen wiederfindet als auch bei seinen Staatsbürgern, zum Beispiel jeder in der Türkei Lebende ist Türke.

<sup>448</sup> Shaw 2011, 183. Eigene Übersetzung aus dem Englischen.

Das zwiespältige Verhältnis zu Europa spiegelt sich auch bis heute in der Malerei. Die Herrscher, für die die europäischen Staaten moderner waren als das eigene Land, förderten die Malerei nach europäischen Stilarten bedeutend. Diese Entwicklung begann mit Mehmet II., der Venedig im Jahr 1479 um die Entsendung eines Portraitmalers bat – daraufhin kam der Maler Gentile Bellini an den osmanischen Hof. Sie setzte sich im späten 18. Jahrhundert mit Herrschern wie Selim III. und Abdülaziz fort. Auch Atatürk und die meisten seiner Nachfolger knüpften an diese Entwicklung nach der türkischen Revolution und der Gründung der Republik an. In der Türkei bestimmten die jeweils Herrschenden lange Zeit die Malerei. Das galt sowohl für das Osmanische Reich als auch für die ersten Jahrzehnte der Türkischen Republik.

Der Staat war der Hauptabnehmer von Gemälden und Inhaber oder zumindest Sponsor der Ausbildungsstätten der Maler, allen voran der Akademie<sup>449</sup> in Istanbul. Die Geschichte der Akademie ist somit nicht nur ein Teil der türkischen Kunstgeschichte, sondern gleichzeitig auch ein Spiegel der türkischen Kulturpolitik. Besonders in der Türkei war der Einfluss der Akademie auf die Kunst enorm und größer als der von ähnlichen Einrichtungen in vielen europäischen Ländern. Die staatliche *Güzel Sanatlar Akademisi* (Akademie der schönen Künste) in Istanbul war *die* Ausbildungsstätte türkischer Maler und Ausgangspunkt fast aller bedeutenden Malerkarrieren des Landes. Durch diesen großen Einfluss war es schwierig, die Kunst von der Abhängigkeit des Staates zu befreien.

In der Türkei galt dies vor allem für die Zeit bis in die 1950er Jahre, da es bis dahin kaum einen privaten Kunstmarkt und keine Galerien gab. Europa und die USA waren da deutlich weiter. Paris und London hatten sich bereits seit langem als Kunstmetropolen etabliert und knüpften nach dem Zweiten Weltkrieg daran an. Die USA etablierten mit dem Standort New York endgültig ein ebenbürtiges Kunstzentrum. In den Nachkriegsjahren entstanden in vielen Ländern neue Galerien, zum Beispiel die Galerie *Marlborough Fine Art* in London oder die *Galerie Beyeler* des Schweizer Kunstsammlers und Museumsgründers Ernst Beyeler (1921–2010) in Basel. Auch in Deutschland wurden nach dem Zweiten Weltkrieg einige neue Galerien eröffnet. Eine davon ist die Galerie *Der Spiegel* der Familie Stünke in Köln. „Mit den Stünkes startet eine Generati-

---

<sup>449</sup> In dieser Arbeit wird auch der Kurzname „Akademie“ für die *Akademie der schönen Künste* (ehemalige *Sanâyi-i Nefîse Mektebi*, deren Name sich bis heute häufig geändert hat (vgl. Kap.1)) verwendet, obwohl sie heute eine Fakultät der Universität ist.

on von Galeristen, die – anders als die großen Kunsthändler vor dem zweiten Weltkrieg – weder durch ihre familiäre Herkunft finanziell abgesichert noch gesellschaftlich für diese Aufgabe vorbereitet sind.“<sup>450</sup> Galeristen, die weder aus dem Adel, noch aus besonders wohlhabenden Familien stammten, gründeten auch in der Türkei die ersten privaten Galerien. Anders als die Türkei schaute Europa bereits auf eine lange Tradition des Sammelns und Präsentierens von Kunst sowie des Kunsthandels zurück. Auch in Europa ging diese Entwicklung zunächst von den Herrscherhäusern aus. Hinzu kam ein weiterer wichtiger Akteur, der im Osmanischen Reich fehlte: die Kirche.

Der Aufstieg des Bürgertums führte in Europa bereits ab dem 17. Jahrhundert dazu, dass sich nicht nur Adlige und die Kirche, sondern auch eine stetig wachsende Zahl von Bürgern Kunst und Gemälde leisten konnte. Dadurch entwickelte sich ein reger Handel mit Gemälden. Neue öffentliche Museen und private Kunstgalerien machten Kunst und Gemälde endgültig zu Objekten, die jedem interessierten Bürger zugänglich waren. Diese Entwicklung verlief auch in Europa nicht in allen Ländern mit der gleichen Geschwindigkeit. Es zeigt sich, dass „sich der professionelle Kunstmarkt in den deutschen Ländern erst viel später entwickelt hat als in den Niederlanden, England oder Frankreich.“<sup>451</sup> Ende des 19. Jahrhunderts entstanden in vielen deutschen Städten private Kunstgalerien. Ein Beispiel dafür ist die 1880 in Berlin eröffnete *Galerie Fritz Gurlitt* des Kunsthändlers Friedrich *Fritz* Louis Moritz Anton Gurlitt (1854–1893).<sup>452</sup> Sein Sohn Wolfgang Gurlitt (1888–1965) führte die Galerie bis zu ihrer Zerstörung 1943 an wechselnden Standorten in Berlin weiter und eröffnete nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue Galerie in München.<sup>453</sup>

Auch in den USA entstanden ab dem 19. Jahrhundert bedeutende private Kunstsammlungen und Galerien durch Familien, die zumeist als Industrielle oder Bankiers zu Reichtum gekommen waren und einen Teil ihres Vermögens in Kunst und Gemälde investierten. Eine bedeutende und bis heute bekannte Galeristin und Kunstsammlerin war Peggy Guggenheim (1898–1979). Sie stammte aus einer wohlhabenden Industriel-

---

<sup>450</sup> Grosenick/Stange 2005, 41.

<sup>451</sup> Clemens 2014, zuletzt aufgerufen am 24. Februar 2018.

<sup>452</sup> Vgl. Kuntz 1966, 328.

<sup>453</sup> Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz o. J., zuletzt aufgerufen am 24. Februar 2018.

lenfamilie und eröffnete 1938 ihre erste Galerie in London.<sup>454</sup> Danach ging Peggy Guggenheim nach Paris.

„Zwischen September 1939 und dem Einmarsch der Deutschen in Paris 1940 erstet Peggy Guggenheim jenes Konvolut an Kunstwerken, das den Grundstock für die einzigartige Peggy Guggenheim Collection darstellt, darunter Arbeiten von Constantin Brâncuși, Marc Chagall, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Paul Klee, Joan Miró, und Pablo Picasso. Kurz vor der Machtübernahme der Deutschen verlässt Peggy Guggenheim Paris und kehrt nach New York zurück. Hier eröffnet sie im Oktober 1942 die Galerie Art of This Century.“<sup>455</sup>

Die Galerie in New York war nicht nur ein Verkaufsraum für Kunst, sondern gleichzeitig auch ein Museum und eine Förderstätte zeitgenössischer Künstler. Besitzer präsentierten ihre privaten Gemäldesammlungen nicht nur einem exklusiven Kreis in privaten Räumlichkeiten, sondern stellten sie auch einer breiten Öffentlichkeit zur Schau. Kaufleute, Bankiers und Industrielle liehen immer wieder Gemälde für öffentliche Ausstellungen in ganz Europa aus, weil sie so für sich und den Namen ihrer Firma werben konnten. Gleichzeitig stiegen auch der Bekanntheitsgrad und damit der Wert der Gemälde. Einen weiteren Grund für das Sammeln von Kunst und den Wunsch der Sammler, diese dann auch zu präsentieren, nannte der deutsche Kunsthistoriker Max Jakob Friedländer (1867–1958) in einem Artikel aus dem Jahr 1919:

„Der Kunstbesitz ist so ziemlich die einzige anständige und von gutem Geschmack erlaubte Art, Reichtum zu präsentieren. Den Anschein plumper Protzigkeit verjagend, verbreitet er einen Hauch ererbter Kultur. Die Schöpfungen der großen Meister geben dem Besitzer von ihrer Würde ab, zuerst nur scheinbar, schließlich aber auch wirklich.“<sup>456</sup>

Im Osmanischen Reich dagegen gab es außer dem Herrscherhaus niemanden, der in größerem Stil Kunst sammelte. Es gab kaum eine Gemäldetradition noch Kunstmuseen, die den Bürgern Gemälde präsentierten und das Interesse für diese Kunstform weckten. Was ebenfalls fehlte, war eine reiche Bürgerschicht, die außer dem Interesse an Kunst über das notwendige Kapital verfügte, um eine Kunstsammlung zu erstellen. Die türkische Revolution und die Gründung der Republik änderten daran zunächst nicht viel. Große Industriebetriebe gab es nicht, sie wurden in den Anfangsjahren der Republik als Staatsbetriebe aufgebaut. In den ersten Jahrzehnten der Türkischen Republik gab es

---

<sup>454</sup> Diese erlangte mit Ausstellungen der Maler Jean Cocteau und Wassily Kandinsky zwar Aufmerksamkeit, erzielte aber keinen wirtschaftlichen Gewinn und wurde wieder geschlossen.

<sup>455</sup> Grosenick/Stange 2005, 25.

<sup>456</sup> Friedländer 1919, 1, zuletzt aufgerufen am 10. März 2018.

auch keine Privatpersonen, die in ähnlichem Stil Kunst sammelten wie europäische oder amerikanische Kunstmäzene. Dementsprechend bildete sich kein privater Kunstmarkt mit einem Galeriewesen. Erst allmählich entstand im 20. Jahrhundert eine reiche türkische Bürgerschicht, deren Mitglieder sich als Kunstkäufer und Mäzene betätigten. Nach dem Beginn der Republik kamen nach den Sultan- und Paschasammlern die Selbständige wie Anwälten, Ärzten, Ingenieuren als Kunstsammler. Nach dieser Zeit, die bis in die 1960er Jahre andauerte, begannen sich die ersten Holdings im Bereich des Kunst-sammelns zu etablieren. Namen wie Sakıp Sabancı, Vitali Hakko und Ali Koçman be-traten die Kunstwelt als erste Geschäftsleute, die Kunst sammelten.<sup>457</sup>

Im Jahr 1950 wurde die erste private Galerie eröffnet, die *Galeri Maya* in Istanbul. Die Besitzerin war eine Frau, Adalet Cimcoz (1910–1970). Sie arbeitete auch als Über-setzerin, als Synchronsprecherin für das türkische Kino und als Verfasserin von Litera-tur-, Kunst- und Theaterkritiken für die Zeitschriften *Yeditepe* (Sieben Hügel), *Varlık* (Wesen) und *Yeni Ufuklar* (Neue Horizonte). Bis zu ihrer Schließung im Jahr 1955 fan-den in der Galerie einige wichtige Ausstellungen statt, unter anderem von Cemal Tollu (1899–1968), Nevin Çokay (1930–2012) und Yüksel Arslan (1933–2017). Dabei er-probte Adalet Cimcoz neue Ausstellungskonzepte. „So zeigte sie zum Beispiel Gemäl-de, bei deren Entstehung Musik oder Poesie als Inspiration dienten.“<sup>458</sup> Durch den Er-folg der Galerie eröffneten in den folgenden Jahren einige weitere, zum Beispiel die *Galeri Baraz* und die *Galeri Maçka*. Allmählich entstand ein freier Kunstmarkt, auf dem Künstler ihre Bilder verkaufen konnten und der ihnen damit neue Freiheiten gab.

### 3.2 Bedeutende Künstlergruppen und Künstler der Türkei

**Tabelle 3 Bedeutende Künstlergruppen in der Türkei**

Name der Gruppe	Gründungsjahr	Bevorzugte Stile/künstlerische Ausrichtung
Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer ( <i>Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği</i> )	1929-1948	Verschiedene europäische Stilrichtungen wie Impressionismus, deutscher Expressionismus, Kubismus und Konstruktivismus

<sup>457</sup> Yılmaz 2017.

<sup>458</sup> İstanbul Kadın Müzesi o. J., zuletzt gerufen am 12. Februar 2018.

Gruppe D ( <i>D Grubu</i> )	1933-1951	Kubismus und Konstruktivismus
Gruppe der Neuen ( <i>Yeniler Grubu</i> )	1941-1952	Sozialrealistisches Kunstverständnis
Gruppe der Zehn ( <i>On'lar Grubu</i> )	1946-1954	Traditionelle Quellen und Motive
Dachkünstler ( <i>Tavanarası Ressamlar</i> )	1950 <sup>459</sup> -1951	Abstrakte Malerei

Quelle: Eigene Zusammenstellung, 2015/2020

### 3.2.1 Die Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer (1929-1948)

Die im Jahr 1929 gegründete *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği* (Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer) war der erste in der Türkischen Republik gegründete Künstlerverein. Die Mitglieder waren Anhänger verschiedener europäischer Stilrichtungen wie dem Impressionismus, dem deutschen Expressionismus, dem Kubismus und dem Konstruktivismus. Ziel des Vereins war es, die Kunst in der Gesellschaft populär zu machen. Außerdem sollte die Position des Künstlers gestärkt und seine ökonomische Situation verbessert werden. Bei dieser Gruppe handelte es sich weniger um eine Künstlergruppe mit gleichem oder ähnlichem Kunstverständnis, sondern eher um eine Interessenvertretung für Künstler. Laut Satzung der Künstlergruppe waren deren Mitglieder „*Refik Fazıl (Epikman) (1901–1974), Cevat Hamit (Dereli) (1900–1989), Şeref Kamil Akdik (1899–1972), Mahmut (Cemalettin) Cûda (1904–1987), Nurullah Cemal (Berk) (1904–1982), Hale Asaf (1905 -1938), Ali Avni (Çelebi) (1904–1993), Ahmet Zeki (Kocamemi) (1900–1959), Muhittin Sebati (1901-1932), Ratip Aşir (Acudoğu) (1898–1957), Fahretin Arkunlar (1901–1971).*“ Fast alle Mitglieder der Gruppe haben vier Jahre in Europa gelebt, meistens in Paris, einige wurden nach Deutschland geschickt.<sup>460</sup> Die Gruppe hat zwischen 1929 – 1948 am meisten in Istanbul und Ankara mehr als 20 Ausstellungen eröffnet.<sup>461</sup>

Zwei wichtige Mitglieder, Ali Çelebi und Zeki Kocamemi, hatten in Deutschland studiert und waren Schüler von Hans Hofmann (1880–1966). Er gründete 1915 in Mün-

<sup>459</sup> In mehreren Quellen über die Dachkünstler wurde als Gründungsdatum 1950 angegeben. In Gören (2010a, 24) wurde als das Gründungsdatum des Ateliers der Dachkünstler 1947 angegeben. Möglicherweise wurde die Gruppe aber erst 1950 gegründet.

<sup>460</sup> Vgl. Gören 2010c, 686.

<sup>461</sup> Vgl. Iskender 1988, 20.

chen eine der ersten Schulen für moderne Kunst. „Bis 1928 hatte sich die Schule zu einem internationalen Erfolg entwickelt und zog Schüler aus Schweden, China, Finnland, Russland, England, Italien, Frankreich, der Türkei und der Tschechoslowakei an“.<sup>462</sup> Er emigrierte 1932 in die Vereinigten Staaten. Er gilt heute als eine „der wichtigsten Figuren der amerikanischen Nachkriegskunst“, und gründete zwei eigene Schulen in den USA<sup>463</sup>, die den abstrakten Expressionismus stark beeinflusste. Sein Stil, der sich im Laufe seines Schaffens häufig wandelte, reichte vom Fauvismus<sup>464</sup>, Kubismus und Surrealismus bis hin zum abstrakten Expressionismus.<sup>465</sup>

Hans Hofmann verbrachte seine frühen Jahre als Künstler zunächst in Paris, bis der Ausbruch des Ersten Weltkriegs ihn zur Rückkehr nach Deutschland zwang. Im Jahr 1915 gründete Hofmann in einem kleinen Gartenhaus in München die *Schule für bildende Kunst*, die heute als eine der ersten Schulen für moderne Kunst gilt.<sup>466</sup> Mit dieser Schule begründete Hofmann einerseits seinen späteren Erfolg in Manhattan, New York City. Gleichzeitig beeinflusste er während dieser Zeit aber auch zahlreiche Künstler, die vor allem aus dem Ausland in seine Schule kamen und in den 1920er Jahren seine an verschiedenen Orten durchgeführten Sommerkurse besuchten. Unter diesen Schülern waren auch die türkischen Maler Ali Çelebi, Zeki Kocamemi und Cemal Tollu, von denen besonders Ali Çelebi und Zeki Kocamemi in ihren Bildern die Handschrift Hofmanns erkennen lassen. 1927 veranstalteten Ali Çelebi und Zeki Kocamemi die erste Ausstellung kubistischer Malerei in der Türkei.<sup>467</sup>

Zeki Kocamemi, Mitglied der Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer, und der heute als einer der Vorreiter der modernen türkischen Kunst gilt, nahm später, 1947, an der 15. Ausstellung der Künstlergruppe Gruppe D teil (vgl. Kap. 3.2.2).<sup>468</sup> Er studierte ab 1916 an der Schule der schönen Künste in Istanbul, wo er sein Studium 1922 erfolgreich beendete. Danach ging er mit einigen Freunden nach Deutschland. Dort arbei-

---

<sup>462</sup> Dickey 2006, zuletzt aufgerufen am 17.03.2020.

<sup>463</sup> Vgl. ebd.

<sup>464</sup> Fauvismus: Eine zu Beginn des 20. Jahrhunderts ca. 1904-1908 in Frankreich/Paris fortschrittliche Stilrichtung. Kennzeichen der neuen Art des künstlerischen Ausdrucks waren „starke, aufdringliche Farben, spontaner, grober Farbauftrag“ (Dempsey 2018, 31). Kritiker bezeichneten sie als „les fauves“ (Franz.: wilde Tiere). Henri Matisse (1869-1954) gilt als „König der Fauvisten“. Auf den Fauvismus folgte ab ca. 1907 der Kubismus.

<sup>465</sup> Vgl. Powers 2020, [hanshofmann.org/image-gallery](https://hanshofmann.org/image-gallery) (21.05.2020).

<sup>466</sup> Vgl. Dickey 2006, aufgerufen am 07.08.2014, zuletzt 17.03.2020.

<sup>467</sup> Vgl. Güzelhan 2012, 515.

<sup>468</sup> Lt. nachrichtlicher Mitteilung von Ahmet Kamil Gören vom 16.01.2020.



tete er zunächst in München im *Atelier Heinemann*.<sup>469</sup> Nachdem er die Aufnahmeprüfung der Akademie nicht bestanden hatte, wurde er Schüler im Atelier von Hans Hofmann.<sup>470</sup> 1927 kehrte Zeki Kocamemi nach Istanbul zurück. In den Jahren 1933 bis 1936 arbeitete er dort an der Akademie der schönen Künste als Assistent im Fach Architektur und Immobilien. Er reiste in verschiedene türkische Städte und malte dort in freier Natur. An der Akademie der schönen Künste arbeitete er auch mit Hikmet Onat und İbrahim Çallı zusammen. Seine Malerei wurde außer von Hofmann, von Picasso, Cézanne, und Delaunay beeinflusst (vgl. Abb. 49).

Eines der bekanntesten Gemälde Zeki Kocamemis ist das Portrait *Oygar'ın Portresi* (Portrait von Oygar) (vgl. Abb. 50). Der portraitierte İsmail Hakkı Oygar (1907–1975) war ein erfolgreicher türkischer Keramikünstler, Galerist und Erzieher. Er hatte zusammen mit seiner Verlobten und späteren Ehefrau, der Malerin Hale Asaf, in Paris studiert. Nach seiner Rückkehr aus Paris beauftragte ihn der damalige Direktor der Akademie der schönen Künste in Istanbul damit, ein Atelier für Keramikunst einzurichten. Später unterrichtete er viele Keramikünstler und bemühte sich, türkische Keramikunst im Ausland bekannt zu machen. Außerdem war er einer der Mitbegründer der Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer. Auf dem Portrait ist er sitzend dargestellt. Der Hintergrund wurde undeutlich gemalt. Der markante Gesichtsausdruck und das Licht setzen İsmail Hakkı Oygar sehr beeindruckend in Szene. Im unteren, sonst in dunklen Farben gehaltenen Teil des Bildes, wurden die Hände des Mannes hell, jedoch abgewinkelt, klein, und ohne Details dargestellt. Durch die Ausleuchtung von Kopf und Händen wandern die Augen des Betrachters zwischen dem Gesicht und den Händen hin und her.

Auf Zeki Kocamemis Gemälde *Ağaçlı Yol* (Landschaft) bildet die fast subtropisch anmutende Natur, mit dicken Pinselstrichen expressiv gemalt, voll von Lichteffekten, ein schützendes Dach über einem Weg, in denen spazierende Menschen ein Teil eines üppigen Waldes sind (vgl. Abb. 51). Einflüsse des deutschen Expressionismus sind deutlich erkennbar (z. B. Ernst Ludwig Kirchner).

Der andere bedeutende Künstler des Vereins war Ali Avni Çelebi. Auch er studierte ab 1918 an der Schule der schönen Künste in Istanbul und war ein Schüler von Hikmet

---

<sup>469</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 341.

<sup>470</sup> Vgl. ebd.

Onat und İbrahim Çallı. Çelebi studierte in Deutschland an der Akademie der schönen Künste in München und schloss sein Studium im Jahr 1922 ab. Ein Jahr später ging er nach Berlin und studierte an der Berlin-Akademie bei Professor Kleine. Danach zog er nach München und malte im Kunstatelier von Hans Hofmann.<sup>471</sup> Im Jahr 1927 kehrte Çelebi in die Türkei zurück und wurde Mitbegründer der Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer. Er arbeitete als Zeichenlehrer an mehreren Schulen. Nach einem weiteren Aufenthalt in Deutschland wurde er 1936 Assistent von Léopold Lévy an der Istanbuler Akademie der schönen Künste.<sup>472</sup> Dort blieb er bis 1967.

In der Zeit, in der türkische Künstler verstärkt in Deutschland studierten, war der Expressionismus eine der vorherrschenden Kunstformen, mit der sie sich beschäftigten. Da jede Kunstform ihren eigenen philosophischen und kulturellen Hintergrund hat, der in weiten Teilen im Ursprungsland begründet liegt, nehmen ihn Künstler aus einem anderen Kulturkreis auch anders wahr. Expressionismus war nach Adnan Çoker „ein spezifisches Produkt der Nordländer, äußerst kompliziert und hatte seine Herkunft in einer sehr tief liegenden Stimmung“.<sup>473</sup> Für Adnan Çoker sind Çelebi's Gemälde *Maskeli Balo* (vgl. Abb. 52) oder *Vitrin* (vgl. Abb. 53)

„hauptsächlich von Ernst Ludwig Kirchner, aber auch von einer Serie weiterer Künstler von August Macke bis zu Franz Marc stark inspirierte Variationen. Es könnte möglich sein, wenn sie anstatt nach Deutschland nach Italien gegangen wären, dass sie vom Futurismus beeinflusst worden wären oder in Russland vom Suprematismus“.<sup>474</sup>

Das 1928 geschaffene Gemälde *Maskeli Balo* (Maskenball) ist ein packendes, doch gleichsam rätselhaftes Gemälde. Trotz beweglicher Szenen – unter anderem mit tanzen- den Paaren und Menschen am Bildrand – strahlt das Bild durch eine ausgewogene Farbbalance eine entspannte Atmosphäre aus. Die kräftigen Farben und expressionisti- schen Farbflächen ergeben eine harmonische Ordnung der Komposition. In der linken unteren Ecke sitzt eine gelbgekleidete Frau auf dem Boden und versucht, das Schicksal aus den Karten zu lesen. Auf der rechten Seite tanzt ein Paar, die Frau hat ihr Gesicht mit einem Fächer bedeckt. Vor dem Paar sitzt auf dem Boden ein nacktes Pärchen ohne Maske: Ein dunkelhäutiger Mann greift einer hellhäutigen Frau, die ihr Gesicht mit dem Ellbogen bedeckt, an die Brust. Das Paar wirkt entspannt, doch entrückt. Auf der linken

---

<sup>471</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 152.

<sup>472</sup> Vgl. ebd., 153.

<sup>473</sup> Yasa Yaman 2002, 86.

<sup>474</sup> Ebd.

Seite steht im Hintergrund ein schwarzer Mann, nahezu unsichtbar, ruhig die Szenerie beobachtend. Ein weiterer Beobachter lehnt sich über den Zaun im Hintergrund, vor ihm ein nahezu lasziv tanzendes Paar. In der Mitte des Bildes ist ein Holzzaun, auf dem ein mit Konturen bemaltes zweidimensionales Frauenportrait skizziert ist, mit einer Augenmaske in der Hand. Auf der gleichen Wand befindet sich eine japanisch anmutende Frau. Beide Frauen haben blasse und verschlossene Gesichter. An den äußeren Rändern des Bildes sind Masken zu sehen, die die Szene scheinbar einkreisen oder umschließen.

Obwohl durchaus deutlich wird, dass es sich bei der dargestellten Szene um einen Ball handelt, sind die Figuren wie eine Collage auf das Bild gestellt. Ein Zusammengehörigkeitsgefühl der einzelnen Bildelemente ist schwer zu erkennen. Interessant ist dabei, dass es keine Musik zu geben scheint und die Menschen, abgesehen vom tanzenden Paar, nicht besonders vergnügt scheinen – was beides untypisch für einen Ball ist. Daher transportiert das Bild insgesamt eher Einsamkeit. Der Maler ist als Beobachter im Bild. Es entsteht eine interessante Distanz zwischen dem Künstler, dem Ball und den Figuren. Der Betrachter bleibt außerhalb des Bildes. Güleryüz bezeichnet die Gemälde *Berber* und *Maskeli Balo* als Basis für expressionistische Malerei in der Türkei.<sup>475</sup>

Ali Avni Çelebi hatte das Bild *Maskeli Balo* ein Jahr nach seiner Rückkehr in die Türkei gemalt.<sup>476</sup> Obwohl der Einfluss des deutschen Expressionismus in diesem Gemälde und in einigen anderen deutlich sichtbar ist, entwickelte er seine eigene Kunstsprache. Mit seiner ausgeglichenen Komposition und Farbgebung gehört dieses Werk zu den bekanntesten Gemälden von Ali Avni Çelebi.

Das Bild *Vitrin* wurde in Deutschland gemalt.<sup>477</sup> Die Bildkomposition erinnert an den Malstil von August Macke: leuchtende Farben, vereinfachte Formen, luftig-leicht, Alltagsszenen darstellend, märchenhaft. Das überwiegend in Gelbnuancen gehaltene Bild *Arapkir* wiederum zeigt ein Dorf in einer offenen Berglandschaft voller Farbtupfer in einer ruhigen Atmosphäre (vgl. Abb. 54).

Der Maler Cevat Dereli wurde im Jahr 1900 geboren. Nachdem er sein Studium an der Akademie der schönen Künste in Istanbul absolviert hatte, ging er nach Paris. Dort verfeinerte er sein Können an der *Académie Julian*. Danach kehrte er nach Istanbul zu-

---

<sup>475</sup> Vgl. Güleryüz 2014, 123.

<sup>476</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 153.

<sup>477</sup> Vgl. ebd., 152.

rück und nahm 1937 eine Stelle als Lehrer an der Akademie der schönen Künste an.<sup>478</sup> Er griff lokale Themen auf, beispielsweise im Bild *Balık Tutan Adam* (Der Fischer). Das kubistisch gemalte Bild erinnert aufgrund seiner geometrischen Elemente entfernt an Glasmalerei (vgl. Abb. 55). Eine der ersten Malerinnen in der Türkei und unter den Mitgründern der Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer (*Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*) die einzige Frau war Hale Asaf (1905–1938). Durch ihre Tante Mihri Müşfik Hanım, die erste bedeutende Malerin der Türkei (vgl. Kap. 2.3), hatte sie bereits früh zur Kunst gefunden. Hale Asaf begann ihr Studium an der Istanbuler Schule für Kunsterziehung der Frauen und war Studentin von Namık İsmail und Feyhaman Duran. Im Jahr 1921 begann sie ein Kunststudium an der Akademie in Berlin und war dort Studentin von Arthur Kampf.

In dieser Zeit galt Arthur Kampf (1864–1950) als einer der bedeutendsten akademischen Maler und Hochschullehrer in Deutschland. Er war ab 1893 Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie. Später ging Kampf nach Berlin, wo er von 1915 bis 1925 als Direktor die Hochschule für bildende Künste leitete und Mitglied der Preußischen Akademie der Künste wurde. Auch der türkische Staatsgründer Atatürk schätzte seine Gemälde. Nachdem er Kampfs Historienbilder gesehen hatte, lud er ihn in die Türkei ein. 1927 reiste Kampf nach Ankara und malte drei Portraits des damaligen türkischen Staatspräsidenten. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde er Mitglied der NSDAP.<sup>479</sup> Während der NS-Zeit wurde Kampf wegen seiner künstlerischen und politischen Nähe zur NS-Ideologie geschätzt und gefördert.

Während ihrer Zeit in Berlin war Hale Asaf mit Fikret Mualla (1903–1967) – einem weiteren türkischen Schüler Kampfs – befreundet. Auch der Maler Ali Avni Çelebi war für einige Zeit mit ihnen zusammen. Da ihre Familie finanzielle Probleme hatte, musste Asaf ihr Studium unterbrechen und nach Istanbul zurückkehren. Dort studierte sie an der Akademie der schönen Künste weiter, als Studentin von Feyhaman Duran und İbrahim Çallı. 1925 kehrte Asaf nach Deutschland zurück und lernte nun in München bei Lovis Corinth. Im Jahr 1927 ging sie nach Paris, wo sich zu dieser Zeit viele türkische Künstler aufhielten. Asaf nahm bei Raoul Dufy, André Lhote (1885–1962) und Henri Matisse privaten Malunterricht.<sup>480</sup> 1928 zog sie nach Bursa, arbeitete dort als Lehre-

---

<sup>478</sup> Vgl. Erol „Türkische Malerei im 19. Und frühen 20. Jahrhundert“ in Aslier 1989, 194.

<sup>479</sup> Vgl. Klee 2007, 294.

<sup>480</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 74.

rin.<sup>481</sup> Anschließend kehrte sie wieder nach Istanbul zurück und arbeitete dort als Kunst- und Französischlehrerin. Da sie sich als Künstlerin in Istanbul nicht frei entfalten konnte, verließ sie Istanbul endgültig und zog wieder nach Paris, wo sie bis an ihr Lebensende blieb.

Mit ihren geometrisch-räumlich gemalten Bildern gehörte Asaf Ende der 1930er Jahre zur Gegenbewegung von Künstlern, die sich gegen den Impressionismus wandten.<sup>482</sup> Hale Asaf war immer auf der Suche nach neuen Konzepten in der Malerei. Zunächst wandte sie sich dem Konstruktivismus zu. Als sie in Deutschland war, verband sie diesen mit dem expressionistischen Ansatz. In Paris interessierte sie sich für die Stilrichtung des (späten) Kubismus. Aus allen Stilrichtungen gelang ihr eine Originalität zu schaffen, was auch in Paris geschätzt wurde.<sup>483</sup> In ihrem Bild *Mavi Elbiseli Kadın* (Frau im blauen Kleid) portraitierte sie eine sitzende, modern aussehende Frau in einem blauen Kleid (vgl. Abb. 56). Die Person wurde mit feinem Pinselstrich gemalt. Ihr Gesicht wirkt nachdenklich, zerbrechlich, geschlossen, sich schützend. Trotz der geometrischen Anordnung der Bildelemente wirkt das Bild mit seinem ausdrucksstarken und emotionalen Antlitz ansprechend. Hale Asaf starb im Alter von 33 in Paris. Von ihr sind viele Gemälde verlorengegangen.<sup>484</sup>

### 3.2.2 Die Gruppe D (1933–1951)

Im Jahr 1933 entstand die *D Grubu* (Gruppe D) als ein Zusammenschluss von Künstlern für eine gemeinsame Ausstellung in Istanbul. Gründungsmitglieder der Gruppe D waren Nurullah (Cemal) Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Zühtü Müridoğlu, Elif Naci und Cemal Tollu. Später wurde die Gruppe durch weitere Mitglieder vergrößert: Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan, Zeki Kocamemi, Nusret Suman, Salih Urallı, Eşref Üren, Turgut Zaim und Fahrünnisa Zeyd.<sup>485</sup>

---

<sup>481</sup> Vgl. Pelvanoğlu 2007, 144.

<sup>482</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 74.

<sup>483</sup> Vgl. Pelvanoğlu 2007, 138-139.

<sup>484</sup> Burcu Pelvanoğlu hat sich 16 Jahre mit Hale Asaf beschäftigt und eine Biographie über sie geschrieben, und in einer 2. Auflage auch neue Bilder von Hale Asaf aufgenommen, die davor noch nicht veröffentlicht waren.

<sup>485</sup> Vgl. Yasa Yaman 2002, 7.

Die Ausstellung in Istanbul sollte ein Manifest ihrer Kunstauffassung darstellen. Die Gruppe war die vierte Künstlergruppe, die sich in der Türkei und zuvor im Osmanischen Reich bildete. Daher gaben sie sich den Namen Gruppe D, nach dem vierten Buchstaben des lateinischen Alphabets. Die drei vorangegangenen Gruppen waren nach dieser Aufteilung die folgenden:

A *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* (Gesellschaft osmanischer Maler),  
gegründet 1909,

B *Yeni Ressamlar Cemiyeti* (Vereinigung Neuer Maler)<sup>486</sup>, gegründet 1923,

C *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği* (Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer), gegründet 1929.

Die Mitglieder der Gruppe D waren gegen die Impressionisten<sup>487</sup>, die bis dahin in der türkischen Malerei großen Einfluss hatten, und malten stattdessen kubistisch und konstruktivistisch. In den Jahren 1930-1955 haben die Künstlervereinigungen *Müstakiller* und später die Gruppe D, die beide ihren Ursprung im akademischen Kubismus mit formalistischem Verständnis hatten, den Impressionismus von Çallı kritisiert. Mit ihrem Postkubismus und ihrer eklektischen Art konnte man diese Gruppen dennoch nicht als zeitgenössisch bezeichnen, nur weil sie mit ihrem Stil moderner waren. Diese Stilrichtungen waren im Westen bereits nicht mehr aktuell.<sup>488</sup> Denn nach İskender war Kubismus nicht mehr aktuell, und es gab bereits in „Frankreich den Surrealismus und in Deutschland die Neue Sachlichkeit und das Bauhaus“.<sup>489</sup>

Diese Entwicklungen wurden von beiden Künstlervereinigungen ignoriert und sie versuchten, einen akademischen Kubismus zu etablieren. Dabei übernahmen sie besonders die kubistischen und strukturalistischen Ansichten des französischen Malers und

---

<sup>486</sup> Yeni Ressamlar Cemiyeti (Vereinigung Neuer Maler): Eine türkische Malergruppe, die im Jahr 1923 gegründet wurde. Mitglieder der Gruppe waren Sabih Bey, Mahmut Cemaleddin, Refik Fazıl, Cevad Hamid, Şeref Kamil, Saim Özeren und Turgut Zaim. Lt. Berk-Gezer 1973 (in Yasa Yaman 2002, 11) waren zusätzlich Mahmud Fehmi (Cûda), Elif Naci, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi Gründungsmitglieder.

<sup>487</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2009, 19–20.

<sup>488</sup> Vgl. İskender 1989 zitiert in Yasa Yaman 1992, 180. Nach İskender sind die Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer sowie die Gruppe D nicht zeitgemäß, weil sie einen Stil zum ersten Mal in der türkischen Kunst verwendeten, der in der westlichen Kunst in den 1930er und 1940er Jahren nicht mehr aktuell war.

<sup>489</sup> Jedoch waren auch diese beiden Strömungen in Deutschland bereits in den 1920er Jahren aktuell, die mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 endeten.

Kunstkritikers André Lhote. Ein weiteres Vorbild war Fernand Léger, mit seiner Formansicht des synthetischen Kubismus. Nach Shaw spielte für den Kubismus in der Türkei „die Rezeption von Henri Bergson eine besondere, aber bisher kaum berücksichtigte Rolle“. Es gab zwei Lager: eine Gruppe, die in Bergsons „Schriften philosophische Annäherungen für den neu ausgerufenen Nationalstaat sahen“.<sup>490</sup> „Zum anderen zahlreiche international vernetzte Künstler, die mit französischen Künstlern in Kontakt kamen, die wiederum Bergson-Anhänger waren. Bergson war nicht zuletzt von theosophischem und sufistischem Gedankengut beeinflusst.“<sup>491</sup>

Die Gruppe D durchlief während ihres fast zwanzigjährigen Bestehens einen Entwicklungsprozess. Am Anfang versuchten ihre Mitglieder, Erneuerer zu sein. Sie suchten nach einer neuen Form, sie analysierten und beschäftigten sich mit Problemen der Kunst. Später kamen sie wieder auf die klassische Malerei zurück. Ab den 1940er Jahren wollten sie eine Synthese von Osten und Westen erreichen.<sup>492</sup> Durch Ausstellungen ihrer Mitglieder im In- und Ausland trug die Gruppe D dazu bei, die türkische Kunst bekanntzumachen.

Die Künstlergruppe der Gruppe der Neuen (vgl. Kap. 3.2.3), die zeitlich nach der Gruppe D kam, kritisierte sie. Diese jedoch vertrat die Ansicht, „Kunst für die Kunst“ zu machen, während die Gruppe der Neuen „Kunst für die Gesellschaft“ machen wollte.<sup>493</sup> In dieser Zeit waren viele Mitglieder der Gruppe D als Lehrer an der Akademie der schönen Künste beschäftigt. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gingen mehrere von ihnen ins Ausland und hatten dort eigene Ausstellungen.

Nach Zeynep Yasa Yaman stand die Ideologie der Republik der des Osmanischen Reichs in Glauben, Ansichten, und Seele entgegen.<sup>494</sup> Die kulturelle Situation der Republik, die für sich eine eigene Weltanschauung entwickelt hatte, sollte auch ihre Kunst und Technologie verändern. Daher nahm die Gruppe D im Kern die Formansätze des Kubismus und die Revolution und Dynamik des Futurismus bewusst an.

---

<sup>490</sup> Die Philosophie von Bergson hat sich in der Türkei über die Zeitschrift Dergâh-Zeitschrift verbreitet. Nach ihm könne die Philosophie „mit dem Verstand nichts anfangen. Der Philosoph könne nur durch anschaulich bildhafte Darstellung des von ihm intuitiv erkannten anderen zu der gleichen Intuition verhelfen.“ ([philolex.de/bergson.htm](http://philolex.de/bergson.htm), 22.01.2020) Damit wandte er sich auch ein Stück gegen den Rationalismus.

<sup>491</sup> Shaw 2018, 132.

<sup>492</sup> Vgl. Yasa Yaman 2002, 8.

<sup>493</sup> Vgl. ebd., 28.

<sup>494</sup> Vgl. ebd., 23.

In einem Gespräch mit Zeynep Yasa Yaman über die Rolle der Gruppe D in der türkischen Kunst sagte Adnan Çoker: „*Die Figur in der westlichen Malerei bedeutet Quattrocento (Anm. d. Verf.: Frührenaissance) und Humanismus. Wir hatten den Humanismus nicht gehabt. Wir hatten zwar Figuren gemalt, aber keine Anatomie.*“<sup>495</sup>

Außerdem beschäftigten sich die Mitglieder der Gruppe auch in Diskussionen und Schriften mit Kunst – und entwickelten die türkische Kunst damit weiter und bereicherten sie. Dennoch kritisierten viele die Gruppe D als Nachahmer westlicher Kunst.<sup>496</sup> Nach Mehmet Güleryüz<sup>497</sup> wurde die Eigenschaft der Moderne, die die Gesellschaft beunruhigt und grundlegend verändert, nicht durch die Bilder der Gruppe D ausgedrückt. Die Mitglieder der Gruppe D waren Beamte, was ein Nachteil für Künstler war, denn sie hatten nicht den Willen, die Kraft zu nutzen, die von freien unabhängigen Individuen der Moderne ausgeht. Das liegt auch in den republikanischen Institutionen, denn statt sich mit universellen Standpunkten auseinanderzusetzen, beschäftigten sie sich mehr mit lokalen Problemen.<sup>498</sup>

Im Laufe ihres Bestehens führte die Gruppe D insgesamt 16 Ausstellungen durch<sup>499</sup> sowie eine weitere Ausstellung neun Jahre nach ihrer Auflösung (vgl. Doppel-Abb. 57). Die Gruppe gab ihren Ausstellungen keine Namen, sondern nummerierte sie lediglich durch.<sup>500</sup>

Neun Jahre nach ihrer Auflösung führte die Gruppe D 1960 eine letzte gemeinsame Ausstellung durch.<sup>501</sup> Die Ausstellung zeigte, wie sich die Mitglieder der Gruppe D in den Jahren zuvor, in denen sie als Lehrer an der Akademie der schönen Künste beschäftigt waren, weiterentwickelt hatten. Mehrere von ihnen hatten sich inzwischen der neu aufkommenden abstrakten Kunst zugewandt.

Dazu gehörte auch Sabri Berkel (1907–1993), der als bedeutender Maler in der türkischen Kunst gilt. Nachdem er die Vorbereitungs-klasse der Schule der schönen Künste in

---

<sup>495</sup> Ebd., 49.

<sup>496</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2009, 20.

<sup>497</sup> Vgl. Güleryüz 2014, 124.

<sup>498</sup> Vgl. Güleryüz 2014, 170.

<sup>499</sup> Vgl. Yasa Yaman 1993, 62.

<sup>500</sup> 1933: 1. Ausstellung; 1934: 2.–4. Ausstellung; 1935: 5.–6. Ausstellung; 1939: 7. Ausstellung; 1940: 8. Ausstellung; 1941: 9. Ausstellung; 1943: 10. Ausstellung; 1944: 11. Ausstellung; 1945: 12.–14. Ausstellung; 1947: 15. Ausstellung; 1951: 16. Ausstellung; 1960: 17. Ausstellung.

<sup>501</sup> 17. Ausstellung in der Beyoğlu Şehir Galeri. Vgl. Yasa Yaman 1992, 136.



Belgrad beendet hatte, studierte er an der *Regia Accademia di Belle Arti* (Königliche Akademie der bildenden Künste) in Florenz. In den Jahren 1929 bis 1935 arbeitete er als Maler für Fresken und Gravierungen im Atelier Felice Carena. Im Jahr 1935 kehrte er wieder in die Türkei zurück. Nach einer Einladung Léopold Lévy's übernahm er 1939 eine Stelle als Gravur-Atelierassistent an der Akademie der schönen Künste in Istanbul.<sup>502</sup> 1944 ging er nach Paris, wo er im Atelier von André Lhote arbeitete. Zwischen 1949 und 1974 war er wieder an der Akademie der schönen Künste tätig. Ab 1977 war er Direktor des Istanbuler Museums für Malerei und Skulptur.

Da Sabri Berkel auf dem Balkan, dem damals westlichsten Teil des Osmanischen Reichs, aufwuchs und in Italien ausgebildet wurde, war er gut mit der europäischen Kunst und Lebensart vertraut. Seine Vorbilder waren Cézanne, Kandinsky und Picasso. Sabri Berkel erschuf zunächst kubistische Bilder. Ab 1950 malte er abstrakt und entfernte sich immer weiter von seinen früheren konkreteren Werken (vgl. Abb. 58). Durch seine akademische Ausbildung in Europa konnte er sich mit der Kunsttheorie der verschiedenen Stile auseinandersetzen. Für ihn war die Konstruktion seiner Bilder wichtiger als das Thema (vgl. Abb. 59).

Ein vielseitiger Künstler war Nurullah Berk, der nicht nur als Maler, sondern auch als Schriftsteller und Kunstkritiker erfolgreich war – und bedeutenden Anteil an der Gründung der Gruppe D hatte. Er stammte aus Istanbul und studierte Kunst an der Istanbuler Schule der schönen Künste. Seine Lehrer waren unter anderem İbrahim Çalli und Hikmet Onat. Nurullah Berk war Mitglied der Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer (*Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*). 1928 ging er nach Paris<sup>503</sup>, wo er zunächst gemeinsam mit Ernest Laurent an der Kunsthochschule arbeitete. 1932 studierte er an den Malschulen von André Lhote und Fernand Léger. Dort sah er, dass sein Lehrer André Lhote sich mit alter ägyptischer Kunst und Miniatur beschäftigte, Paul Klee (1879–1940) mit arabischer Schrift, Henry Matisse mit Miniaturmalerei. Dadurch lernte Nurullah Berk, der zuvor nur realistisch gemalt hatte, dass östliche Motive auch in der zeitgenössischen Kunst einen Platz bekommen konnten.<sup>504</sup> Im Jahr 1933 kehrte er in die Türkei zurück, wo sich nach seinem Vorschlag die Gruppe D gründete. 1939 holte Léopold Lévy ihn an die Istanbuler Akademie der schönen Künste.

---

<sup>502</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 114.

<sup>503</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 112.

<sup>504</sup> Vgl. Duben 2007, 113.

Nurullah Berks Werke sind stark vom Kubismus beeinflusst. Er gilt als erster Vertreter des Konstruktivismus in der Türkei. Gleichzeitig verwendete er in seinen Bildern traditionelle türkische Elemente. Er brachte die in der türkischen Kunst vorherrschende geometrisch-figurative Ansicht mit Hilfe von traditionellen Elementen auf eine neue künstlerische Ebene (vgl. Abb. 60, Abb. 61).<sup>505</sup>

Der Maler und Schriftsteller Elif Naci (1898–1988<sup>506</sup>) studierte ab 1914 ebenfalls an der Schule der schönen Künste in Istanbul. Dort war er einer der Schüler von İbrahim Çalli. Während seines Lebens arbeitete Elif Naci stets parallel als Maler und Schriftsteller. Er war ein Mitglied in der Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer und gehörte später zu den Gründungsmitgliedern der Gruppe D. Naci malte impressionistisch und abstrakt (vgl. Abb. 62). Später wendete er sich auch der abstrakten Kalligrafie zu.

Ein außergewöhnlicher Künstler, der als Maler, Autor und Karikaturist tätig war, war Abidin Dino (1913–1993). In den 1930er Jahren gehörte er zunächst der Gruppe D an und wurde später Mitglied in der Künstlergruppe Gruppe der Neuen. 1934 traf Abidin Dino den sowjetischen Regisseur Sergej I. Jutkewitsch, lud ihn nach Leningrad ein und wirkte in Filmen mit. Ende 1937 ging er nach Paris.<sup>507</sup> Als einer der wenigen Künstler vertrat Abidin Dino in den 1940er Jahren offen eine oppositionelle Rolle gegenüber der Regierung. Wegen seiner linkspolitischen Orientierung musste er eine Weile im Ausland verbringen. Ab 1952 lebte er wieder in Paris.

Abidin Dino war einer der ersten dem Surrealismus zugeneigten Maler in der Türkei. Pablo Picasso und Jean Cocteau, die er persönlich in Paris Ende der 1930er Jahre traf, haben ihn und seine Bilder stark beeinflusst.<sup>508</sup> Der in den 1920er Jahren in Frankreich entstandene Surrealismus gilt heute als eine der wichtigsten Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts. Er entwickelte sich nach dem Ersten Weltkrieg und versuchte die Grenze zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein, Traum und Wirklichkeit zu überwinden. Als Philosophie wandte er sich gegen den aufkommenden Faschismus und gegen traditionelle Werte.

---

<sup>505</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 112.

<sup>506</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 379. Etliche andere Quellen geben als Todesjahr 1987 an.

<sup>507</sup> Vgl. Sakıp Sabancı Museum: digitalSSM – Abidin Dino Archive.  
[www.digitalssm.org/digital/collection/abidindino](http://www.digitalssm.org/digital/collection/abidindino) (13.06.2020)

<sup>508</sup> Vgl. Vollmer 1992, 568 sowie Fußnote 507

Als Karikaturist konnte Abidin Dino mit wenigen Federstrichen starke ästhetische Ausdrucksformen kreieren (vgl. Abb. 63), und mit minimalen Farbflächen abstrakte Landschaften malen, die wie im Gemälde *Soyut Düzenleme* (Abstrakte Komposition) an Inseln im Meer oder die normannische Kreideküste erinnern (vgl. Abb. 64).

Unter den türkischen Künstlern fand der Surrealismus aber nur wenige Anhänger. Dafür gibt es einige Gründe. Dazu gehört zunächst das zeitliche Umfeld. Als der Surrealismus in Frankreich entstand, befand sich die neu gegründete Türkei in einer starken Umbruchphase. Der vor dem Ersten Weltkrieg ins Land gebrachte Impressionismus war und blieb unter den Künstlern stark verbreitet. Der Staat versuchte eine realistische Malerei zu fördern und die Kunst als Erziehungsmittel zu benutzen. Dafür finanzierte er viele Künstler durch Arbeitsstellen, Kunstprojekte und den Ankauf von Bildern. Auf diese Weise entstand eine Abhängigkeit der Künstler und ein gewisser psychologischer Druck. Dadurch waren sie nicht frei, ihre Kunst aus dem eigenen inneren Antrieb heraus zu entwickeln. In der Ausbildung der Künstler an der Akademie der schönen Künste, an der fast alle bedeutenden türkischen Maler ausgebildet wurden, spielte der Surrealismus keine Rolle. Dennoch gab es ab Mitte der 1950er Jahre einzelne Künstler, die fantastische, mystische und symbolische Stilelemente des Surrealismus einsetzten. Yüksel Arslan<sup>509</sup> zum Beispiel, der 1961 nach Paris umzog, stand mit dem Theoretiker des Surrealismus André Breton in Verbindung, und nahm 1964 an einer Ausstellung in der Galerie Charpentier teil.<sup>510</sup>

Auch der Maler Zeki Faik İzer studierte ab 1923 an der Schule der schönen Künste in Istanbul. Zu seinen Lehrern gehörten Hikmet Onat und İbrahim Çallı. Anschließend ging Zeki Faik İzer nach Paris, wo er Schüler von André Lhote und Othon Friesz (1879–1949) wurde. Nach seiner Rückkehr gehörte er zu den Gründungsmitgliedern der Künstlergruppe Gruppe D. Im Jahr 1936 wurde Zeki Faik İzer Leiter des Fachbereichs Fotografie an der Akademie der schönen Künste. Von 1948 bis 1952 war er Direktor der Akademie. Später gehörte er zu den ersten Vertretern abstrakter Kunst in der Türkei. Ein Beispiel für seine abstrakt-expressionistischen Gemälde ist das Bild *Kayalar ve*

---

<sup>509</sup> Arslan studierte Kunstgeschichte an der Universität Istanbul. Er malte kleine Tierfiguren, die von Motiven der Seldschuken, aber auch von Abzeichen inspiriert waren, und zeigte diese 1955 in der Maya-Galerie. Er machte 1967 im türkisch-deutschen Kulturverein in Istanbul eine Ausstellung, die später auch im Französischen Kulturzentrum in Ankara gezeigt wurde. Er wurde mit der Aussage seine Bilder seien obszön strafrechtlich verfolgt, kam aber später frei und hielt seine kritische Haltung bei (vgl. Tansuğ 1995, 17-19).

<sup>510</sup> Vgl. Acar 2011, 49.

*Dalgaların Dansı* (Der Tanz von Felsen und Wellen, vgl. Abb. 65). Es wirkt sehr energiegeladen, als ob Betrachter die Stimmen der Wellen hören könnten. Die Wellen schwingen rhythmisch in leuchtenden Farben.

Der Maler Cemal Tollu (1899–1968) begann seine Laufbahn, wie die meisten türkischen Künstler, mit einem Kunststudium an der Schule der schönen Künste in Istanbul. Wegen des Ersten Weltkriegs hatte er sein Studium zunächst abgebrochen und ging zum Militär. Später beendete er sein Studium und ging im Anschluss daran nach München und Paris, um seine Malerei weiterzuentwickeln. Während dieser Zeit besuchte er die Ateliers von André Lhote, Hans Hofmann, Fernand Léger und Marcel Gromaire. Nach seiner Rückkehr in die Türkei wurde Cemal Tollu Mitglied der Gruppe D. Im Jahr 1937 arbeitete er als Assistent von Léopold Lévy an der Akademie der schönen Künste.<sup>511</sup>

In Cemal Tollus Bild *Bir Öğretmen Portresi* (Ein Portrait eines Lehrers) fokussiert sich der Blick des Betrachters auf das Portrait eines müde und schüchtern wirkenden Lehrers, nahezu monochrom in Ockertönen gemalt, mit geometrischen Linien. Doch der Blick wendet sich rasch dem dahinter gemalten Portrait – ein Bild im Bild – einer noch weitaus abstrakteren Person aus einem ostasiatischen Land zu, mit harten, geometrischen Gesichtszügen. Durch diesen Kontrast der beiden Köpfe entsteht eine Spannung im Bild (vgl. Abb. 66).

Ein ähnliches Kompositionsschema findet sich im Bild *Balerin* (Ballerina): vorne eine Figur, hinten ein ähnlich farbkraftiges Bild, jedoch in ganz anderem, impressionistischen Stil gemalt, mit leichten, dicken Pinselstrichen (vgl. Abb. 67). Die Blicke der Ballerina im Vordergrund wie auch im Hintergrund des Bildes gehen aneinander vorbei, die Farbstärke ist gleich, dadurch entsteht eine gewisse Spannung. Bei beiden Bildern (Ein Portrait eines Lehrers und Ballerina) ist der Hintergrund schematisch, linienhaft.

Der Dichter und Maler Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911–1975) stammte aus einer Familie türkischer Intellektueller. Sein Vater war Politiker, seine Schwester die erste türkische Architektin und sein Bruder Akademiker, Schriftsteller und Übersetzer. 1929 begann er sein Studium an der Akademie der schönen Künste, wo er Student von İbrahim Çallı war. Er ging nach Paris und arbeitete dort im Atelier von André Lhote. Nach sei-

---

<sup>511</sup> Özsezgin 2010, 483; sowie [artsandculture.google.com/asset/bursa-koza-han-koza-han-in-bursa/1wHBsqXyJoN1RQ](https://artsandculture.google.com/asset/bursa-koza-han-koza-han-in-bursa/1wHBsqXyJoN1RQ) (22.08.2019).

ner Rückkehr in die Türkei wurde er 1937 Assistent von Léopold Lévy an der Akademie der schönen Künste. Bedri Rahmi Eyüboğlu bereiste die Türkei, wobei zahlreiche Bilder entstanden.

1961 reiste er in die USA, wo er sich der abstrakten Malerei zuwendete. Er arbeitete als Gastprofessor an der Universität im kalifornischen Berkley. Ein Jahr später erwarb das *Museum of Modern Art* in New York eines seiner Bilder - *The Chain* (Die Kette).<sup>512</sup> Nachdem er abermals in die Türkei zurückgekehrt war, malte er wieder naturgetreuer (vgl. Abb. 68). Bedri Rahmi Eyüboğlus *Kır kahvesi* (Landcafé) strahlt eine ruhige, entspannte und harmonische Atmosphäre aus, in der sich Menschen geschützt unter schattenspendenden großen Bäumen am Wasser erholen.

### 3.2.3 Die Gruppe der Neuen (1941-1952)

Der Franzose Léopold Lévy übernahm 1937 die Leitung des Bereichs Malerei an der Istanbuler Akademie der schönen Künste, während mehrere langjährig tätige Lehrkräfte pensioniert wurden. Lévy ersetzte sie durch eine neue Generation von Lehrkräften, die fast alle im Ausland studiert hatten und so fängt eine neue Zeit an. Auslöser war der Beginn der nationalen Kulturpolitik der CHP seit 1930 mit Einflüssen auf Künstler und Schriftsteller.<sup>513</sup>

Die Gruppe wurde 1941<sup>514</sup> als sogenannte *Yeniler Grubu*, zu Deutsch Gruppe der Neuen gegründet. Die Gruppe vertrat den kunstphilosophischen Ansatz „Kunst für die Gesellschaft“ zu machen.<sup>515</sup> Ihre Anhänger hatten das Ziel, die gesellschaftliche und soziale Realität in der Türkei wiederzugeben. Die Gruppe der Neuen war beeinflusst von sozialistisch-realistischen russischen Malern wie Kazimir Maleviç (Kasimir Malevich) (1878-1935), Lazar Markoviç Lissitsky (El Lissitzky) (1890-1941).<sup>516</sup> Die Gruppe

---

<sup>512</sup> [www.moma.org/collection/works/79221](http://www.moma.org/collection/works/79221); [www.moma.org/documents/moma\\_master-checklist\\_326293.pdf](http://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326293.pdf) (22.08.2019).

<sup>513</sup> Vgl. Duben 2007, 110.

<sup>514</sup> Vgl. Duben 2007, 111. Nach Iskender 1988 hatte sich die Gruppe im März 1940 in Beyoğlu Gazeteciler Cemiyeti Lokalinde unter dem Namen „Liman Sergisi“ der Öffentlichkeit präsentiert. Nach Kamil Ahmet Gören hat die Gruppe der Neuen zuerst 1940 in der Akademie der schönen Künste eine Studen-tenausstellung gemacht. Später nach einem Jahr 1941 haben sie in Beyoğlu beim Kollektiv *İstanbul Matbuat Birliği* unter dem Namen *Liman Şehri İstanbul* (Hafenstadt Istanbul) ausgestellt. Vgl. Gören 2010a, 16.

<sup>515</sup> Vgl. Yasa Yaman 2002, 28.

<sup>516</sup> Vgl. Gören 2010a, 14.

der Neuen war oppositionell zur Kunstphilosophie der Gruppe D in der Akademie.<sup>517</sup> Sie versuchten, die schwache Beziehung zwischen der Kunst und der Gesellschaft zu verbessern. Daher wählten sie als Motive vorwiegend Alltagsthemen. Die Motive waren ortsgebunden, die Maltechniken westlich orientiert. Die Gruppe der Neuen war die erste Künstlergeneration, die nicht im Ausland ausgebildet wurde. Mitglieder dieser Gruppe, die sich lt. Kamil Gören (vgl. Fußnote 514) bereits 1940 erstmalig als Gruppe vorgestellt hatten, unter anderem Nuri İyem (1915–2005), Selim Turan, Mümtaz Yener (1918-2007), Avni Arbaş (1919–2003), Ferruh Başağa, Fethi Karakaş (1916-1977), Haşmet Akal, Turgut Atalay, Nejat Melih Devrim (1923–1995), Faruk Morel (Lebensdaten unbekannt), Yusuf Karaçay (Lebensdaten unbekannt), Agop Arad (1912-1990), Kemal Sönmezler (1912- nicht bekannt).<sup>518</sup> Ab den 1950er Jahren kamen mehrere neue Mitglieder dazu. Die letzte Ausstellung wurde im Mai 1952 in der Galerie des Französischen Konsulates am Taksim-Platz Istanbul gemacht.<sup>519</sup> Die Gruppe hat zwischen 1941 bis zum 1952 unter dem Namen Gruppe der Neuen 14 Ausstellungen durchgeführt. Später sind einige Mitglieder der Gruppe ins Ausland gegangen, andere bevorzugten andere Malstile. So löste die Gruppe sich aus verschiedenen Gründen auf.<sup>520</sup>

Nuri İyem war ein wichtiger, produktiver türkischer Künstler, und hat zusammen mit Kemal Sönmezler und Turgut Atalay eine der wichtigsten Oppositionsbewegungen der türkischen Malerei, die Gruppe der Neuen gegründet und später auch die Gruppe der Dachkünstler. Er wurde besonders durch seine anatolischen Frauenportraits berühmt. Wie fast alle türkischen Künstler dieser Zeit, hatte İyem zunächst an der Akademie der schönen Künste studiert. Zu seinen Lehrern gehörten Hikmet Onat, İbrahim Çallı und Léopold Lévy. Nuri İyem eröffnete nach der „Ausstellung der Neuen“ seine erste Ausstellung im Jahr 1947 in Beyoğlu oberhalb des Geschäftes *Ada Mobilya Mağazası* (Möbelgeschäft Ada).<sup>521</sup> Er malte sowohl abstrakte als auch realistische Gemälde. Dabei begann er zunächst mit einer realistischen Darstellung und wandte sich später mehr der

---

<sup>517</sup> Vgl. ebd., 24.

<sup>518</sup> Vgl. ebd., 16. Trotz umfassender Recherchen konnten tlw. keine genaueren Lebensdaten ermittelt werden, Angaben tlw. von. Kamil Ahmet Gören, 02.01.2020.

<sup>519</sup> Vgl. Çelik 2009, 132.

<sup>520</sup> Vgl. Gören 2010a, 22.

<sup>521</sup> Laut Gespräch mit Ahmet Kamil Gören 30.12.2019.

abstrakten Malerei zu. Mehr als 2.600 seiner Werke werden in mehr als 1.000 Sammlungen nachgewiesen.<sup>522</sup>

Auf seinem Gemälde *Portre* (Portrait) sehen wir ein Frauenportrait, das in Frontalansicht dargestellt ist (vgl. Abb. 69). Der Kopf der Frau füllt fast das gesamte Bild und die Darstellung wirkt wie eine Ikone. Der Hintergrund zeigt eine Landschaft. Die Augen der Frau sind beeindruckend und wirken tiefgründig, traurig, auch ein wenig beleidigt. Obwohl das Bild Ruhe ausstrahlt, wirken die Augen erstaunlich lebendig. İyem malte viele Portraits von anatolischen Frauen. Er versuchte, dem Betrachter die Wörter und Gefühle der Frauen durch die Darstellung der Augen nahezubringen, Hoffnungslosigkeit, Sehnsucht, Treue, so wie es anatolische Frauen im Alltag lebten. Damit versuchte er eine anatolische Tradition bildlich darzustellen, nach der Frauen auf dem Land aus Respekt vor Männern und älteren Personen nicht sprachen und stattdessen mit Blicken kommunizierten. Ein anderes Bild von Nuri İyem (*İsimsiz* - ohne Namen) zeigt einen ganz anderen Malstil: In der naturinspirierten, abstrakt-expressionistisch gemalten Szene spiegeln sich Häuser und Wolken im Wasser. Die fließende Farbharmonie wirkt wie ein Teppich (vgl. Abb. 70).

Einer der erfolgreichsten Schüler von Léopold Lévy an der Akademie der schönen Künste war Neşet Günal (1923–2002), der nebenbei auch als Bühnendekorateur arbeitete. Günal ging nach Paris, wo er sich zum Experten für Freskenmalerei ausbilden ließ. Anschließend erlernte er dort die Glasmalerei und das Anfertigen von Gobelins. Nachdem er in seine Heimat zurückgekehrt war, arbeitete er bis zu seiner Pensionierung an der Akademie der schönen Künste. Er war ein ausgesprochener Genremaler. Seine Motive waren vor allem die Natur und das Alltagsleben Zentralanatoliens.

Neşet Günal war mit Nuri İyem zur gleichen Zeit Student an der Akademie der schönen Künste und war zwischen 1948 bis 1954 in Frankreich.<sup>523</sup> Er war auch im Kontakt mit der Gruppe der Neuen, aber anders als Nuri İyem war er kein festes Mitglied der Gruppe und auch kein Mitglied anderer Gruppen. Die Maler der Generation von 1940 und die Gruppe der Neuen bereiteten die sozialrealistischen und kritisch-realistischen Künstler vor.<sup>524</sup> Nuri İyem und Neşet Günal haben anatolische Motive verwendet, und greifen damit soziale Aspekte in der Kunst auf, z.B. mit Portraits von Kindern, wie sie

---

<sup>522</sup> Vgl. Gören 2010a, 10.

<sup>523</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 259.

<sup>524</sup> Özsezgin 1989, 354.

in Dörfern lebten. Auffälligster Vertreter neuen Stils für soziale Inhalte war aber nicht Nuri İyem, sondern Neşet Günal, der mit einer „akademischen Sensibilität“ (*akademik bir figür titizliği*) Darstellungen von Menschen gemacht.<sup>525</sup> Sein Malstil ist dem sozialen Realismus zuzuordnen, figurativ-realistisch, aber körperlich unproportioniert. Er blickt von einer leicht-erhöhten Position auf seine Motive. Im Bild *Anadolu'da Çocuk* (Kind in Anatolien, vgl. Abb. 71) steht ein Mädchen<sup>526</sup> mit beiden Beinen verwurzelt auf dem Boden, aber die Augen des Kindes schauen sehr traurig, in der Wirkung erschreckend direkt den Betrachter an. Das Mädchen erscheint voll gedrungener Kraft, doch gleichzeitig mit klagendem, enttäuschem Ausdruck gleichsam unschuldig, mit der Naivität eines hilflosen Kindes. Es wirkt wie eine Skulptur. Alles scheint gemischt: Die Züge des Mundes wirken erwachsen, der Gesichtsausdruck ausgemergelt, zerbrechlich – dazu steht im Widerspruch ein wohlproportionierter unterer Teil des Körpers mit starken Füßen (wie auch im Bild *Düşünen Kadın* (Denkende Frau), vgl. Abb. 73). Die kleinen zerbrechlichen, versteckten Hände zeigen jedoch die Schwäche des Kindes. Im Hintergrund, fast zweidimensional ohne räumliche Wirkung, sieht der Betrachter ein Dorf auf staubigem Boden, fast unbelebt. Im Vordergrund steht völlig isoliert das ärmlich gekleidete Mädchen, dem anzusehen ist, dass es keine unbeschwerte Kindheit erleben darf, da das Landleben zu jener Zeit ohnehin schwer genug war. Als kleiner Kontrast wirkt die ausschreitende Figur mit Hund, die sich vom Kind wegbewegt.

Im Bild *Kapı Önü* (An der Türschwelle) schaffen wenige blau-grau-schwarze Farbtöne eine bedrückende Atmosphäre. Der Putz ist von den Wänden gebröckelt. Die Szene wirkt bewegungslos statisch, von Armut geprägt. Der nackte Boden ist wellig. Eine Frau bedeckt schamvoll ihren Mund mit einem Kopftuch und blickt direkt den Betrachter mit dunklen Augen an und schafft damit eine starke Verbindung. Das rechte Kind hat den Kopf eines Erwachsenen, die Kinder scheinen aufgrund der Mangelernährung kleinwüchsig (vgl. Abb. 72).

In einem weiteren Gemälde von Günal - *Düşünen Kadın* (Denkende Frau) - sitzt eine nachdenkende, aber kräftige, mit klaren Linien gezeichnete Frau auf einem Fauteuil (vgl. Abb. 73). Im Gegensatz zu den beiden vorgenannten Bildern arbeitet Günal hier

---

<sup>525</sup> Vgl. Tansuğ 1995, 55.

<sup>526</sup> Es ist nicht ganz klar, ob es sich um ein Mädchen handelt. Das Kleid spricht für Mädchen, die strengen Gesichtszüge eher für einen Jungen. Wegen der Gefahr des Befalls mit Läusen wurden in den Dörfern die Haare der Mädchen kurzgeschnitten.



minimal mit einer Figur und symbolisiert die Umgebung durch abstrakte Motive im Hintergrund. Er schafft für die Person eine anatolische Umgebung, obwohl die Frau modern wirkt.

Ein ebenfalls wichtiges Mitglied der Gruppe der Neuen war Avni Arbaş, der 1937 sein Studium an der Akademie der schönen Künste begann. Er war Schüler von İbrahim Çallı und Léopold Lévy. Als Maler bereiste er zunächst die Türkei und ging anschließend nach Paris. Seine Bilder waren stets naturgetreu. Er malte bevorzugt Portraits, Stillleben und Pferde. Seine Themen entnahm er seiner Umgebung und seiner Kultur. Auf seinem Bild *Tekne* (Boot) ruht ein mächtiges Holzboot nahezu im Zentrum des Bildes auf einem fast konturlosen, in weitgehend monochromen Grautönen gemalten Meer. Im Hintergrund sind Inseln oder Berge angedeutet. Eine Treppe führt vom Land zum Boot, auf dem sich wenige Personen befinden. Durch den Kontrast zwischen Boot und Meer und den fehlenden Konturen entsteht ein zweidimensionaler Effekt mit einer imaginären Wirkung (vgl. Abb. 74).

Selim Turan (1915–1994) studierte Malerei ebenfalls an der Akademie der schönen Künste. Seine Lehrer waren Feyhaman Duran, Léopold Lévy und Zeki Kocamemi. Gleichzeitig beschäftigte er sich auch mit der Miniaturmalerei. Nach dem Studium arbeitete er als Kunstlehrer. Er bereiste zunächst die Türkei und ging 1947 nach Paris. Zwischen 1953 und 1983 unterrichtete<sup>527</sup> er an der *Académie Ranson* und *Académie Goetz* in Paris. Im Jahr 1991 nahm Selim Turan an der Universität Paris-Sorbonne als Professor in der Promotions-Jury teil. Am Anfang seiner Karriere malte er impressionistische Bilder mit sozialen Inhalten. Später wandte er sich der abstrakten Malerei zu (vgl. Abb. 75).

### 3.2.4 Die Gruppe der Zehn (1946-1954)

Zehn Schüler des Malers und Dozenten der Akademie der schönen Künste, Bedri Rahmi Eyüboğlu, gründeten im Jahr 1946 die Gruppe der Zehn.<sup>528</sup> Bereits nach kurzer

---

<sup>527</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 493 sowie Wikipedia o. J., zuletzt aufgerufen am 30. März 2019. Nach Özsezgin 2010 nahm er Unterricht.

<sup>528</sup> Vgl. Karaaslan 2018, 49. Nach Iskender 1988 wurde die Gruppe im Jahr 1947 gegründet. Vgl. Iskender 1988, 23. In Öndin 2003, 193 ist ebenso 1947 angegeben. Nach Şefket, Rado in Bayer 2009 hat die Gruppe in 1946 ihre erste Ausstellung in der Akademie durchgeführt. Der Grund für die Abweichung ist, dass die erste Ausstellung der Gruppe, die als "Schulausstellung" in der Mensa durchgeführt wurde, nicht mitgezählt wurde.

Zeit erhöhte sich die Zahl der Mitglieder, wobei der ursprüngliche Name beibehalten wurde. Die Gruppe versuchte, sich von der Nachahmung westlicher Kunst zu lösen. Sie hatte das Ziel, traditionelle Quellen und Motive in ihren Bildern aufzugreifen und eine Synthese von östlicher und westlicher Kunst zu verwirklichen.

Bestätigte Mitglieder der Gruppe der Zehn, die auch ihren Namen gegeben hatten, waren die Maler Mustafa Esirkuş (1921–1989), Leyla Gamsız (Sarptürk) (1921–2010), Fikret Elpe (1913– ), Mehmet Pesen (1923–2012), Nedim Günsür (1924–1994), Saynur Kıyııcı (Güzelson) (?-?), Hulusi Sarptürk (?-1969), İvy Stangali (1922-1999), Fahrünnisa Sönmez (?-?) und Maryam Özacul (Özcilyan) (?-?).<sup>529</sup> Nach der zweiten Ausstellung wächst die Anzahl der Künstler in der Gruppe der Zehn in kurzer Zeit auf mehr als 20 an.<sup>530</sup> Die letzte gemeinsame Ausstellung wurde im Jahr 1954 in Beyoğlu *Amerikan Haber Merkezi* (Amerikanisches Nachrichtenzentrum in Beyoğlu, Istanbul) eröffnet. Danach sind einige Mitglieder aus der Gruppe ausgetreten und die Gruppe hat sich aufgelöst.<sup>531</sup>

Nedim Günsür begann sein Studium an der Akademie der schönen Künste. Er war Student von Bedri Rahmi Eyüboğlu. Nach seinem Studium ging er nach Paris, wo er seine Malerei in den Ateliers von André Lhote und Fernand Léger weiterentwickelte. Nach seiner Rückkehr in die Türkei war er 1947 einer der Gründer der Gruppe. Seinen Lebensunterhalt verdiente er als Kunstlehrer. Am Anfang seiner Laufbahn war er Impressionist, später malte er halbabstrakte Gemälde. Sie zeigen meist Alltagsmotive und kulturelle Themen.

Das düster wirkende Bild *Onuncu Köy* (Das zehnte Dorf) erzählt eine Geschichte. Der Blick fokussiert sich auf einen traurig dreinblickenden Mann im Vordergrund mit extrem schmalen Gesichtszügen und langem Bart, auf seinem Kopf sitzt ein Geier. Im Hintergrund kreisen weitere Geier unruhig unter dem dunklen Himmel, darunter stehen verstreut einige Menschen in Schockstarre (vgl. Abb. 76).

Ein weiterer bedeutender Maler der Gruppe war Mehmet Pesen. Er absolvierte sein Studium der Malerei an der Akademie der schönen Künste. Später arbeitete er an einer

---

<sup>529</sup> Obwohl es Dutzende Publikationen zum künstlerischen Verständnis und zu Ausstellungen der Gruppe der Zehn gibt, gibt es kaum Informationen über Biografien einzelner Künstler der Gruppe. Nach Rückfrage bei Prof. Ahmet Gören hat er seine selbst recherchierten Lebensdaten einiger Künstler per E-Mail (04.01.2020) weitergegeben.

<sup>530</sup> Vgl. Karaaslan 2018, 49.

<sup>531</sup> Vgl. ebd., 60-61.

Grundschule als Kunstlehrer und präsentierte mehrere Ausstellungen im In- und Ausland. Eines seiner Gemälde<sup>532</sup> nutzte die UNESCO als Vorlage für eine ihrer Postkarten. Mehmet Pesen griff in seinen Werken lokale Themen auf. Dabei verwendete er Elemente traditioneller Kunst und Miniaturen, die er in modernem Stil bearbeitete.

### 3.2.5 Die Pioniere abstrakter Kunst (ab Ende der 1940er Jahre)

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich Paris wieder zum internationalen Zentrum der Kunst. Die Stadt hatte nichts von ihrer Anziehungskraft verloren und zog wieder Künstler aus aller Welt an. Dabei ging der Trend zur abstrakten Malerei, die später als *Nouvelle École de Paris* oder Zweite Schule von Paris bezeichnet wurde.<sup>533</sup> Diesem Trend schlossen sich auch einige türkische Künstler an: Hakkı Anlı (1906–1991), Selim Turan, Nejad Melih Devrim (1923–1995), Abidin Dino, Fahrünnisa Zeyd<sup>534</sup> und Mübin Orhan (1924–1981). In der Türkei zählt man die türkischen Künstler, die in Paris gelebt hatten und sich mit abstrakter Kunst beschäftigten, zur *Paris Ekolu* (Pariser Schule).

Ab 1945 fanden in Paris verschiedene Ausstellungen statt. Sie haben sich zwischen 1945 und 1960 an Ausstellungen beteiligt und Beiträge zu einigen Katalogen und Kunstzeitschriften geliefert. Das bedeutet auch dass sie gute Beziehungen zur Pariser Kunstszene hatten, z.B. zum *Salon des Réalités Nouvelles*, *Salon de Mai* und *Salon des Comparaisons*.<sup>535</sup> Im Jahr 1946 führte die UNESCO im *Musée d'Art Moderne* in Paris die Ausstellung *Exposition Internationale d'Art Moderne* durch. Sie sollte die durch den Krieg entstandene Kommunikationslücke auf dem Gebiet der bildenden Kunst unter den Mitgliedsländern der neu gegründeten UNESCO überbrücken und die Kulturen einander näherbringen.<sup>536</sup> Während des Zweiten Weltkriegs war es kaum möglich gewesen, Kunst international zu präsentieren oder aktuelle internationale Kunst auf Ausstellungen zu betrachten. Aus diesem Grund sah die UNESCO in dieser Ausstellung eine Etappe auf dem Weg dahin, dass Künstler und Künstlerorganisationen international besser zu-

---

<sup>532</sup> Titel des Gemäldes nicht zu ermitteln.

<sup>533</sup> „Der Begriff „École de Paris“ (Schule von Paris) bezieht sich auf die außergewöhnliche internationale modernistische Künstlergemeinschaft, die in der ersten Hälfte des 20. Jh. in Paris lebte. Damit wird Paris als Zentrum der Kunstwelt (bis zum 2. Weltkrieg) und als Symbol für kulturellen Internationalismus anerkannt“. Dempsey 2018, 65.

<sup>534</sup> Schreibweise unterschiedlich aus Zitaten oder Quellen übernommen: Fahrinüsa, Fahrinüssa, Fahrlnissa, Fahr-El-Nissa Zeid/Zeyd.

<sup>535</sup> Vgl. Sönmez 2000, 32.

<sup>536</sup> Vgl. ebd., 27.

sammenarbeiten.<sup>537</sup> An der Ausstellung<sup>538</sup> beteiligten sich 33 türkische Künstler, die verschiedenen Gruppen und Malstilen angehörten.<sup>539</sup>

„Diese Beteiligung in Paris war nach der im Jahr 1918 in Berlin und in Wien durchgeführten Ausstellung türkischer Maler das erste Mal, dass im Ausland im großen Maßstab türkische Kunst gezeigt wurde.“<sup>540</sup> Bemerkenswert an dieser Ausstellung war, dass hier eine große Zahl international eher unbekannter türkischer Künstler gemeinsam mit etablierten Künstlern wie Marc Chagall, Max Ernst, Henri Matisse, Pablo Picasso und Wassily Kandinsky präsentiert wurden.<sup>541</sup> Auch aus einem weiteren Grund war diese Ausstellung aus türkischer Sicht bemerkenswert: Sie zeigt erstmals Werke türkischer Maler verschiedener Gruppen und Stilrichtungen in einer internationalen Ausstellung vereint. Der mit 64 Jahren älteste Teilnehmer, İbrahim Çallı, war ein Vertreter des türkischen Impressionismus, während jüngere Teilnehmer wie Sabri Berkel oder Selim Turan in ihrer Malerei mehr und mehr abstrakte Formen annahmen.

„Bevor diese Ausstellung geschlossen wurde, wurde in Paris eine andere türkische Kunstausstellung unter der Verantwortung von Nurullah Berk und Zeki Faik İzer, mit der Unterstützung des damaligen Botschafters Numan Menemencioğlu, durchgeführt.“<sup>542</sup>

Diese Ausstellung fand im Museum *Cernuschi* unter dem Titel *Turquie d'Autrefois* statt. An der Ausstellung beteiligt waren 19 Maler.<sup>543</sup> Die Maler übernahmen nach ihrer

---

<sup>537</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Paris 1946, 7.

<sup>538</sup> Ebd., 88–90.

<sup>539</sup> Haşmet Akal (1918–1960), Malik Aksel (1901–1987), A. Hakkı Anlı (1906–1991), Avni Arbaş (1919–2003), Turgut Atalay (1918–2004), Ferruh Başağa (1914–2010), Nurullah Berk (1904–1982), Sabri Berkel (1907–1993), Şefik Bursalı (1903–1990), Mahmut Cûda (1904–1987), İbrahim Çallı (1882–1960), Ali Çelebi (1904–1993), Halil Dikmen (1906–1964), Feyhaman Duran (1886–1970), Refik Epikman (1902–1974), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911–1975), Eren Eyüboğlu (1911–1975), Hamit Görele (1903–1980), Neşet Günal (1923–2002), Nuri İyem (1915–2005), Zeki Faik İzer (1905–1988), Ercüment Kalmık (1909–1971), Arif Kaptan (1906–1979), Zeki Kocamemi (1900–1959), Nejad Melih Devrim (1923–1995), Fikret Muallâ (1903–1967), Hikmet Onat (1882–1977), Cemal Tollu (1899–1968), Selim Turan (1915–1994), Eşref Üren (1897–1984), Mehmet Yücetürk (1912–1990), Fahr-El-Nissa Zeyd (1901–1991) und Turgut Zaim (1906–1974). Vgl. Sönmez 2000, 27.

<sup>540</sup> Ebd., 29. Zur Ausstellung in Berlin kam es aufgrund des Ersten Weltkriegs nicht mehr.

<sup>541</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Paris 1946.

<sup>542</sup> Sönmez 2000, 29.

<sup>543</sup> A. Hakkı Anlı (1906–1991), Avni Arbaş (1919–2003), Nurullah Berk (1904–1982), Sabri Berkel (1907–1993), Cevat Dereli (1900–1989), Nejad Melih Devrim (1923–1995), Halil Dikmen (1906–1964), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911–1975), Eren Eyüboğlu (1907–1988), Hamit Görele (1903–1980), Zeki Faik İzer (1905–1988), Arif Kaptan (1906–1979), Fikret Mualla (1903–1967), Zühtü Müridoğlu (1906–1992), Nusret Suman (1905–1978), Cemal Tollu (1899–1968), Eşref Üren (1897–1984), Turgut Zaim (1906–1974) und Fahrünnisa Zeyd (Fahr-El-Nissa Zeid) (1901–1991). Vgl. ebd., 30.

Rückkehr in die Türkei eine Brückenfunktion, um die moderne französische Kunst in die Türkei zu bringen. Dort wurde die abstrakte Kunst ab den 1950er Jahren populär.

„[...] der Kubismus wird zu *der* Kunst des jungen demokratischen Regimes erklärt; im Namen der ‚nationalen Kunst‘ macht man sich stark für eine Rückbesinnung auf die Volks- oder die Miniaturenkunst; und es wird hervorgehoben, dass die türkische Kunst – insbesondere Kelims, Keramik und Kalligrafie – über lebendige Farben und schwungvolle Linien von motivischer Sensibilität verfüge“.<sup>544</sup>

Auch hier zeigt sich wieder eine deutliche Verzögerung gegenüber dem Aufkommen in Europa, ähnlich wie es auch schon zuvor bei anderen Stilrichtungen zu beobachten ist. Dabei liegt die abstrakte Kunst der frühen türkischen und osmanischen Malerei eigentlich nahe. Die Abstraktion wurde hier, wie in der gesamten islamischen Kunst, schon lange verwendet. Es gibt einige Parallelen zwischen abstrakter Kunst und der osmanischen Miniaturmalerei. Diese arbeitete ebenfalls mit geometrischen und abstrakten Formen, wie sie auch in der Teppich-Webkunst verbreitet waren. Die verwendeten Muster, die sich oft gedanklich über das Kunstwerk hinaus fortsetzen lassen, stehen als Symbol für die Unendlichkeit Gottes. Wichtige Vertreter waren Özdemir Altan (geb. 1931), Şemsi Arel (1906–1982), Mustafa Ata (geb. 1945), İsmail Avcı (geb. 1939), Sabri Berkel, Ali Candaş (geb. 1940), Adnan Çoker, Nejad Melih Devrim, İsmet Doğan (geb. 1957), Burhan Doğançay (1929–2013), Ergin İnan (geb. 1943), Veli Sapaz (geb. 1942), Nevhiz Tanyeli (geb. 1941), Selim Turan und Adnan Turani.

Ahmet Kamil Gören bestätigt Forschungen von Adnan Turani, dass in 1947 erstmalig „Abstraktion“ und „abstrakte“ (Kunst) in einigen Zeitschriften und Zeitungen verwendet wurden. Jedoch widerspricht er Turanis Aussage, dass über abstrakte Kunst zuerst im Jahr 1954 von Bülent Ecevit geschrieben wurde, sondern das Abidin Elderoğlu (1912-1974) schon in der April 1947-Ausgabe der Zeitschrift *Fikirler* über *Modern Sanatta Soyutlama* (Abstraktion in moderner Kunst) und in der November 1947-Ausgabe *Picasso ve Soyut Sanata Dair* (Picasso und abstrakte Kunst) mehrmals das Wort „abstrakt“ benutzt hat.<sup>545</sup>

Nach Turani erfolgte zur Zeit der Einführung eines Mehrparteiensystems in der Türkei (ab 1945) die Anerkennung von abstrakter Kunst, was auch Sezer Tansug bestätigt. Als Beispiel hat Ferruh Başağa (1914-2010) einen Preis mit seinem abstrakten Gemälde

---

<sup>544</sup> Ausst.-Kat. Berlin 2009, 21.

<sup>545</sup> Vgl. Gören 2018, 40.

„Aşk“ im Jahr 1949 bei der 11. staatlichen Malerei und Skulptur-Ausstellung gewonnen. Das zeigte zum ersten Mal auf staatlicher Ebene das auch abstrakte Kunst positiv angesehen wurde.<sup>546</sup> Zwischen 10-16. Februar 1953 haben Adnan Çoker und Lütfü Günay (geb. 1924) in „*Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi*“ (sprachwissenschaftliche und geografische Fakultät der Universität Ankara) eine erste abstrakte Ausstellung *Sergi Öncesi* (Vor der Ausstellung) organisiert und teilgenommen, was in der Öffentlichkeit positiv bewertet wurde. Alle Bilder waren abstrakt, und unter den Bildern waren Erläuterungen zu den Werken beschrieben.<sup>547</sup>

Der 1923 in Istanbul geborene Nejad Melih Devrim war der Sohn der Malerin Fahrünnisa Zeyd und des Schriftstellers İzzet Melih Devrim. Er gilt als einer der bedeutendsten türkischen Künstler der Nachkriegszeit. Während seines Studiums an der Akademie der schönen Künste war er Schüler von Léopold Lévy. Bereits während dieser Zeit wurde er Mitglied der Künstlervereinigung Gruppe der Neuen (*Yeniler Grubu*) und beteiligte sich 1941 mit mehreren Arbeiten zu sozialen Themen an ihrer Ausstellung mit dem Titel *Hafen*. Im Jahr 1946 nahm er an der von der UNESCO durchgeführten, bereits erwähnten Ausstellung *Exposition Internationale d'Art Moderne* in Paris<sup>548</sup> teil, wohin er kurze Zeit später auch seinen Wohnsitz verlegte. Nächster Höhepunkt seiner Karriere war 1950 die Beteiligung an der Ausstellung *Young Painters in the U.S. and France* in der *Sidney Janis Gallery* in New York, die der einflussreiche Kunsthändler Leo Castelli (1907–1999) organisiert hatte. Dort hingen seine Gemälde neben Werken von Jackson Pollock (1912–1956), Mark Rothko (1903–1970), Jean Dubuffet (1901–1985), Roberto Matta (1911–2002), Pierre Soulages (geb. 1919) und Nicolas de Staël (1914–1955). Nejad Melih Devrim gehörte zu den Vertretern der Pariser Schule, wie sie sich nach 1945 entwickelte. Er beschäftigte sich mit Kalligrafie, byzantinischen Mosaiken und dem Konstruktivismus und entwickelte dadurch ein eigenes abstraktes Kunstkonzept.

Einer der wichtigsten Vertreter der abstrakten Kunst in der Türkei ist Adnan Çoker. Er studierte an der Akademie der schönen Künste und war Schüler von Zeki Kocamemi. Anschließend ging er nach Paris, wo er bei André Lhote arbeitete. Nachdem er in die Türkei zurückkehrte, nahm er eine Stelle als Lehrer an der Akademie der schönen Kün-

---

<sup>546</sup> Vgl. ebd., 40.

<sup>547</sup> Vgl. ebd., 46; Ecevit, Bülent in Çoker 2010, 54.

<sup>548</sup> Vgl. Özsezgin 2010, 184.

te in Istanbul an. Çoker reiste öfter ins Ausland. 1977 wurde er Direktor des Istanbulers Museums für Malerei und Skulptur. Dieses Amt behielt er bis 1983. In seinen Bildern greift Adnan Çoker Formen aus der Architektur auf, die er stets abstrakt darstellt. Seine Bilder sind streng geometrisch und zeigen die Formen im Gleichgewicht. Seine künstlerische Ausdrucksform sind Motive, die er in seiner eigenen Kultur vorfindet. In mehreren seiner Bilder lassen sich die geometrischen Formen demnach als Silhouette einer Moschee deuten (vgl. Abb. 77, Abb. 78).

Adnan Turani (1925-2016) war Maler, Erzieher, Schriftsteller und Kunsttheoretiker. Er absolviert im Jahr 1948 ein Kunststudium im Fach Malerei an der *Gazi Eğitim Enstitüsü* (Schule für Lehrer) in Ankara. Später entwickelte er seine Fähigkeiten in München, Stuttgart und an der Staatlichen Hochschule für bildende Kunst in Hamburg weiter. In der Hansestadt beeinflusste ihn in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre vor allem der damalige Leiter der Abteilung für Freie Graphik, Heinz Trökes (1913–1997). Trökes Stil „kam um 1950, vom Surrealismus ausgehend, zu einer abstrakten Zeichensprache mit poetischen, oft an außereuropäischer Folklore orientierten Chiffren“.<sup>549</sup> Turani malte abstrakte Bilder (vgl. Abb. 79, Abb. 80). Seine bevorzugten Motive waren Musiker, ebenso musikalische Objekte und rhythmische Elemente, wie zum Beispiel grafische Zeichen in entsprechender Anordnung. Ein weiteres typisches Element sind Kalligrafien, die er in seine Bilder einbrachte. Kalligrafie verwenden viele türkische Künstler in ihren Gemälden, sie gilt in islamischen Ländern als eine jahrhundertealte Tradition. Da es in vielen islamischen Ländern verpönt war, Menschen und Tiere abzubilden, konzentrierten sich Künstler auf abstrakte Figuren, Pflanzen und Schriftzeichen. Die Kalligrafie galt dabei besonders während der osmanischen Zeit als wichtigste Kunstform, weil die Schrift dem Künstler einen großen künstlerischen Freiraum bot. In seinen Bildern verwendete Turani die Kalligrafie halbabstrakt. Für Turani hatten Gemälde stets zwei Ebenen: eine ästhetische und eine weitere, die die Auseinandersetzung des Malers mit seiner Lebenswelt und seiner Zeit erkennen lässt. Sein Verständnis über die Funktion von Gemälden drückte er selbst folgendermaßen aus: „Meiner Meinung nach ist Malerei daher sowohl eine Komposition zum Hängen an die Wand als auch eine Denkwei-

---

<sup>549</sup> Vierhaus 2008, 107.

se, die eine Ära zum Ausdruck bringt, eine Suchmethode nach einer zeitgenössischen Persönlichkeit, eine Reaktion einer Person zur Ära.“<sup>550</sup>

Der türkische Maler und Fotograf Burhan Doğançay war vielseitig begabt. Nachdem er an der Universität in Ankara ein Jurastudium absolviert hatte, ging er nach Paris. Dort beschäftigte er sich mit Kunst und promovierte 1953 an der neuen *Universität von Paris* (gegründet 1896) im Bereich Wirtschaft. Neben der Malerei beschäftigte sich Burhan Doğançay mit der Fotografie. Er war in vielen Ländern und machte dabei zahlreiche Fotos von Türen. Später eröffnete er in Istanbul ein eigenes privates Museum, das *Doğançay-Museum* (vgl. Abb. 81). Burhan Doğançay erstellte vor allem Collagen. Thematisch beschäftigte er sich bevorzugt mit Bändern und Motiven auf Wänden in Metropolen. Auf den Wänden suchte er nach Spuren von Menschen, um sie dann wieder zu bearbeiten (vgl. Abb. 82, Abb. 83).

### **Die Dachkünstler (1951-1952)**

In 1947 eröffnete Nuri İyem gemeinsam mit Fethi Karakaş, Ferruh Başağa und Pindaros Platonidis eine private Kunstschule eröffnet, die er später selbst leitete.<sup>551</sup> Die Schule befand sich im Dachgeschoss eines Hauses in der Asmalımescit, einer Straße im Istanbul Stadtteil Beyoğlu. Die aus der Schule hervorgegangenen Künstler wurden deshalb unter dem Namen Dachkünstler bekannt. Sie waren eine Gruppe junger Maler, die damals den die türkische Kunstszene beherrschenden, akademisch ausgebildeten Malern ihre eigene abstrakte Malerei entgegensetzten. Zu der Zeit war die Gruppe D als Lehrkräfte noch stark an der Akademie vertreten. Die Dachkünstler hingegen sahen die Gruppe D als „altmodisch, traditionell und Nachahmer“.<sup>552</sup> Sie sahen sich als eine Art Opposition gegenüber der Akademie der schönen Künste. Dabei wehrten sie sich gegen die Auffassung der Akademie, dass ein Maler, der zuvor keine klassische Ausbildung durchlaufen hatte, auch keine moderne Kunst machen könne. Deshalb entwickelten sie ihre eigene Kunst im Atelier, die im Gegensatz zu akademischen Vorschriften stand.

Gleichzeitig kritisierten die Dachkünstler auch die türkischen Künstlergruppen vor ihnen, da diese lediglich westliche Kunst nachgeahmt hätten. Besonders die Gruppe D

---

<sup>550</sup> Turani 2002, 2.

<sup>551</sup> Vgl. Gören 2010a, 24.

<sup>552</sup> Yasa Yaman 1993, 61.



war dabei Ziel ihrer Kritik. Sie habe ihre einst innovative Rolle in der türkischen Kunst verloren und sei mittlerweile selbst konservativ geworden. Nach Meinung der Dachkünstler hätte es die Gruppe D versäumt, die Pionierrolle der abstrakten Kunst in der Türkei zu übernehmen. „Obwohl an der 15. Ausstellung (1947) und der 16. Ausstellung (1951) der Gruppe D Fahrinüsa Zeid, Zühtü Müridoğlu und Sabri Berkel mit ihren abstrakten Bildern teilgenommen hatten, wurde weiter die klassische Ebene der Akademie bevorzugt.“<sup>553</sup> Zu den Dachkünstlern gehörten neben den drei Gründern der privaten Kunstschule auch Erdoğan Behnasov, Baha Çalt, Atıf Hançerlioğlu, Seta Hidiş, Ömer Uluç, Haluk Muradoğlu, Ümit Mildon, Vildan Tatlıgil und Atıf Yılmaz.<sup>554</sup>

Die Gruppe veranstaltete 1951 und 1952 zwei Ausstellungen im französischen Konsulat im Istanbul.<sup>555</sup> Als Gruppe waren die Dachkünstler damit nur eine kurze Zeit aktiv. Einzelne Gruppenmitglieder, allen voran Nuri İyem und Ömer Uluç, waren aber später als Einzelkünstler erfolgreich. Die Leistung der Dachkünstler liegt damit weniger in ihrem künstlerischen Werk als Gruppe, sondern in der Begründung einer oppositionellen Rolle der Kunst. Sie waren nicht nur Pioniere der abstrakten Malerei in der Türkei, sondern auch Vorreiter für eine Befreiung von der fast allmächtigen Kunstakademie, die bis dahin die Richtung der türkischen Malerei vorgab.

In den folgenden Jahren sollte der Einfluss der Akademie weiter zurückgehen. Gleichzeitig gewann die abstrakte Malerei in der Türkei immer mehr Zulauf. Ein weiteres Ereignis, das beispielhaft für die Entwicklung war, fand 1954 statt. In diesem Jahr veranstaltete das Bankhaus *Yapı ve Kredi Bankası* einen Gemäl Dewettbewerb mit dem Thema *İş ve İstihsal* (Arbeit und Erzeugung). Es war der erste größere Wettbewerb dieser Art in der Türkei, an dem vor allem bereits etablierte Künstler teilnahmen. Zu den Teilnehmern gehörten die der Gruppe D angehörenden Maler Cemal Tollu, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Zeki Faik und Eren Eyüboğlu, mehrere Meisterkünstler aus der Vereinigung unabhängiger Maler und Bildhauer sowie Refik Epikman, Eşref Üren und Cevat

---

<sup>553</sup> ebd., 62.

<sup>554</sup> Yasa Yaman 1994, 31. Abweichend dazu führt Yasa Yaman 1993, 61 nach Aksal 1951 Yılmaz Batibeki als weiteres Mitglied auf. Dort wird Yılmaz Batibeki alias Atıf Yılmaz irrtümlicherweise als zwei verschiedene Personen angegeben. Yılmaz Batibeki wurde später in der türkischen Filmbranche unter dem Namen Atıf Yılmaz bekannt. Er galt als einer der renommiertesten und produktivsten türkischen Filmregisseure und war auch als Drehbuchautor und Filmproduzent tätig. Weiterhin wird bei Pehlivanoğlu 2015 auch Pindaros Platinidis als Mitglied angegeben. Sowohl nach Yasa Yaman 1993, 61 und Pehlivanoğlu 2015 werden keine Angaben zum Lebenszeitraum (Geburts-, Sterbedatum) der Künstler angegeben.

<sup>555</sup> Vgl. Yasa Yaman 1993, 61.

Dereli.<sup>556</sup> Hinzu kamen noch einige wenig bekannte Künstler. Die Jury war unter anderem mit dem britischen Kunstphilosophen und Schriftsteller Herbert Edward Read (1893–1968), dem italienischen Kunstkritiker und -historiker Lionello Venturi (1885–1961) sowie dem Kunsthistoriker und Kurator Paul Fierens (1895–1957) international besetzt.<sup>557</sup>

Zur Überraschung des Publikums und der Teilnehmer gewann die aus einer intellektuellen Familie stammende, aber bis dahin weitgehend unbekanntes Gravur- und Grafikkünstlerin Aliye Berger (1903–1974) mit einem Gemälde, das an einen Ausschnitt von van Goghs *Sternennacht* erinnert. Von den anderen Teilnehmern wurde Berger sehr kritisiert, weil sie als Gravur- und Grafikkünstlerin aus einem anderen Bereich kam und nicht an der Akademie der schönen Künste ausgebildet wurde. Eine solche Kritik war in dieser Zeit nicht ungewöhnlich, da der Einfluss der Kunstakademie auf die Kunstszene sehr groß war und fast jeder etablierte türkische Maler dieser Zeit dort studiert hatte. Der ebenfalls an dem Wettbewerb teilnehmende Maler Cemal Tollu kritisierte, dass das Bild eine Ecke mit wenig Veränderung aus einem sonnigen Landschaftsgemälde von Goghs sei.<sup>558</sup> Demgegenüber beurteilte die Jury ihr Werk als sehr energisch, sehr stark und origineller als die Bilder der anderen Teilnehmer.<sup>559</sup> Das Ergebnis des Wettbewerbs führte zu einer Diskussion über den Einfluss der Kunstakademie und die Freiheit der Kunst in der Türkei. Am Ende trugen der Wettbewerb und die durch ihn angestoßene Debatte dazu bei, dass der Einfluss der Kunstakademie weiter schrumpfte und der einzelne Künstler eine größere Freiheit besaß.

---

<sup>556</sup> Vgl. Koçak 2007, 8.

<sup>557</sup> Vgl. ebd.

<sup>558</sup> Vgl. Koçak 2007, 10.

<sup>559</sup> Vgl. Germaner 2007, 8.

## 4 Kunst der Gegenwart

Ausgang aller Entwicklung der türkischen Malerei war und ist Istanbul, eine der ältesten und bedeutendsten Städte der Welt. Die Stadt war im Laufe der Jahrhunderte Heimat und Schmelztiegel verschiedener Kulturen, Völker und Religionen. Istanbul ist sehr früh mit ausländischen Künstlern in Verbindung gekommen. Im 15-16. Jahrhundert wurden Gemälde von Istanbul schematisch, ohne Figuren gemalt, meistens in Landkarten, Geschichts- und Geografiebüchern abgebildet. Ab dem 17. Jahrhundert wurden Topografie und Natur der Stadt anders, mit Sensibilität, dargestellt. Danach malten die nicht-einheimischen Künstler eher aus einem Verständnis der Dokumentarfotografie für andere Reisende. Im 18. Jahrhundert wurden die meisten Landschaftsgemälde von Istanbul in verschiedenen Sprachen mit Erklärungen unterteilt, um sie für andere Reisende zu verkaufen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren die in Istanbul malenden ausländischen Künstler „Orientalische Maler“.<sup>560</sup>

Was damals für westliche Künstler, die orientalistische Bilder sehen wollten, als Bildnis des Ostens gemalt wurde, ist heute interessanterweise auch eine Quelle für Türken selber. Durch diese Gemälde erfährt der Betrachter auch heute noch über den damaligen Alltag in Istanbul (Konstantinopel). So kann man die damalige Lebensweise, die durch Verwestlichung schneller in Vergessenheit geraten ist, wiederentdecken, insbesondere wie sich das Leben auf der Straße, im Café, auf Spazierwegen, abspielte, Ochsenkarren entdecken, oder Arzuhalci<sup>561</sup> kennenlernen.<sup>562</sup>

Obwohl Istanbul seit 1923 nicht mehr den Regierungssitz der Türkei repräsentiert, ist die Metropole mit offiziell über 15,5 Millionen Einwohnern 2019 – inoffiziell deutlich mehr – die mit Abstand größte Stadt und der wichtigste Wirtschaftsstandort des Landes. In allen Bereichen der Kultur übernehmen die Stadt und die dort ansässigen Künstler und Institutionen die Vorreiterrolle in der Türkei. Die Kunstgalerien befinden sich heute überwiegend in den zentralen und gesellschaftspolitisch liberalen Stadtteilen auf euro-

---

<sup>560</sup> Vgl. Renda 2014: Gezinlerin Tutkusu Istanbul (Istanbul Leidenschaft der Reisenden), in Ausst.-Katalog Istanbul 2014, 19-22.

<sup>561</sup> „Wunschschreiber“: ein Beruf bei den Osmanen, mit Erlaubnis der Stadt für Analphabeten und andere Leute Briefe oder Petitionen zu schreiben.

<sup>562</sup> Vgl. İnankur 2014: Kayıp Zamanın İzinde (Aus den Spuren der verlorenen Zeit), in Ausst.-Katalog Istanbul 2014, 16.

päischer Seite wie Beyoğlu, Nişantaşı oder Şişli (vgl. Abb. 84), wenige auf der asiatischen Seite in Kadıköy, Kızıltoprak oder Maltepe. Diese Standorte erleichtern den Zugang zur Zielgruppe. Gleichzeitig sind sie aber auch ein Schutz, weil es in konservativen Stadtteilen wiederholt zu Übergriffen auf Kunstgalerien kam.

Die Bibliotheken verteilen sich über das Stadtgebiet. Zu solchen, die im Bereich Kunst besonders wichtig sind, zählen das *İstanbul Modern Sanat Müzesi* (Modernes Kunstmuseum Istanbul), *Bilkent Üniversitesi Sanat Kütüphanesi* (Kunstabibliothek der Bilkent Universität), *İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi* (Bibliothek des Istanbuler Forschungsinstituts), *Salt Galata* (Salt Galata Bibliothek und Galerie), *Ahmet Hamdi Tanpınar Edebiyat Müze Kütüphanesi ve Kadın Eserleri Kütüphanesi* (Ahmet Hamdi Tanpınar Literaturmuseum und Frauenbibliothek). Eine wichtige Bibliothek für Archäologie befindet sich im *Alman Arkeoloji Enstitüsü* (*Deutsches Archäologisches Institut*), gegründet 1929.

Die Museen hingegen konzentrieren sich, anders als die Kunstgalerien, nicht nur rund um Beyoğlu. Berühmte Museen wie *İstanbul Modern*, *Pera* und *Doğançay* befinden sich zwar auch in Beyoğlu, andere ältere staatliche Museen aber in den Stadtteilen im Umkreis des historischen Zentrums von Istanbul, in Eminönü, Eyüp und Emirgân. Neuere private Museen, wie das *Sakıp-Sabancı-Museum* sind zum Beispiel im nördlichen Stadtteil Sarıyer und dem Stadtviertel Emirgân entstanden.

Das Gegenstück zu Istanbul ist Ankara. Als Hauptstadt der jungen Türkei wurde die Stadt als ein Modernisierungsprojekt dargestellt. Bereits direkt nach der Gründung der Republik wurde Ankara zur Hauptstadt. In den Jahren danach erstellte der deutsche Architekt Carl Christoph Lörcher (1884–1966) einen Bebauungsplan. Ziel war es, das architektonische Zeichensystem der osmanischen Epoche in der Hauptstadt zu überwinden. „Ankara sollte städtebauliches Gegenbild zur osmanischen Stadt und einer ganzen Epoche sein.“<sup>563</sup> Infolgedessen entstanden zahlreiche repräsentative Bauwerke, an denen auch viele deutsche und österreichische Architekten wie Rudolf Belling (1886–1972), Clemens Holzmeister (1886–1983) und Bruno Taut (1880–1938) beteiligt waren.

Auch kulturell versuchte die Regierung bereits in den 1920er Jahren Ankara aufzuwerten, weil die örtliche Kunstszene bis dahin für eine Hauptstadt unzureichend war. Aus diesem Grund wurden beispielsweise ab 1926 „die wichtigen Ausstellungen aus

---

<sup>563</sup> Dođramacı 2010, zuletzt aufgerufen am 19. Juli 2019.

Istanbul in Ankara wiederholt“.<sup>564</sup> Ab den 1950er Jahren wurden auch in Ankara einige private Galerien eröffnet, viele davon südlich des Stadtzentrums. Sie erfüllten dabei nicht nur die Aufgaben einer klassischen Galerie, sondern dienten als eine Art Kulturzentrum. Eine der wichtigsten war die Galerie *Helikon Derneği Galerisi* (Helikon Galerienverein), die eine Gruppe junger Künstler 1952 betrieb. Dazu zählten Bülent Arel, Selma Arel, Bülent Ecevit, Raşan Ecevit (seit 1946 Bülent Ecevits Frau, 1923-2020), Rasin Arsebük und Zerrin Arsebük.<sup>565</sup> Bekanntester von ihnen war Bülent Ecevit (1925–2006), der zwischen 1974 und 2002 insgesamt fünf Mal Ministerpräsident der Türkei war. Zur Malerei kam er vermutlich wegen seiner Mutter Fatma Nazlı Ecevit (1900–1985), die als Malerin tätig war und unter anderem an den Galatasaray-Ausstellungen (vgl. Kap. 2.3.3) teilnahm. Nazlı Ecevit war Schülerin der Schule für Kunsterziehung der Frauen (*İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi*).<sup>566</sup> Daher ist verständlich, dass Bülent Ecevit eine kunstaffine Erziehung genoss. Er war zum Beispiel auch Dichter. Die Gruppe junger Künstler förderte abstrakte Kunst und verzichtete auf Unterstützung durch den Staat und durch Banken. Innerhalb kurzer Zeit gelang es ihren Mitgliedern, sich in der Kunstszene einen Namen zu machen. Leider wurde die Gruppe aufgrund ihrer politischen Haltung verfolgt und die Galerie geschlossen.

Heute befinden sich die Kunstgalerien Ankaras überwiegend in den Stadtteilen Kavaklıdere, Çankaya und Kızılay (vgl. Abb. 85). Staatliche Museen wie das Ethnografische Museum (*Etnografya Müzesi*) und das Staatliche Museum für Malerei und Bildhauerei (*Devlet Resim ve Heykel Müzesi*) wurden im Zentrum angesiedelt. Von internationalem Rang ist das Museum für anatolische Zivilisationen (*Anadolu Medeniyetleri Müzesi*), ein Archäologiemuseum: Das Europäische Museumsforum zeichnete es im Jahr 1997 als das beste europäische Museum aus.<sup>567</sup> Außerdem gibt es in Ankara verschiedene Museen von staatlichen Organisationen wie das Wissenschafts- und Technologieministerium (*ODTÜ Bilim ve Teknoloji Müzesi*) der Technischen Universität des Nahen Ostens, das Ziraat Bank Museum (*Ziraat Bankası Müzesi*) und das Türkische Luftfahrtmuseum (*Türk Hava Kurumu Müzesi*).

---

<sup>564</sup> Güzelhan 2012, 516.

<sup>565</sup> Vgl. E-skop 2012, zuletzt aufgerufen am 30. Oktober 2017.

<sup>566</sup> Vgl. Tunç 2018, 86.

<sup>567</sup> Vgl. Museums.EU o. J.a, über den Wettbewerb und Kriterien vgl. Museums.EU o. J.b, beide zuletzt aufgerufen am 11. November 2018.

Durch die Gründung mehrerer Universitäten besitzt Ankara ein überdurchschnittlich hohes Bildungsniveau. Aus diesem Grund und wegen der hier ansässigen Ministerien gilt Ankara heute als eine Studenten- und Beamtenstadt. Die Stadt ist darüber hinaus schon länger eines der größten Wirtschaftszentren des Landes. Trotz der Förderung durch den Staat, mehrerer Galerien und zahlreicher kultureller Aktivitäten ist es Ankara aber nicht gelungen, Istanbul den Rang als Kulturmetropole auch nur annähernd abzuholen. Bis heute ist die Kunstszene in Istanbul deutlich lebendiger und vielschichtiger als in Ankara.

Ab den 1970er Jahren eröffnete das Großbürgertum in der Türkei weitere Galerien. Ihr Zweck war nicht mehr nur, Gemälde zu verkaufen, sondern auch, eine neue internationale Kunstszene aufzubauen. Beispiele dafür sind die *Galeri Baraz* (Galerie Baraz) und die *Galeri Maçka* (Galerie Maçka).<sup>568</sup> Die Istanbuler *Galeri Baraz* eröffnete der Künstler Yahşi Baraz (geb. 1944) im Jahr 1975. Er selbst hatte von 1964 bis 1969 an der Akademie der schönen Künste Keramik<sup>569</sup> studiert. In den folgenden Jahren organisierte er zahlreiche Ausstellungen verschiedener Künstler und erarbeitete sich in der türkischen Kunstszene einen bedeutenden Ruf als Galerist und Archivar. Er wollte junge talentierte Künstler unterstützen und türkische Kunst im Ausland bekannter machen. Dafür beobachtete er aufmerksam die weltweite Kunstszene und versuchte, ausländische Künstler in die Türkei einzuladen. Ab Ende der 1970er Jahre organisierte Yahşi Baraz eine Ausstellungsreihe unter dem Titel *Çağdaş Türk Ressamları* (Moderne Türkische Maler). Diese wurde in Chicago (1978), Sofia (1981) und Düsseldorf (1982) gezeigt.<sup>570</sup>

---

<sup>568</sup> Maçka ist ein Stadtteil von Istanbul.

<sup>569</sup> Das Studienfach Keramik umfasst die industrielle Herstellung und die künstlerische Bearbeitung von Keramik.

<sup>570</sup> Vgl. *Galeri Baraz* o. J., zuletzt aufgerufen am 15. September 2014. Für den 10. Dezember 2018 hatte die Verfasserin dieser Arbeit mit dem Leiter der Galerie, Yahşi Baraz, am Telefon und per E-Mail vereinbart, dass ein Kurier bei ihm Kataloge zur Ausstellungsreihe der modernen türkischen Maler für wissenschaftliche Zwecke zum Selbstkostenpreis abholen werde. Als der Kurier vor dem herrschaftlichen Anwesen erschien, kam Herr Baraz persönlich ans Tor, war aber nicht bereit, die Kataloge wie vereinbart zu übergeben, sondern verlangte einen exorbitant hohen Preis. Öfter hat die Verfasserin bei Galeristen, aber auch bei hochrangigen Künstlern selbst in Istanbul erlebt, dass keine Dokumente für wissenschaftliche Zwecke zur Verfügung gestellt wurden. Trotz freundlicher Gespräche und anfänglicher Bereitschaft wurde das Material nicht herausgegeben oder überteuert angeboten. Verabredete Termine wurden häufig nicht eingehalten. Eine wissenschaftliche Ethik, mit der Informationen für Archive oder wissenschaftliche Zwecke zur Verfügung gestellt oder geteilt werden, ist nur schwach ausgeprägt.

Ein Jahr nach Eröffnung der *Galerie Baraz*, im Jahr 1976, eröffnete in Istanbul die Kunstgalerie *Maçka*. Die Galerie förderte die Konzeptkunst und verhalf ihr zu größerer Bekanntheit.<sup>571</sup> Diese beiden Beispiele ließen sich durch weitere ergänzen. Sie zeigen, dass Galerien in den letzten Jahrzehnten nicht nur einen Markt für Gemälde in der Türkei geschaffen haben, sondern auch dazu beitrugen, die türkische Malerei durch neue Kunstrichtungen zu erweitern. Sie versuchten damit auch, die Verspätung in der türkischen Kunst aufzuholen und diese mit der aktuellen internationalen Kunstszene zusammenzubringen.

In den letzten Jahrzehnten wurden auch große internationale Auktionshäuser auf die türkische Malerei aufmerksam, und die Auktionspreise für türkische Gemälde stiegen. So war es auf dem internationalen Kunstmarkt noch eine Sensation, als das Gemälde *Der Schildkrötenerzieher* des osmanischen Malers Osman Hamdi Bey bei einer Auktion am 12. Dezember 2004 in Istanbul für 5 Millionen Türkische Lira<sup>572</sup>, damals knapp 2,9 Millionen Euro<sup>573</sup>, versteigert wurde. Die *Suna ve İnan Kıraç Vakfı* (Suna-und-İnan-Kıraç-Stiftung) erwarb das Gemälde und zeigt es seit 2005 im *Pera-Museum* in Istanbul. Mittlerweile erzielen aber auch modernere türkische Maler ähnlich hohe Preise (vgl. Kap. 3). Bei einer Auktion des Auktionshauses Bonham in London wurde am 19.09.2019 mit dem Verkauf des 41,1x51 Zentimeter großen Gemäldes *Kur'an Okuyan Kız* (Das Mädchen, das den Koran liest) des türkischen Malers Osman Hamdi Bey mit 44,012 Millionen türkische Lira (6,315 Millionen Pfund oder 7,09 Millionen EUR) ein neuer Rekord für einen türkischen Maler erzielt.<sup>574</sup>

Doch zurück zu den Anfängen der Republik: Durch die vielen Ausstellungen und neuen Museen entwickelte sich in der Bevölkerung allmählich ein Kunstbewusstsein. Als erstes Museum in der Türkei wurde 1846-1847 in der *Aya İrini* (Hagia Irene) Kirche eröffnet<sup>575</sup>, als erstes staatliches Museum für Malerei folgte erst 1937 das *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi* (Istanbuler Museum für Malerei und Bildhauerei), das die Werke türkischer Künstler präsentiert. Lange Zeit blieb dies auch das einzige türkische Museum dieser Art. Erst 1980 eröffnete in der Hauptstadt Ankara mit dem *Ankara Dev-*

---

<sup>571</sup> Vgl. Maçka Sanat Galerisi o. J., zuletzt aufgerufen am 15. September 2014.

<sup>572</sup> Angaben von R. Barış Kıbrıs, Kurator der orientalischen Gemäldesammlung des Pera-Museums auf eine eigene Anfrage.

<sup>573</sup> Eigene Berechnung, erstellt mit Oanda Corporation o. J., zuletzt aufgerufen am 16. September 2014.

<sup>574</sup> vgl. Köker 2019.

<sup>575</sup> Vgl. Karadeniz 2018, 251f.

*let Resim ve Heykel Müzesi* (Staatliches Museum für Malerei und Bildhauerei Ankara)<sup>576</sup> das zweite bedeutende staatliche Museum für bildende Kunst. Es zeigt Gemälde und Skulpturen ab der Zeit vor der türkischen Revolution bis zur Gegenwart.

Mit der Republikgründung wurden Museen Teil der kulturellen Revolution, die Nationalgeschichte zu vertiefen und das Kulturbewusstsein zu schärfen. „Kultur“ und „Museum“ wurden als Begriffe im Jahr 1945 in das Kultur- und Entwicklungsprogramm aufgenommen. Bis 1980 waren alle Museen staatlich und Stadtmuseen. Erst um die Jahrtausendwende folgten weitere, vornehmlich private Museen in Istanbul und Ankara. Das erste private Museum das in Istanbul geöffnet wurde, ist das *Sadberk Hanim Museum*.<sup>577</sup> Als besonders bedeutendes nichtstaatliches Museum eröffnete die Familie Sabancı im Jahr 2002 das *Sabancı-Museum* in Istanbul. Das Museum zeigt Kalligrafie, Möbel und Malerei aus dem 14. bis 20. Jahrhundert. Neben dem Museum organisiert die Familie internationale Ausstellungen, Konzerte sowie Seminare und wurde damit ein wichtiger Bestandteil des kulturellen Lebens der Stadt. 2004 eröffnete die *İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı* (Istanbul Kultur- und Kunststiftung), kurz İKSV, unter der Leitung der Familie Eczacıbaşı mit dem *İstanbul Modern* das erste Museum für Gegenwartskunst in der Türkei. Im nächsten Jahr, 2005, folgte ein weiteres privates Museum, das *Pera-Museum*, das die *Suna ve İnan Kiraç Vakfı* (Stiftung von Suna und Inan Kirac) gründete. Das Museum befindet sich im Istanbul Stadtteil Pera, dem ehemaligen Künstlerviertel der Stadt. Es ist bekannt für seine herausragende Dauerausstellung mit einer reichen Gemäldekollektion. Dazu gehören Werke von Osman Hamdi Bey, Gemälde europäischer Orientaler und Werke der türkischen Malerei, zum Beispiel Portraits von Konsuln, vom 17. bis Anfang des 20. Jahrhunderts sowie Wechselausstellungen wie Orientalismus in der polnischen Kunst (vgl. Abb. 86).

Kleinere private Museen, die zum Teil Künstler selbst eröffnet haben, ergänzen dieses Angebot seit einigen Jahren. Dazu gehören das *İMOGA İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi* (Istanbul Museum für grafische Kunst), das 1974 als privates Druckatelier des Künstlers Süleyman Saim Tekcan entstand und später auch für Arbeiten anderer Künstler geöffnet wurde, oder das *Doğançay-Museum* (vgl. Abb. 81), das Werke des Künstlers Burhan Doğançay und seines Vaters Adil (1900–1990) zeigt.

---

<sup>576</sup> Es wurde bereits 1927 als Volkshaus eröffnet, 1980 renoviert und vom Kulturministerium in ein Museum umgewandelt.

<sup>577</sup> Vgl. Karadeniz 2018, 250-256.



Neben der mittlerweile bedeutenden Rolle privater Museen in der Istanbuler Museumslandschaft gewannen private Organisationen in den letzten Jahren auch in der Kulturszene immer größeren Einfluss. Eine der wichtigsten Organisationen ist die bereits erwähnte İKSV. Sie wurde im Jahr 1973 unter der Leitung des Geschäftsmanns Dr. Nejat Ferit Eczacıbaşı (1913–1993) und anderen Geschäftsleuten und Kunstliebhabern gegründet. Die Stiftung hat das Ziel, die besten türkischen Kunstwerke auszustellen und türkische Kunst im Ausland bekanntzumachen. Bereits nach kurzer Zeit war sie erfolgreich: Mit zahlreichen internationalen Projekten sowie mit Musik-, Film-, Theater- und Kunstfestivals gewann die Stiftung in der Türkei eine große Bedeutung. Galerien so wie Aksanat, Garantie Platform und Borusan Sanat, die sich speziell an junge Künstler richten, hatten bereits in den 1980er Jahren zum Ziel gehabt, durch Kuratoren die Kunstszene der Welt zu verfolgen und diese in das Land zu bringen.<sup>578</sup>

Als Kulturzentrum für moderne Kunst etablierte sich die 2011 in Istanbul gegründete *SALT* (Salt Galata Bibliothek und Galerie, vgl. Abb. 87). In ihrem Gebäudekomplex befinden sich eine öffentliche Bibliothek, ein Archiv, eine Ausstellungsfläche und Konferenzräume. Seit 2013 gibt es einen weiteren Standort in Ankara.

Im Jahr 1989 gründete die UNESCO die *Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği* (International Association of Plastic Arts), kurz UPSD. Neben nationalen und internationalen Ausstellungen, Seminaren und Konferenzen kümmert sich die Organisation auch um den Schutz der Rechte von Künstlern.

Eines der heute wichtigsten Projekte ist die *İstanbul Bienali* (Istanbul Biennale). Dieses Festival findet seit 1987 alle zwei Jahre statt und gehört mittlerweile zu den bedeutendsten Kulturfestivals. Es bringt Künstler verschiedener Disziplinen und verschiedener Kulturen mit den Besuchern in Kontakt. Die Türkei nimmt seit 1991 an der internationalen Kunstaussstellung *Biennale Venedig* teil. Seit 2014 hat die İKSV für 20 Jahre die Koordination des türkischen Pavillons übernommen – und ihre Position als wichtigste private Kunststiftung der Türkei damit weiter gefestigt. Seit 2010 findet auch in Mardin ein Ableger der Biennale statt. Mardin ist eine alte Stadt in Südostanatolien, in der neben Türken zahlreiche Minderheiten wie Kurden, Araber und Aramäer leben. 2018 fand die dortige Biennale zum vierten Mal statt. Gleichzeitig gelang es den Orga-

---

<sup>578</sup> Vgl. Bugay 2006, 156.

nisatoren, dass ihre Veranstaltung offiziell in die Biennale-Organisation aufgenommen wurde.<sup>579</sup>

Durch die wachsende Anzahl privater Institutionen im musealen und kulturellen Bereich stieg auch der Bedarf an geeignetem Fachpersonal. Um professionelle Kräfte in die Kunstszene zu bringen, nahm die *İstanbul Kültür Üniversitesi* (Istanbuler Kulturuniversität) das Fach *Sanat Yönetimi* (Kulturmanagement) und die *İstanbul Bilgi Üniversitesi* (Istanbuler Bilgi-Universität) das Fach *Sanat ve Kültür Yönetimi* (Kunst- und Kulturmanagement) auf.

Zu Beginn der Türkischen Republik beherrschte, wie beschrieben, der Staat die Kunst und deren Präsentation. Erst allmählich, zunächst durch die ersten privaten Galerien und den privaten Kunstmarkt und später durch die privaten Museen und Kulturveranstaltungen, löste sich die türkische Kunst von der Abhängigkeit staatlicher Förderung. Neue Kunstrichtungen und oppositionelle Künstler, deren Kunst zuvor in den staatlichen Einrichtungen kaum berücksichtigt wurde, haben nun einen Platz in privaten Einrichtungen.

Um die türkische Kunst im Ausland bekannter zu machen, wurde von Nuri İyem<sup>580</sup> eine Wanderausstellung konzipiert, die zwischen 1963 und 1964 unter dem Titel *Çağdaş Türk Sanatı* (Zeitgenössische Türkische Kunst) durch Paris, Brüssel, Berlin und Wien tourte. Jacques Lassaigne (1911–1983), ein französischer Kunstkritiker, hatte die Bilder für die Ausstellung ausgewählt. Einige Bilder, die unter dem Einfluss der Pariser Schule standen, wurden stark kritisiert und verspottet. Andere Bilder hingegen, die sich an die Realitäten des Landes mit einem persönlichen Stil annäherten, wurden geschätzt.<sup>581</sup>

Die 1968er-Bewegung erreichte die Türkei etwas verspätet. Die Auswirkungen waren auch in der türkischen Malerei spürbar. „Die figurative Malerei mit Ironie und Kritik an politischen Inhalten war plötzlich gefragt.“<sup>582</sup> Bekannte Vertreter dieser Zeit waren die Maler Alaaddin Aksoy (geb. 1942)<sup>583</sup>, Utku Varlık (geb. 1942), Mehmet Gül-

---

<sup>579</sup> Vgl. Pektaş 2018, 95.

<sup>580</sup> Kurator der Wanderausstellung. Vgl. İskender 1988, 24.

<sup>581</sup> Vgl. İskender 1988, 24.

<sup>582</sup> Güzelhan 2012, 518.

<sup>583</sup> Zum Teil abweichende Schreibweise des Vornamens: Alaattin, Alaettin.

eryuz (geb. 1938), Komet und Neşe Erdok (geb. 1940).<sup>584</sup> „Als Randerscheinung trat der Sozialistische Realismus mit plakativen politischen Inhalten hervor.“<sup>585</sup>

In einer Türkei, in der Konzeptkunst, Pop-Art, Minimalismus und weitere Stilrichtungen international nicht zeitgleich erlebt wurden, gab es in den 1980er Jahren eine Zeit der Koexistenz von Moderne und Postmoderne.<sup>586</sup> Ab 1980 begann der Konservatismus in der Kunst selbst zu zerbrechen. Konzeptkunst, Minimalkunst und Installationen erschienen. Allerdings bremsten die politischen Ereignisse diese Entwicklung zunächst. 1980 putschte das Militär zum dritten Mal und ersetzte die gewählte Regierung durch eine Militärregierung, die bis 1983 an der Macht blieb. Nach Yusuf Taktak, einem bedeutenden Maler und ehemaligem Dozent (unter anderem an der *Yıldız-Universität*), beeinflusste das repressive Regime von General Kenan Evrens Künstler deutlich.<sup>587</sup> Einige Künstler betrieben bei der Themenwahl Selbstzensur.<sup>588</sup> Das galt auch für die Akademie. İpek Duben erinnerte sich:

„Für eine Ausstellung in der ‚Osman Hamdi Halle‘ wurden aus verschiedenen Museen Meistergemälde zusammengetragen. Darunter war auch eine nackte Skulptur von Zühtü Müritoğlu, einem berühmten Bildhauer. Auf einmal wurden die bereits aufgehängten Gemälde und auch jene Skulptur entfernt. Stattdessen wurden Bilder von ‚Primitiven‘ aufgehängt. Der Grund dafür war eine Besichtigung der Ausstellung durch General Kenan Evren.“<sup>589</sup>

Nach dem Ende der Militärdiktatur beschäftigte sich die zeitgenössische Kunst im weiteren Verlauf der 1980er Jahre verstärkt mit sozialen und politischen Themen. Diese Entwicklung weist starke Parallelen zur europäischen Entwicklung in den späten 1960er Jahren auf, nur dass die Türkei diese Bewegung erst erheblich verzögert erlebte, ähnlich

---

<sup>584</sup> Vgl. Güzelhan 2012, 518.

<sup>585</sup> Ebd.

<sup>586</sup> Vgl. Duben/Esra 2008, 24.

<sup>587</sup> Eine Form von absurdem Druck auf Künstler gab es auch während der Militärherrschaft in den 1980er Jahren. Vor dem Besuch des Generals und Staatspräsidenten Kenan Evren erinnerte der Rektor der Mimar Sinan Universität, Muhteşem Giray, an Kleidungsregeln für alle Mitarbeiter der Kunstschule, ohne Bart zu erscheinen (Vgl. Bugay 2006, 147). 1981 wurde ein Gesetz erlassen, mit dem *Yök (Yükseköğretim Kurulu)* – das zentrale staatliche Kontrollgremium türkischer Hochschulen gegründet wurde. Alle Erziehungsrichtungen, auch Akademien und Konservatorien wurden YÖK zugeordnet, Autonomie und Selbstverwaltung eingeschränkt. Ein anderes Beispiel zeigt die Kontrolle einer Ausstellung von Aydın Ayan im Malerei- und Skulpturmuseum von Izmir durch die Polizei 1982, ob seine Bilder einen politischen Hintergrund hätten (vgl. Bugay 2006, 159).

<sup>588</sup> Vgl. IstanbulArtNews 2018a, 14–16.

<sup>589</sup> Vgl. IstanbulArtNews 2018b, 14–15.

wie es zuvor bereits beim Impressionismus und allen darauffolgenden Kunststilen der Fall war.

In den 1990er Jahren diskutierte die türkische Gesellschaft über Begriffe wie Identität und Ethnizität, die Politik suchte nach einer Neuausrichtung. Die gesellschaftliche und politische Debatte spiegelte sich auch in der Kunst dieser Zeit wider. Nach der Militärdiktatur in den 1980er Jahren war die Türkei wieder zu einem Mehrparteiensystem zurückgekehrt. Die ungelösten Probleme, die die Türkei seit der Staatsgründung vor sich herschob, traten aber wieder stärker in den Vordergrund. In dieser Zeit prägten das Land die Konflikte zwischen östlicher und westlicher Ausrichtung, zwischen Islam und Laizismus und zwischen Ethnien. Diese konkretisierten sich, als auf der einen Seite die Verwestlichung durch die 1996 in Kraft getretene Zollunion mit der Europäischen Union weiter vorangetrieben wurde und auf der anderen Seite mit der *Refah-Partei* die erste islamisch orientierte Partei ins türkische Parlament einzog. Sie stellte zwischen 1995 und 1996 mit Necmettin Erbakan auch den Ministerpräsidenten. Gleichzeitig waren die 1990er Jahre der Höhepunkt des militärischen Konflikts mit der kurdischen Arbeiterpartei PKK, der zwischen 2015-2017 wieder an Dramatik zugenommen hatte.

Zwischen diesen gesellschaftlichen Widersprüchen entstand in der türkischen Kunstszene eine neue, schärfere Auseinandersetzung mit politischen Themen. Zwischen 1990 und 2000 produzierten einige Künstler oppositionelle und radikal kritische Werke, die sich gegen die Ideologie des Staates, den Neo-Kapitalismus und den gesellschaftlichen Konservatismus richteten.<sup>590</sup>

Hinzu kam, dass in dieser Zeit nicht nur türkische Künstler ins Ausland gingen, sondern die Türkei auch zunehmend für ausländische Künstler interessant wurde. Eine wichtige Rolle für diese Entwicklung spielte der deutsche Kurator René Block (geb. 1942). Er war im Jahr 1991 für ein Joseph-Beuys-Projekt in der Türkei und kannte dort zahlreiche türkische Künstler. Später organisierte er mehrere Ausstellungen von türkischen Künstlern in Deutschland. Die Ausstellung *İskele – Türkische Kunst Heute* (vgl. Abb. 88) brachte Block 1994 nach Deutschland und wurde in den ifa-Galerien in Berlin, Stuttgart und Bonn gezeigt.<sup>591</sup>

---

<sup>590</sup> Vgl. Durgun 2014, zuletzt aufgerufen am 24. April 2017.

<sup>591</sup> An der Ausstellung beteiligten sich folgende Künstler: Selim Birsal (geb. 1963), Handan Börüteçene (geb. 1957), Osman Dinç (geb. 1943), Ayşe Erkmen (geb. 1949), Gülsün Karamustafa (geb. 1946), Serhat Kiraz (geb. 1954), Füsün Onur (geb. 1938), Hale Tenger (geb. 1960) und Adem Yılmaz (geb.

Im gleichen Jahr präsentierte Block im *Künstlerhaus Bethanien* in Berlin die Ausstellung *Orient Express*.<sup>592</sup> In der Gemeinschaftsausstellung präsentierte der Berliner Künstler Raffael Rheinsberg (1943–2016) seine in Istanbul entstandenen Arbeiten sowie Werke der türkischen Künstler İnci Eviner (geb. 1956), Serhat Kiraz (geb. 1954), Ahmet Öktem (geb. 1951) und Erhan Özdilek (geb. 1959).

Anschließend wurde Block im Jahr 1995 Kurator der *4. Biennale Istanbul*. Sein bisher letztes Projekt mit türkischen Künstlern war die zwischen 2007 und 2013 betriebene Galerie *Tanas* in Berlin, die die „fortlaufenden Entwicklungen der zeitgenössischen türkischen Kunst weiter verfolgt und in Berlin präsentiert“.<sup>593</sup> Mit seiner letzten Ausstellung *The Unanswered Question. İskele 2* im Jahr 2013 knüpfte Block noch einmal an seine erste Ausstellungsreihe mit türkischen Künstlern *İskele – Türkische Kunst Heute* von 1994 an.

Obwohl das Interesse der türkischen Bevölkerung an Kunst und Kultur in den letzten Jahrzehnten deutlich gestiegen ist, nutzt sie kulturelle Angebote auch heute noch deutlich seltener als die europäische Bevölkerung. Von den, wie bereits erwähnt, über 15,5 Millionen Einwohnern der Metropole Istanbul besuchten 2013 etwa 1,1 Millionen Menschen mindestens einmal im Jahr eine Kultureinrichtung. Diese Schätzung schließt aber neben den Besuchen von Museen, Ausstellungen oder Konzerten, auch den Besuch von Kinos und die Nutzung von Büchereien mit ein.<sup>594</sup> Gerade einmal 300.000 bis 400.000 davon – und damit nicht einmal die Hälfte – suchen eine der genannten Einrichtungen regelmäßig auf, also wenigstens einmal im Monat.<sup>595</sup> Statistisch gesehen nutzt demnach nicht einmal jeder zehnte Einwohner Istanbul das kulturelle Angebot der Stadt. Zum Vergleich dazu besuchten in Deutschland 2018 2/3 der Bevölkerung ab 14 Jahren kulturelle Veranstaltungen und Museen in der Freizeit<sup>596</sup>, und allein die Zahl der Kinobesuche pro Einwohner lag 2013 bei 1,7.<sup>597</sup>

---

1955). Vgl. Block/Barsch, 1994; BM Contemporary Art Center o. J., zuletzt aufgerufen am 08. Januar 2019.

<sup>592</sup> Vgl. Ausstellungs-Katalog Berlin 1994.

<sup>593</sup> Junge Meister Berlin 2011, zuletzt aufgerufen am 19. Juli 2019.

<sup>594</sup> Vgl. Ince 2014, 57.

<sup>595</sup> Vgl. ebd.

<sup>596</sup> Befragung Verbrauchs- und Medienanalyse (VuMA), Daten nach Statista.de; [de.statista.com/statistik/daten/studie/171906/umfrage/haeufigkeit-theater-konzerte-kulturveranstaltungen-besuchen-in-der-freizeit/](https://de.statista.com/statistik/daten/studie/171906/umfrage/haeufigkeit-theater-konzerte-kulturveranstaltungen-besuchen-in-der-freizeit/), zuletzt aufgerufen am 25.08.2019.

<sup>597</sup> Vgl. Statistisches Bundesamt 2016, 648.

Diese gesamte Entwicklung zeigt, dass die türkische Kunstszene und die Museumslandschaft einen starken Wandel durchlebt haben und sich immer noch im Wandel befinden. Dabei verlief der Prozess, ähnlich wie die türkische Politik, nicht immer geradlinig, sondern war stets dem Wechselspiel verschiedener Strömungen ausgesetzt. Besonders die Rolle des Staates, die sich im Laufe der Zeit verändert hat, spielt hier eine entscheidende Rolle. Seit der Gründung der Türkischen Republik versucht der Staat, die starke Wirkung der Kunst für seine Interessen zu nutzen. Dadurch war er über lange Zeit fast der einzige nennenswerte Förderer der türkischen Kunst. Die allmähliche Entstehung einer privaten Kunstszene und das nachlassende Interesse der Regierung führten zu einer Reduzierung des staatlichen Engagements. Zwar stiegen – zumindest nach offiziellen Angaben - die Kulturausgaben zwischen 2016 und 2017 um 19,4 % (inkl. Film und Medien, Architektur, Natur und Kulturerbe; darunter 2/3 staatliche und 1/3 privatfinanzierte Ausgaben), was auch inflationsbereinigt einen deutlichen Anstieg bedeutete, darunter 9 % für darstellende Künste.<sup>598</sup> Dennoch zieht sich der Staat immer mehr aus der Förderung unabhängiger Kunst zurück und ging in den letzten 20 Jahren dazu über, die Kulturpolitik und deren Förderung den Kommunen zu überlassen. Ziel war es, die Kunst über neue örtliche Kulturzentren<sup>599</sup> näher an das Volk zu bringen, gleichzeitig aber den Kommunen die Finanzierung dieser Zentren zu überlassen. 2009 gab es in 32 von 39 Stadtbezirken Istanbuls mindestens ein Kulturzentrum – insgesamt waren es 74. Bemerkenswert ist, dass 65 davon erst seit 1999 entstanden waren.<sup>600</sup> 2018 gab es bereits 76 Museen in Istanbul, 46 in Ankara und 27 in Izmir. Jedoch verfügen acht der 81 Provinzen der Türkei über keinerlei Museen.<sup>601</sup>

Der Rückzug des Staates aus der Kulturfinanzierung war wenig durchdacht und sorgte in der Kunstszene für neue Probleme und Ungerechtigkeiten. Trotz des sinkenden Drucks des Staates auf die Kunst wurde diese nicht unbedingt hochwertiger und das kulturelle Angebot nicht überall verbessert. Die Kunst geriet zunehmend in die Abhängigkeit des Marktes oder der Kassenlage der Kommunalpolitik. Private Organisationen

---

<sup>598</sup> Vgl. Kültür harcamaları 2017 yılında arttı (Die Kulturausgaben stiegen 2017). Hurriyet 07.12.2018, [www.hurriyet.com.tr/ekonomi/kultur-harcamalari-2017-yilinda-artti-41043760](http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/kultur-harcamalari-2017-yilinda-artti-41043760) (17.11.2019).

<sup>599</sup> Kulturzentren sind kommunale Einrichtungen, die in ihren Räumlichkeiten verschiedene Angebote aus den Bereichen Kunst, Bildung und Kultur anbieten.

<sup>600</sup> Vgl. Ince 2014, 49. Nach dem Ministerium für Kultur und Tourismus gibt es 2019 in der gesamten Türkei 80 aktive Kulturzentren, die diesem Ministerium angegliedert sind. Vgl. [yigm.ktb.gov.tr/TR-9786/bakanligimiza-bagli-faal-kultur-merkezleri-51il29ilce80-.html](http://yigm.ktb.gov.tr/TR-9786/bakanligimiza-bagli-faal-kultur-merkezleri-51il29ilce80-.html), zuletzt aufgerufen am 15.09.2019.

<sup>601</sup> Gerçek Gündem 2018.

fördern oft nur Kunstprojekte, mit denen sich entweder Geld verdienen lässt oder die werbewirksam genutzt werden können. Den kommunalen Regierungen fehlen oft die finanziellen Mittel, um größere kulturelle Projekte wie beispielsweise Theater- oder Opernhäuser zu betreiben.

Die neuen Medien haben in der Türkei, wie auch in anderen Staaten, viel für Künstler verändert und bieten ihnen neue Möglichkeiten. Museen, Ausstellungen, Kunstvereine und private Einrichtungen haben die türkische Kunstszene sehr lebendig gemacht. So haben Künstler große Freiheiten, neue Informationsquellen und neue Verbreitungswege für ihre Kunst hinzugewonnen. Sie können heute verschiedene Kunststile und Medien einschließlich Internet nutzen und kombinieren und dem aktuellen Geschehen der Kunst in der Welt folgen. Besonders Konzeptkunst und Installationen haben neben den klassischen Kunstformen in den letzten Jahren enorm an Bedeutung hinzugewonnen. Natürlich verändert diese neue Entwicklung nicht nur die Künstler, sondern auch die Rolle der Zuschauer. Diese müssen nicht mehr nur außenstehende Betrachter sein, sondern werden manchmal selbst zu einem Teil der Kunst. Sie nähern sich dem Kunstwerk geistig und körperlich. Dies führt zu einem veränderten Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter, in dem nicht mehr nur ästhetische Gesichtspunkte ausschlaggebend sind.

„Letztendlich kann die eigentliche Frage nicht sein, ob Malerei eine Sprache ist, die übersetzt werden kann, sondern inwiefern Malerei eine Schnittstelle der Kommunikation ist, welche von verschiedenen Formen politischer, sozialer, kritischer und visueller Diskurse abhängt, womit sie eine Stimme zwischen verschiedenen Kulturen erhält. Die Auseinandersetzung um Kunst macht sie zu einem kreativen Medium der Kommunikation. [...] Die Entwicklung einer kommunikativen und erfolgreichen Kunstszene in der Türkei, die sowohl in der Welt als auch in der Nation integriert ist, hängt nicht nur von der Vermarktung durch oder Beteiligung an Weltkunstmesse und Biennalen ab, sondern auch von der Entwicklung einer Auseinandersetzung um Kunst, die die Wechselwirkung zwischen Vergangenheit und Gegenwart zeigt, die nicht nur ihre Rätsel beantwortet, sondern neue Fragen aufwirft.“<sup>602</sup>

Neben der Kunst gewinnt auch die Kunstkritik immer stärker an Bedeutung. Die Forschung in diesem Bereich wächst, das zeigt die deutlich zunehmende Anzahl an veröffentlichter Literatur zu künstlerischen Themen.<sup>603</sup> Kunst und Malerei sind heute auch ein fester Bestandteil des türkischen Bildungssystems. Dabei haben mittlerweile auch

---

<sup>602</sup> Shaw 2011, 185-186. Eigene Übersetzung aus dem Englischen.

<sup>603</sup> Beobachtung aufgrund von Recherchen im Internet, Bibliotheken, Fachzeitschriften und Interviews mit Experten.

neue, kreative Interpretationsmethoden Eingang in die schulische und universitäre Bildung gefunden. Schüler und Studenten lernen, Kunst nicht mehr nur nach der Ästhetik, sondern auch nach Kreativität, Originalität und kritischen Gesichtspunkten zu betrachten. Diese Veränderungen sind aber im Bildungssystem bisher noch nicht vereinheitlicht.<sup>604</sup> Ein Verständnis für die Geschichte und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Herkunft von Kunstwerken und Kulturgütern ist noch nicht verbreitet. Zwar haben Galerien, Auktionshäuser, oder die renommierte Mimar Sinan Universität vereinzelt Experten, die prüfen, ob es sich bei Kunstwerken um Originale handelt oder nicht. Aber selbst dort kam es zu Skandalen um gefälschte Kunstwerke.<sup>605</sup> Eine große Lücke, die dafür sorgt, dass immer noch viele gefälschte Bilder in die Öffentlichkeit gelangen, ist dieses Fehlen einer Provenienzforschung, wie sie an kunsthistorischen Instituten westlicher Universitäten üblich sind.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass die türkische Kunstszene von heute ihren Rückstand gegenüber der internationalen Kunstszene aufgeholt hat und sich seit den 1990er Jahren parallel zur weltweiten Kunstszene entwickelt. Zuletzt geriet sie zunehmend in die Abhängigkeit des Marktes oder der Kassenlage der Kommunalpolitik. Hier wäre eine stärkere und verstetigte Unterstützung der öffentlichen Hand sinnvoll, ohne dabei in die frühere Rolle einer einseitigen Kunstförderung zurückzufallen.

Durch den zunehmenden Reichtum in der arabischen Welt und vor allem in den Golfstaaten, verbunden mit dem steigenden Interesse an Gemälden ist in den letzten Jahren weltweit ein Markt für islamische Kunst entstanden. Zu den neuen Zentren dieses Kunstmarktes gehört neben Kairo, Damaskus, Teheran, Kuala Lumpur, Jakarta, Lahore, Dubai und Abu Dhabi auch Istanbul. Für die internationale Kunstszene hat die Türkei, allen voran der Standort Istanbul, aber an Bedeutung gewonnen – allerdings nicht in dem Maße, wie es sich einige in den letzten Jahren gewünscht hatten. „Der Traum vom Hotspot Istanbul ist schon in den vergangenen Jahren zerfallen“<sup>606</sup>, so die Kuratorin Beral Madra in einem Interview 2016. „Es war nie die ganz große Kunst-

---

<sup>604</sup> Wie die Verfasserin der Arbeit aus ihren 13 Jahren Lehrtätigkeit in Kunst aus den vorgegebenen Curricula, praktischen Erfahrungen und Gesprächen mit befreundeten Lehrkräften bis heute feststellt.

<sup>605</sup> Vgl. Murat Bardakçı: 'Miró rezaleti', Mimar Sinan Üniversitesi'nin ne hâle geldiğinin en mükemmel örneğidir! (Die 'Miró Schande' ist das perfekte Beispiel dafür, was aus der Mimar Sinan Universität geworden ist!). Vgl. [t24.com.tr/haber/murat-bardakci-miro-rezaleti-mimar-sinan-universitesinin-ne-hale-geldiginin-en-mukemmel-ornegidir,333868](https://t24.com.tr/haber/murat-bardakci-miro-rezaleti-mimar-sinan-universitesinin-ne-hale-geldiginin-en-mukemmel-ornegidir,333868) (11.06.2020)

<sup>606</sup> Timm 2016, zuletzt aufgerufen am 31. März 2019.



hauptstadt, das war mehr Einbildung als Realität.“<sup>607</sup> Im weltweiten Vergleich spielte Istanbul allenfalls eine Nebenrolle.

Gründe dafür sind der bereits genannte geringe Einfluss von Istanbul auf die internationale Kunstszene und die zunehmend restriktive Politik von Recep Tayyip Erdoğan's regierender Partei *AKP (Adalet ve Kalkınma Partisi, zu Deutsch Partei für Gerechtigkeit und Entwicklung)*. Diese übt immer häufiger Druck auf Künstler aus, deren Kunst oder politische Einstellung ihnen nicht genehm ist.

„Bei in der Türkei öffentlich gewordenen Fällen von Zensur sehen wir öfter, dass Institutionen alleine entscheiden eine Arbeit aus der Ausstellung zu entfernen oder die Ausstellung abzusagen. Entsprechende Berichte darüber sind in einer distanzierten, juristischen Sprache verfasst.“<sup>608</sup>

Hinzu kommt noch der *Nachbarschaftsdruck* auf Institutionen. Ein Verwalter aus dem Istanbuler Stadtteil Tophane sagte dazu, dass Ausstellungen zu politisch heiklen Themen wie dem Kampf der Kurden, dem armenischen Genozid und den Gezi-Protessen außerhalb von Istanbul zu Problemen führen würden. Einige Ausstellungen seien gar geschlossen worden. Um keine weiteren Schwierigkeiten zu bekommen, wurde es auch nicht an die Presse herangetragen, weil Galeristen Angst hatten, dass sie dadurch mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehen und angegriffen werden.<sup>609</sup>

Ein Beispiel für die aktuelle Beziehung zwischen Kunst und Staat ist das Denkmal von Mehmet Aksoy *İnsanlık Abidesi (Denkmal der Menschlichkeit)*. Es wurde im Jahr 2006 in der osttürkischen Stadt Kars mit Genehmigung der Stadtverwaltung als Erinnerung an die ermordeten Muslime und Armenier errichtet. Nachdem der türkische Ministerpräsident Recep Tayyip Erdoğan das Werk Anfang 2011 in einer öffentlichen Ansprache kritisierte und als „monströs“ bezeichnete<sup>610</sup>, wurde die Skulptur wenige Wochen später auf seine Anordnung hin abgerissen.<sup>611</sup> 2014 lebten ca. 70.000 Armenier in

---

<sup>607</sup> Ebd.

<sup>608</sup> Ersoy 2016, 7, zuletzt aufgerufen am 26. August 2016.

<sup>609</sup> Vgl. ebd., 9, zuletzt aufgerufen am 26. August 2016.

<sup>610</sup> Gottschlich 2011, zuletzt aufgerufen am 22. Oktober 2016.

<sup>611</sup> Vgl. Deutsch Türkische Nachrichten 2011, zuletzt aufgerufen am 22. Oktober 2016. Aksoy verglich die Aktion mit der Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan durch die Taliban. Aksoy, Einwohner von Kars und andere Künstler kündigten Proteste gegen dieses Vorgehen an. Die EU missbilligte die Aktion und sprach offen von einer „Zensur der Kunst“.

der Türkei, fast ausschließlich in Istanbul. Zudem gab es dort noch ca. 3.000 katholische Armenier und eine noch geringere Anzahl protestantischer Armenier.<sup>612</sup>

Zu Beginn der Republik war ein ehrenwerter Bürger wenn er Türke, sunnitisch und laizistisch war, was sich mit der Politik der AKP in einen Dreiklang aus Türke, sunnitisch und islamisch änderte.<sup>613</sup> Wie sich die in den letzten Jahren zunehmende Zensur auf die türkische Kunst auswirken wird, bleibt abzuwarten und lässt sich an dieser Stelle nicht abschließend beantworten. Überraschungen sind auch künftig möglich, wie oft in der Geschichte der Türkei, und Regimewechsel können die Kunstszene befreien.

---

<sup>612</sup> Vgl. Dabag 2014a, 4.

<sup>613</sup> Das Budget des Diyanet İşleri Başkanlığı (Präsidiums für Religionsangelegenheiten) wurde laut einer Antwort der Bundesregierung (Bundestags-Drucksache 19/8167 v. 6.3.2019) auf eine kleine Anfrage der Fraktion Die Linke mitten in der Wirtschaftskrise von 2018 auf 2019 um 36 % erhöht, das Budget der Türkischen Anstalt für Wissenschaftliche und Technologische Forschung um rd. 5 % gekürzt (Vgl. [dip21.bundestag.de/dip21/btd/19/081/1908167.pdf](https://dip21.bundestag.de/dip21/btd/19/081/1908167.pdf) (25.01.2020); nach Domradio Köln das „Wissenschaftsbudget“ sogar um 56 Prozent, vgl. [domradio.de/themen/kirche-und-politik/2018-12-07/steuergeld-fuer-koran-kurse-und-islamische-aufklaerung-finanzspritze-fuer-tuerkische](https://domradio.de/themen/kirche-und-politik/2018-12-07/steuergeld-fuer-koran-kurse-und-islamische-aufklaerung-finanzspritze-fuer-tuerkische) (25.01.2020).

## 5 Fazit

Gemälde blieben im Osmanischen Reich (1299-1922) lange eine Ausnahmeerscheinung. Zunächst dominierte die zweidimensionale Miniaturmalerei. Erste Gemälde entstanden im Osmanischen Reich vereinzelt ab dem 15. Jahrhundert, führten jedoch bis ins 18. Jahrhundert ein Nischendasein, von dem sich die Malerei nur langsam löste. Malerei war am Osmanischen Hof durchaus beliebt, aber vornehmlich aus eigenem Interesse. Der Hof hat vornehmlich Militär, Handel und Erziehung entwickelt und reformiert, aber Kunst und Malerei waren nicht für das Volk bestimmt.

Das änderte sich erst mit einer Phase der Verwestlichung – rückblickend auch Tulpenzeit (1718–1730) genannt – im 18. Jahrhundert. Hof und Staat beeinflussten die Entwicklung der Kunst im Reich nun stark. Selim III, der zwischen 1789-1807 herrschte, führte weitgehende Reformen ein. Diese wurden im 19. Jahrhundert von Mahmud II., Sultan von 1808-1839, fortgesetzt, und später durch die tiefgreifenden Tanzimat-Reformen (1839–1876). Dabei holten reformorientierte Sultane ausländische Berater vor allem aus Frankreich, insbesondere für das Militär, ins Land. Berater aus dem deutschen Reich folgten seit dem 19. Jahrhundert, vor allem ab 1882.

Zu jener Zeit, als sich das Osmanische Reich aus seiner Abschottung löste, reformierte und nach außen öffnete, wurden am Hof vermehrt Gemälde vom höfischen Leben angefertigt, auch von westlichen Künstlern. Ab dem 19. Jahrhundert schickte der Staat Maler erstmals gezielt zur Ausbildung nach Europa. Anfangs stammten die meisten von ihnen aus den Militärschulen, weshalb sie heute als Militärmaler bezeichnet werden. Diese waren Teil des staatlich betriebenen „Verwestlichungsabenteuers“. Neben den fast ausschließlich muslimischen Militärmalern entstand auch unter den nicht-muslimischen Minderheiten, eine bis heute jedoch wenig dokumentierte, Malereitradition. Es gab sogar unter den Regierenden kunstaffine Persönlichkeiten wie den letzten Kalifen Prinz Abdülmecit, der nicht nur Kunstliebhaber, sondern auch ein talentierter Maler war sowie später in der türkischen Republik Bülent Ecevit, fünfmaliger Präsident der Republik, zudem Schriftsteller, Übersetzer, Dichter und kurzzeitig auch Galerist. Seine Mutter Nazlı Ecevit war eine der ersten Schülerinnen der Schule für Kunsterziehung der Frauen, Malerin und Kunstlehrerin.

An der *Schule der schönen Künste* in Istanbul, die später *Akademie der schönen Künste* hieß und heute *Mimar-Sinan-Universität der schönen Künste*, lehrten von An-

fang an überwiegend Ausländer oder im Ausland ausgebildete türkische Maler westliche Maltechniken. Traditionelles und Islamisches war in der offiziellen Türkei zunächst verpönt. Bis 1936 war es nicht möglich, in der Türkei islamische Kunst zu studieren. Die zeitverzögerte, nachlaufende Übernahme europäischer Kunststile begrenzte die kreative Entfaltung einer eigenen türkischen Kunstszene. Der bis in die 1950er Jahre hinein kaum vorhandene private Kunstmarkt und die wenigen Galerien sorgten dafür, dass die Malerei in der Abhängigkeit des Staates und der staatlichen Förderung blieb.

Erst ab den 1950er Jahren entstanden ein privater Kunstmarkt und ein Galeriewesen, wodurch sich die Malerei langsam vom staatlichen Einfluss löste. Zudem stieg ab den 1960er und 1970er Jahren das Interesse auch an der traditionellen Kunst langsam wieder. Malerei erreichte breitere Bevölkerungsteile außerhalb Istanbuls. Es entwickelten sich eigene individuelle Stile und allmählich wurde die türkische Malerei Teil des internationalen Kunstmarktes, ohne jedoch eigene weltweit bedeutende Stilrichtungen zu prägen. Heute folgt die türkische Kunstszene den weltweiten Trends in einer parallelen Entwicklung, ohne dabei eine bedeutende Rolle zu übernehmen.

Die Tafelmalerei spielte somit in der osmanischen Kunstgeschichte zunächst allenfalls eine untergeordnete Rolle und blieb in ihrer Bedeutung lange hinter der Miniaturmalerei zurück. Eine Tradition wie bei den christlichen Maltraditionen, zum Beispiel die Portraitmalerei oder die Darstellung religiöser Ereignisse, entwickelte sich nicht. Auch die zeitweilige Beschäftigung ausländischer Maler am osmanischen Hof führte nicht dazu, dass eine eigene Tradition der Tafelmalerei entstand.

Das Osmanische Reich erlebte ab dem 18. Jahrhundert einen militärischen Niedergang und zunehmende Krisen. Obwohl das Osmanische Reich nie eine Kolonie des Westens war, begannen bereits die Osmanen damit, den Weg der Modernisierung des Reiches in der Nachahmung des Westens zu suchen, anstatt einen eigenen zukunftsweisenden Weg zu finden. Dies verstärkte sich nochmals erheblich mit der Gründung der Republik. Die Herrschenden versuchten westlich zu sein, ohne den geschichtlichen und kulturellen Entwicklungsprozess dahin durchlaufen zu haben. Gleichzeitig nahm der Staat sich damit die Möglichkeit, von der eigenen Vergangenheit zu profitieren, weil der Staat sie als rückständig ablehnte.

In der Spätphase des Osmanischen Reiches verstärkte sich die Verwestlichung. Diese ergab sich nicht nur durch die Offenheit einiger osmanischer Sultane für westliche Er-

rungenschaften, Militärtechnik oder Kultur, sondern vor allem durch die zahlreichen ethnischen Minderheiten im Reich. Die osmanische Gesellschaft war über Jahrhunderte eine kosmopolitische, von denen etliche ethnische Minderheiten, vor allem Nicht-Muslime, ein besonderes Interesse an der Weiterentwicklung westlicher Kultur und Malerei hatten. Westliche Malerei wurde von vielen osmanischen Herrschern geschätzt und durch ausländische Maler an den Hof gebracht. Die Verbreitung von Gemälden war jedoch für osmanische Sultane nicht wirklich relevant. Das Interesse der osmanischen Sultane an der Malerei bestand entweder im Wunsch sich selber portraituren zu lassen, oder Gemälde vom Leben am Hof erstellen zu lassen, die sich auch als Geschenk nutzen ließen. Das änderte sich mit Mahmud II. (1808-1839), der verordnete, dass sein Bild in Regierungsabteilungen aufgehängt werden sollte. Entwickelt wurde die Malerei im Osmanischen Reich aber zunächst unter den dort lebenden christlichen Minderheiten in privaten Ateliers oder an privaten Schulen von Malern, ab dem 19. Jahrhundert auch durch die osmanische Oberschicht. Viele Maler aus osmanischer Zeit, besonders diejenigen, die nicht zu den Militärmalern gehörten und nicht im Staatsdienst standen, gerieten aber in Vergessenheit, vielfach weil Quellen fehlen, diese oftmals unvollständig oder sogar widersprüchlich sind und Transkriptionen Fehler enthalten. Erst Ende der 1940er Jahre verbesserte sich die Quellenlage ansatzweise, Belegstellen entsprechen seither teilweise internationalem Standard.

Unstreitig ist, dass sich die Tafelmalerei auch über die Schulen des Militärs im Osmanischen Reich verbreitete. Als diese im späten 18. Jahrhundert nach westlichem Vorbild neu konzipiert wurden, erhielten die Schüler Unterricht im technischen Zeichnen und in Kartografie. Etliche der ersten osmanischen Maler im 19. Jahrhundert entstammten dem Militär und begründeten die Tradition der Militärmaler. Als eine Art staatliche Förderung wurden künstlerisch begabte Schüler der Militärschulen im Ausland ausgebildet, zuerst in England, danach in Frankreich, später auch in Deutschland. Daraus entstanden im Osmanischen Reich Gemälde nach dem Vorbild der klassischen europäischen Malerei. Im späten 19. Jahrhundert kamen osmanische Künstler in Paris mit dem Impressionismus in Berührung. Diese Maler brachten das Erlernte zurück in ihre Heimat, was der prowestlichen Ideologie der neuen Regierung entgegenkam. Die Künstler wählten pragmatisch einen Malstil, der ihnen selbst nah war, und auch dem Publikum entgegenkam.

Erst 1882 entstand in Istanbul mit der durch den Maler und Archäologen Osman Hamdi Bey gegründeten Schule der schönen Künste die erste zivile Kunstschule im Osmanischen Reich. Diese Schule, die 1928 den Rang einer Kunstakademie und 1982 den einer Universität erhielt, entwickelte sich bis heute zur wichtigsten türkischen Ausbildungsstätte für Künstler, an der die meisten bedeutenden Maler der Türkei studierten und viele von ihnen auch lehrten.

Nach der Staatsgründung 1923 versuchte die junge Republik europäisch zu sein, brach mit der eigenen osmanischen Tradition und kopierte westliche Lebensweisen. Dies war ein eher künstlicher Entwicklungsprozess, staatlich verordnet, der aber nicht historisch gewachsen war. Deshalb setzte die Regierung zwar viele Reformen in der Bevölkerung durch, diese verstand und verinnerlichte die Neuerungen aber häufig nicht. Aus Sicht der Herrschenden hinkte die Türkei in technologischer und kultureller Hinsicht zeitlich deutlich dem Westen hinterher. Das galt es schnell aufzuholen. Auch auf Künstler übte diese Ansicht einen großen Druck aus. Durch den Bruch mit ihrer eigenen osmanischen Tradition und Geschichte beraubten sie sich eines Teils ihrer Kreativität. Demgegenüber hatten westliche Künstler als Referenz ihre Klassiker, die durch die Jahrhunderte rezipiert wurden und an die sie anknüpfen konnten. Auf eine Formel gebracht lautet dies generalisierend: Westliche Künstler waren mutig und experimentell, türkische Künstler abhängig und nachahmend, fixiert auf Anerkennung, ohne ihren inneren Bedürfnissen zu folgen.

Obwohl die Türkei nach ihrer Staatsgründung nicht mit westlichen Staaten vergleichbar war, wurde aber genau dieser Vergleich zwischen westlichen und türkischen Künstlern immer wieder angestellt, was zu einer unrealistischen Einschätzung und falschen Erwartungen führte. Eine solche Entwicklung benötigt Zeit und lässt sich nicht allein durch Reformen und dem Kopieren westlicher Methoden erzwingen. Ähnliches gilt auch für die türkische Malerei. Diese dogmatische Haltung, die Geschichte verkürzen und neu gestalten zu müssen, hat die Künstler entfremdet. Sie wurden radikal darauf beschränkt, Bewunderung für westliche Kunst zu empfinden und nach westlichem Stil malen zu müssen – gleichzeitig sollte sich die Kunst nationalen Themen widmen.

Kunst fand in der jungen Republik in einem sehr kleinen Aktionskreis statt. Noch heute wird gestritten, wie weit diese Phase nur Nachahmung oder eigenständige Entwicklung war. Dies ist auf die nur wenig vorhandenen schriftlichen Quellen über Malerei aus Kunstliteratur oder Kunstkritik sowohl in der Osmanischen Zeit als auch zu Be-

ginn der Republik zurückzuführen. Viele für die Kunstgeschichte bedeutende Dokumente sind nicht mehr erhalten. Zudem vernichtete ein Brand in Istanbul am 1. April 1948 mehr als 12.000 Bände und damit einen Großteil des Archivs der damals einzigen türkischen Kunstakademie. Zudem gibt es bis ins 19. Jahrhundert kaum Künstlerbiografien aufgrund der weit verbreiteten Anonymität der Künstler und das mangelnde Wissen über ihr Schaffenswerk.

Das Erlernen und Kopieren einer Methode oder einer bestimmten Technik führt aber nicht zwangsläufig dazu, dass die dadurch produzierte Kunst ebenfalls nur eine Kopie ist. Dies führt zurück zu der Ausgangsthese dieser Arbeit: Osmanische und türkische Malerei entstand durch die Einflüsse des Westens und hätte sich ohne diese wohl so nicht entwickelt. Durch die Synthese von westlicher Technik und östlicher Kultur entstand jedoch etwas Eigenständiges. Osmanische und türkische Maler übernahmen westliche Techniken. Sie schufen daraus aber etwas Eigenes, indem sie ihre Kultur, Umwelt und teilweise auch traditionelle Kunstformen mit der neuen Technik verbanden. Alle Kunstepochen fanden zeitversetzt ihren Widerhall in türkischen Gemälden. Mit der radikalen Verwestlichung seit der Republikgründung wurden in Literatur, Malerei und den anderen Kunstformen westliche Formen und Stilelemente übernommen und den traditionellen vorgezogen.

Ähnlich verhielt es sich in der europäischen Malerei. Nachdem in Italien die Zentralperspektive Einzug in die Malerei gehalten hatte, übernahmen auch Maler aus anderen europäischen Staaten diese Technik. Dennoch würde heute niemand schreiben, dass die spanische oder niederländische Malerei nur eine Kopie der italienischen sei. Während der Westen stolz auf seine Künstler der Vergangenheit ist, bewundert die Türkei ihre historischen Künstler weit weniger.

Kunsthistorik und Kunstkritik entwickelte sich im Vergleich mit den meisten europäischen Staaten sehr langsam und zunächst in Abhängigkeit staatlicher Institutionen. Trotz der westlichen Einflüsse setzte sich die Gesellschaft in den Anfangsjahren der Türkei nicht kritisch mit Kunst, Kultur und Politik auseinander. Auch die türkische Kunsthistorik beurteilte Kunstwerke stets mit einem westlichen Verständnis von Kunst. Nicht nur die türkische Kunst, sondern auch die Kunstkritik war und ist in der Türkei bis heute oft politisch geprägt. Besonders die Literatur war in den ersten Jahrzehnten der Türkischen Republik häufig nicht unabhängig und beurteilte die politische Botschaft der Malerei oft stärker als ihre Ästhetik. Kunst entwickelte sich nur in einer kleinen Umge-

bung, in den prowestlichen Orten, insbesondere in Istanbul, Ankara, Izmir, und wird bis heute meist nur von einer kleinen Gruppe westlich orientierter Geschäftsleute und Gönner geschätzt und erworben. Die Werke der Künstler wurden häufig auf persönlicher, anstatt auf einer künstlerischen oder kunsthistorischen Ebene kritisiert. Noch dazu wurde das Fach Kunstgeschichte in der Türkei erst spät eingeführt. Zunächst 1933 an der Universität Istanbul als Teil des Fachbereichs Archäologie, und erst ab 1943 als eigenständiges Fach an derselben Institution.

Nach der Gründung der Türkischen Republik erkannte die Politik die Stärke der Kunst und versuchte sie für ihre Zwecke zu vereinnahmen. Sie förderte die Kunst, indem sie die Ausbildung von Künstlern finanzierte, Aufträge an Künstler vergab und Kunstwerke aufkaufte. Gleichzeitig nahm die Politik damit aber einen starken Einfluss darauf, welche Kunst und welche Künstler gefördert wurden. Da der überwiegende Teil der türkischen Bevölkerung in den Anfangsjahren der Republik mit der Tafelmalerei kaum in Berührung gekommen war, musste der Staat seine Bürger erst zu Kunstzuschauern machen. Aus diesem Grund versuchte er, eine Kunstszene geordnet aufzubauen und Künstler gezielt zu unterstützen. In diesem Sinne eröffnete der Staat 1937 das erste Museum für Malerei und Skulpturen in Istanbul, das *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi* (Istanbuler Museum für Malerei und Bildhauerei), führte verschiedene Kunstausstellungen durch.

Der Staat förderte die Ausbildung einzelner Künstler, übernahm viele von ihnen in den Staatsdienst, kaufte ihre Kunstwerke oder entsandte sie mit Stipendien nach Europa. Gleichzeitig behielt er dadurch aber auch die Kontrolle über diese Künstler und ihre Werke. Denn etliche Maler gingen zwar als junge Stipendiaten von Istanbul ins Ausland. Sie studierten dann in europäischen Großstädten, wollten ihre Kunst nach ihrer Rückkehr zumeist im pulsierenden Istanbul weiterentwickeln und sich dort als Maler etablieren. Stattdessen entsandte die Regierung Ende der 1930er Jahre zahlreiche Maler aber in die Provinz, in ländliche Gebiete Anatoliens, auf Heimatreise, wo sie abgeschnitten von der Kunstszene Gemälde malten oder als Lehrer unterrichten sollten. Ihnen fehlte dort sowohl der Austausch mit anderen Künstlern als auch der Kontakt zu potenziellen Käufern. Die Politik vereinnahmte die Kunstförderung. Sie förderte den Aufbau einer Kunstszene, die aber weitgehend auf Istanbul und seine Akademie beschränkt blieb. Mit jedem Regierungswechsel gerieten die von der Vorgängerregierung



geförderten Künstler unter Druck. Dadurch geriet die Kunstszene des Landes mehrfach ins Stocken.

Neben dem staatlichen Einfluss mussten Künstler in der Türkei auch gegen den Einfluss der Akademie der schönen Künste kämpfen, um erfolgreich neue künstlerische Wege zu gehen und sich kreativ frei zu entfalten. Die Akademie in Istanbul war lange Zeit die einzige staatliche Hochschule zur Ausbildung von Malern und das dortige Studium für den künstlerischen Erfolg eines Malers fast obligatorisch. Für den Erfolg war es für Künstler zwingend notwendig, auch Akademiker zu werden, was für die Kunst nachteilig war. Einige Künstler mussten viel von ihrer Energie dafür aufbringen, gegen diese Vormachtstellung anzukämpfen. Diese Akademie bevorzugte nicht nur die Kreativen, sondern auch diejenigen, die die materiellen Möglichkeiten hatten, dort zu studieren. Zudem gibt es bis heute nur eine türkische Kunstszene für alle Volksgruppen – Kunst wird demnach als türkisch bezeichnet und die ethnische Herkunft nicht betont.

Die Kunst blieb Frauen lange Zeit versperrt. Auch in osmanischen Zeiten und am Anfang der Republik war Kunst männerdominiert, der Zugang wurde fast nur Frauen aus der Oberschicht eröffnet, Unterstützungen des Staates fielen für Frauen geringer aus als für Männer aus, sie wurden mehr im Erziehungsbereich gefördert und waren aufgrund gesellschaftlicher Normen weniger künstlerisch tätig. Erst 1914 wurde mit der *Sanâyi-i Nefîse-Schule* eine Kunstschule für Frauen gegründet, wobei es anders als an der 1882 gegründeten Schule der schönen Künste Frauen vor allem für die Lehrtätigkeit ausgebildet wurden. An der Akademie selbst wurde erstmals 1972 eine weibliche Lehrkraft eingestellt. Obwohl sich die Stellung der Frau durch die Reformen am Anfang der Republik zunächst formal deutlich verbesserte, hat sich dies aber gesellschaftlich bis heute noch nicht durchgesetzt. Ebenfalls in dieser Zeit entstanden Portraits von Frauen in westlicher Kleidung und modernen Posen. Auch während und nach der Revolution wurde dieses Thema aufgegriffen. Allerdings schafften es, trotz der formalen Gleichstellung, nur sehr wenige Frauen, als Malerinnen anerkannt zu werden.

Ende der 1940er Jahre verwendeten Maler vermehrt abstrakte und Ende der 1950er Jahre surrealistische Elemente. Zeitgleich emanzipierten sich türkische Künstler weitgehend von der Nachahmung westlicher Kunst. Erst mit der Eröffnung privater Galerien und dem Rückzug des Staates entwickelte sich eine freie Kunstszene. Die Kunst erreichte breitere Bevölkerungsteile, auch in anderen Großstädten und Ferienorten der Türkei außerhalb Istanbuls. Es entwickelten sich eigene individuelle Stile. Obwohl es

nur wenige waren, gab es immer auch erfolgreiche Maler, die traditionelle, türkische und islamische Ästhetik in ihre Werke eingebracht haben. Anders als die Maler, die europäische Stile anwandten, erlangten diese oft erst recht spät Bekanntheit oder gar Berühmtheit. Türkische Malerei wurde Teil des internationalen Kunstmarktes, ohne jedoch eigene weltweit bedeutende Stilrichtungen zu prägen. Somit hat sich die türkische Malerei seit 1923 trotz allen Kritiken kontinuierlich entwickelt und damit ein Erbe für die heutige Generation geschaffen.

Im letzten Jahrzehnt, den 2010er Jahren, hat die traditionelle, islamisch geprägte Malerei wieder stark an Bedeutung gewonnen. Dazu haben vor allem zwei Dinge beigetragen. Seit der Regierungsübernahme der derzeitigen Regierungspartei (AKP) im Jahr 2003 hat sich die Haltung der türkischen Regierung gegenüber der Religion und auch der osmanischen Vergangenheit stark geändert. Religiöse Werte, die in der Türkei traditionsgemäß aus der Politik herausgehalten wurden, rücken nun stärker in den Vordergrund. Auch die von früheren Regierungen eher ablehnende Haltung zum Osmanischen Reich wurde durch eine zunehmend nostalgische, manchmal schon fast verherrlichende Sichtweise auf diese Zeit abgelöst.

Der zweite Grund ist der zunehmende Reichtum in Teilen der arabischen Welt und vor allem in den Golfstaaten, verbunden mit dem steigenden Interesse an Gemälden. Da die islamische Kultur diesem neuen Kundenkreis weit nähersteht als die westliche, besteht hier eine erhöhte Nachfrage nach islamisch geprägter Malerei. In den letzten Jahren ist weltweit ein Markt für islamische Kunst entstanden. Zu den neuen Zentren dieses Kunstmarktes gehört neben Kairo, Damaskus, Teheran, Kuala Lumpur, Jakarta, Lahore, Dubai und Abu Dhabi auch Istanbul. In der Türkei konzentrieren sich viele private Kunstabnehmer auf bekannte Künstler und informieren sich wenig über die Kunstszene. Ein Verständnis für die Geschichte und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Herkunft von Kunstwerken und Kulturgütern ist noch nicht verbreitet. Auch in den Galerien arbeiten selten Experten. Eine große Lücke, die dafür verantwortlich ist, dass immer noch viele gefälschte Bilder in die Öffentlichkeit gelangen, ist das Fehlen einer Provenienzforschung, wie sie an kunsthistorischen Instituten westlicher Universitäten und Museen üblich ist.

Die Kunstszene ist noch weit davon entfernt, dass die Künstler unabhängig und frei produzieren können. Dennoch sind die finanziellen Möglichkeiten für Künstler heute besser als in der Vergangenheit. Noch weit vor dem Jahrtausendwechsel entwickelte

sich in den türkischen Metropolen und sogar kleineren Städten der Urlaubsdestinationen der Mittelmeerküste wie Bodrum, Kaş und auch in Antalya eine rege Kunstszene. Die türkische Kunstszene folgt heute den weltweiten Trends in paralleler Entwicklung.

Seit der Niederschlagung des mutmaßlichen Putschversuchs vom 15. und 16. Juli 2016 und der Einführung eines autokratischen Präsidialsystems steht die Kunstszene vor einem radikalen Wandel unter dem gesellschaftlichen Diktat einer Reislamisierung. Die neu gewonnene Freiheit zerrinnt, der Individualismus droht ideologischer Einflussnahme zu weichen. Es zeichnen sich gravierende Veränderungen in Politik und Gesellschaft der Türkischen Republik ab. Sie wendet sich tendenziell vom Laizismus und sogar Kemalismus ab und entwickelt sich hin zu einem islamisch-neosmanischen Staat mit dem Anspruch, sich als regionale Großmacht zu etablieren und so einen Teil einstiger Größe und Macht zurückzuerlangen. Das wirkt sich selbstverständlich auch auf das gegenwärtige Kunstverständnis aus und hat bereits die Kreativität und Freiheit der 2000er Jahre, als Folge der Globalisierung wie auch Integrationsbestrebungen der Türkei in die Europäische Union, wieder eingeschränkt. Der Einfluss auf Kunst und Malerei ist von nicht-türkischen Gruppen lebenden wie z.B. Kurden, die sich besonders mit oppositionellen Themen beschäftigen, ist in der Türkei ungleich geringer als der von großen ausländischen Bevölkerungsgruppen in anderen Ländern. Wichtiger noch: Es gibt einen starken politischen und religiös motivierten Druck, die türkische Tradition zu fördern und Erneuerungen und Subkulturen in der Kunstszene zu begrenzen. Nicht nur Akademiker, auch viele Künstler haben bereits das Land verlassen. Gleichwohl ist diese zunehmende Begrenzung kein geradliniger Prozess, denn parallel zu dieser Entwicklung entwickelt sich in Nischen eine bemerkenswerte Szene zeitgenössischer Kunst, nicht nur in Istanbul. Die türkische Bevölkerung ist zumindest in den Metropolen jung, kosmopolitisch, dynamisch und medienaffin – ein Nährboden für kreative Entwicklung, auch in der Malerei.

Als Beispiel wie eng Politik und Kunst immer noch verbunden sind, zeigen die Privilegien für ausgewählte Künstler der Türkei. Mit dem Titel „Devlet Sanatçılığı“ (Staatskünstler) dürfen Künstler den Staat im Ausland vertreten, was auf einen Ratsbeschluss des Ministeriums für Kultur und Tourismus von 1971 zurückgeht. Solche privilegierten Künstler genießen zahlreiche Vergünstigungen und Vorteile, u.a. auch am Protokoll von Staatszeremonien teilzunehmen. Trotz dem von außen hereingetragenen, in weiten staatlich verordneten Entwicklungsprozess gab und gibt es in der Türkei immer wieder

gute Künstler und Werke. Noch immer wird in der Kunstszene kontrovers diskutiert, ob tatsächlich eine eigene türkische Ausdrucksform gefunden wurde. Auf diese Frage kann die Arbeit keine abschließende Antwort geben, da der Prozess immer weitergeht. Auffällig ist aber, dass außerhalb von Istanbul und Ankara nur an wenigen Orten eine lebendige Kunstszene entstand, die sich selbst in der aktuellen politischen Konstellation weiter entfaltet, und einige Werke weltweit Anerkennung erfahren. Vergangenheit und Gegenwart zeigen, dass die türkische Kunst unter ihren ureigenen Bedingungen und nicht nur als Ergebnis des westlichen Einflusses bewertet werden muss. Diese Arbeit vermittelt somit – vor dem Hintergrund des europäischen Einflusses – ein Abbild der Maltradition in der Türkei von der osmanischen Zeit über die Republik bis zur Gegenwart. Sie zeigt, wie zeitversetzt europäische Stile übernommen wurden. Trotz des starken Einflusses aus Europa und der staatlichen Dominanz hat sich die türkische Malerei vor allem seit Mitte des 20. Jahrhunderts ein Stück weit emanzipiert. Dabei haben Künstler aber stets versucht, gleichgültig ob unter der Führung des Palastes, des Militärs, der Akademie oder der Bürokratie, mit einem entgegenkommenden Stil, in einem engen Raum, innerhalb kurzer Zeit, mit geringen Zuschauern und unter der Kontrolle der jeweiligen Institution, sich selbst zu verwirklichen. Die Masse der Künstler entwickelte eine Eigenständigkeit, aber nur soweit sie den Machthabern gefiel. Dennoch wird das Eigenständige weiterhin zuweilen als Nachahmung empfunden. Es gelang aber einigen Künstlern, aus innerer Überzeugung einen eigenen Stil zu entwickeln und zu erweitern.

Diese Arbeit ist demnach eine der ganz wenigen, mit zahlreichen Bildern und künstlerischen Portraits unterfütterten deutschsprachigen Quellen für die kunsthistorische Entwicklung der Tafelmalerei der Türkei und deren Europäisierung von der osmanischen Zeit bis in die Gegenwart. Trotz der schwierigen Quellenlage stellt die Arbeit ein kohärentes Abbild des westlichen Einflusses auf die Entwicklung der osmanischen und türkischen Tafelmalerei zusammen. Bemerkenswert ist dabei, dass sich in der Malerei ein generelles Beziehungsgefüge zwischen dem Osmanischen Reich, der Türkischen Republik und Europa widerspiegelt. Im Kern bestätigt sich dabei die Ausgangsthese, dass die osmanische und türkische Malerei durch die Einflüsse des Westens außerordentlich stark geprägt wurde, ja sogar durch diese erst entstanden ist. Sie entwickelt sich in einem Wechselverhältnis zwischen westlicher Maltechnik und nahöstlicher Mystik und Abstraktion.

Die Dissertation analysiert und zeigt somit auf, wie sich die türkische Tafelmalerei von der osmanischen Zeit über die Republik von den Anfängen bis zur Gegenwart entwickelt hat und welche Einflüsse, Strömungen und Widersprüchlichkeiten vor allem aus (Zentral-)Europa ihre Entfaltung und Entwicklung beeinflussten und veränderten. Sie setzt somit einen Rahmen für die Europäisierung der türkischen Tafelmalerei, und will Anreize für weiterführende Forschungen schaffen.

## 6 Literatur- und Quellenverzeichnis<sup>614</sup>

- Acar 2011** Acar, Lokman: Gerçeküstüçülük ve Türk Resim Sanatına Yansımaları (Der Einfluss des Surrealismus auf die türkische Malerei; zugl. Kütahya), MA an der Univ. Dumlupınar, Kütahya 2011
- Agai 2004** Agai, Bekim: Islam und Kemalismus in der Türkei, in: Bundeszentrale für politische Bildung bpb (Hg.): Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ) B 33–34 (2004), 18–24, Bonn 2004, [bpb.de/apuz/28164/islam-und-kemalismus-in-der-tuerkei?](http://bpb.de/apuz/28164/islam-und-kemalismus-in-der-tuerkei?)
- Aksal 1951** Aksal, Sabahattin Kudret: Tavanrası Ressamları Sergisi (Ausstellung der Dachkünstler), Yeditepe, 1. Juni 1951, 7 und Anonym: Resim Sergisi (Ausstellung), Yeni İstanbul (Neues Istanbul), 31. März 1951
- Alserkal Avenue o. J.** Alserkal Avenue: Art Galleries, Dubai o. J., [alserkalavenue.ae/en/neighbourhood-category/art.php](http://alserkalavenue.ae/en/neighbourhood-category/art.php)
- Apodixi GmbH o. J.** Apodixi GmbH: Das Erbe des Byzantinischen Reiches, [byzanzkonstantinopel.de/erbe-byzantinisches-reich/byzantinisches-erbe.php](http://byzanzkonstantinopel.de/erbe-byzantinisches-reich/byzantinisches-erbe.php)
- Arsal 2000** Arsal, Oğur: Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (Soziologie der modernen osmanischen Malerei), Verlag<sup>615</sup> Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000
- Arslan 2016** Nuşin Arslan: Da und fort: die Zentralperspektive. Türkische Malerei konnte Monarchien auslösen – Und türkische Malerinnen. Verlag Logos, Berlin 2016, 187
- Aslanapa 1993** Aslanapa, Oktay: Türkiye’de Avusturyalı Sanat Tarihçileri ve Sanatkârlar (Österreichische Kunsthistoriker und Künstler in der Türkei), Verlag Eren Yayıncılık, İstanbul 1993
- Aslanapa 2014** Aslanapa, Oktay: Türk Sanatı (Türkische Kunst), Verlag Remzi Kitabevi, İstanbul 2014
- Ashier et al. 1989** Ashier, Mustafa; Erol, Turan; Özsezgin, Kaya; Renda, Günsel; Turani, Adnan (Hg.): Die Geschichte der türkischen Malerei, Verlag Palasar S.A., Genf 1989
- Asutay-Effenberger 2010** Asutay-Effenberger, Neslihan: Die Justinianische Hagia Sophia: Vorbild oder Vorwand?, in: Falko Daim, Jörg Drauschke (Hg.): Byzanz – das Römerreich im Mittelalter. Teil 2, 1 Schauplätze, Mainz 2010, 113–125
- Atatürk 1952** Atatürk, Mustafa Kemal: Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri (Atatürks Reden und Statements), Band 2, Ankara 1952

---

<sup>614</sup> Zitierweise gemäß Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn (Hg.): Aufbau und Gestaltung von Seminararbeiten, ein Leitfaden, 6. Aufl., Bonn, 2017, 47

<sup>615</sup> Verlagsangaben ergänzend überwiegend bei türkischen Büchern zwecks detaillierter Quellenangaben

- Ausst.-Kat. Berlin 1891** Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens 1841–1891, hg. vom Verein Berliner Künstler (Ausst.-Kat. Verein Berliner Künstler, 1891), Berlin 1891, [digishelf.de/objekt/733571344/1](http://digishelf.de/objekt/733571344/1)
- Ausst.-Kat. Berlin 1994** Orient Express: İnci Eviner, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Erkan Özdilek, Raffael Rheinsberg, hg. vom Künstlerhaus Bethanien (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien, 30. August bis 25. September 1994), Berlin 1994
- Ausst.-Kat. Berlin 2009** Istanbul Next Wave. Gleichzeitigkeit – Parallelen – Gegensätze. Moderne und zeitgenössische Kunst aus Istanbul, hg. von Johannes Odenthal; Cetin Güzelhan (Ausst.-Kat. Akademie der Künste, 12. November 2009 bis 17. Januar 2010), Berlin 2009
- Ausst.-Kat. Istanbul 2010** Pera Ressamları – Pera Sergileri: 1845–1916 (Pera Maler – Pera Ausstellungen: 1845–1916), hg. vom İstanbul Fransız Kültür Merkezi (Ausst.-Kat. İstanbul Fransız Kültür Merkezi, 13. April bis 08. Mai 2010), Verlag Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2010
- Ausst.-Kat. Istanbul 2014** Düşlerin Kenti: İstanbul Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan seçilmiş yapıtlarla 17. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına Osmanlı'da Gündelik Yaşam ve İstanbul Manzaraları (Die Stadt der Träume: Alltag im Osmanischen Reich und in der Istanbuler Landschaft vom 17. bis zum frühen 20. Jahrhundert mit Werken aus der Sammlung Istanbul Suna und der İnan Kıraç Stiftung), hg. von Suna ve İnan Kıraç (Verein), Verlag Pera Museum, zweite Aufl., İstanbul 2014
- Ausst.-Kat. Paris 1946** Exposition internationale d'art moderne, peinture, art graphique et décoratif, architecture. Musée d'art moderne, hg. vom Musée d'Art moderne (Ausst.-Kat. Musée d'Art moderne Paris, 18. November bis 28. Dezember 1946), Paris 1946
- Aydın 2013** Aydın, Erdoğan: Osmanlı'nın Son Savaşı: Turan Hayalinden Sevre (Der letzte Krieg der Osmanen von den Träumen des Turanismus bis zum Friedensvertrag von Sevres 1920), 5. Aufl., Verlag Literatur Yayınları, İstanbul 2013
- BAMF 2016** Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF): Das Bundesamt in Zahlen 2016, Nürnberg 2016, [bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Publikationen/Broschueren/bundesamt-in-zahlen-2016.pdf](http://bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Publikationen/Broschueren/bundesamt-in-zahlen-2016.pdf)
- Başkan 1990** Başkan, Seyfi: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim (Malerei in der Türkei vom Tanzimat bis zur Republik), Verlag Çardaş Basım Yayın Ltd., Ankara 1990
- Başkan 1994** Başkan, Seyfi: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (Gesellschaft osmanischer Maler), Verlag Çardaş Basım Yayın Ltd., Ankara 1994
- Bayer 2009** Bayer, Zehra Canan: Cumhuriyet Dönemi (1923–1950). Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları ile Katkıları (Republikzeit zwischen (1923–1950). Beiträge türkischer Maler mit ihren Schriften zur Entwicklung der türkischen Malerei; zugl. İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi), Diss., İstanbul 2007

- Belting 2008** Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, Verlag C.H. Beck, München 2008
- Berger 1991** Berger, John: Seker Ahmet and the Forrest, in: John Berger (Hg.): About Looking, New York 1991
- Berk 2010** Berk, Mustafa: Yurt Gezileri ve Resim Sanatına Yansımaları (Heimatreisen und deren Reflexion in der Malerei), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, zugl. MA, İstanbul 2010
- Berk/Özsezgin 1983** Berk, Nurullah; Özsezgin, Kaya: Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (Türkische Malerei in der Zeit der Republik), Verlag Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983
- Bernhard 1918** Bernhard, Josef: Türkische Maler in Wien. Ausstellung im Festsaale der Universität, in: Österreichische Illustrierte Zeitung, 26. Mai 1918, S. 601, Wien 1918, anno.onb.ac.at/cgi-content/annoshow?call=oiz|19180526|13|33.0|0
- Bilici 2016** Bilici, Z. Kenan: Ord. Prof. Dr. Şevket Aziz Kansu. In: Baskan, Semih (Hg.): Başkentte Yükselen Güneş Ankara Üniversitesi, Yayınları No. 507, Ankara 2016, 16-23
- Block/Barsch 1994** Block, René; Barsch, Barbara (Hg.): İskele – Türkische Kunst Heute, Tagungsband der Ausstellung in der ifa-Galerie Berlin, Bonn/Stuttgart 1994
- BM Contemporary Art Center o. J.** BM Contemporary Art Center: İskele – Türkische Kunst Heute, s. l., o. J. [beralmadra.net/wp-content/uploads/1994/05/invitation1.jpeg](http://beralmadra.net/wp-content/uploads/1994/05/invitation1.jpeg)
- Brend 1972** Brend, Barbara: Composition and decoration of some portals in Anatolia in the pre-ottoman period. Univ. of London, UK 1972
- Brentjes 1991** Brentjes, Burchard: Die islamische Kunst in Europa. In: Hans-Thomas Gosciniak (Hg.): Kleine Geschichte der islamischen Kunst. Verlag DuMont, Köln 1991, 381-403
- Bugay 2006** Bugay, Başak: 1923'ten Günümüze Sosyo-Politik Durumun Türk Resim Sanatında Yansımaları (Der Einfluss der soziopolitischen Situation von 1923 bis heute auf die türkische Malerei), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, zugl. MA, İstanbul 2006
- Cezar 1971** Cezar, Mustafa: Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi (Die Öffnung nach Westen in der Kunst und Osman Hamdi), Verlag Türkiye İş Bankası, İstanbul 1971
- Cezar 1992** Cezar, Mustafa: Türkiye'de İlk Resim Sergisi (Die erste Ausstellung in der Türkei), in: Rona, Zeynep (Hg.): Osman Hamdi Bey Kongresi 1990 Bildiriler (Osman Hamdis Kongressberichte), Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul 1992
- Christie's o. J.** Christie's: Sale 8064: Modern and Contemporary Arab, Iranian and Turkish Art Part I, o. J., <https://christies.com/lotfinder/paintings/fahr-el-nissa-zeid-break-of-the-atom-5728315-details.aspx>



- Clemens 2014** Clemens, Gabriele B.: Händler, Sammler und Museen. Der europäische Kunstmarkt um 1900, in: Themenportal Europäische Geschichte, Berlin 2014, [europa.clio-online.de/essay/id/artikel-3771](http://europa.clio-online.de/essay/id/artikel-3771)
- Çelik 2009** Çelik, Sibel: Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu (Sozialer Realismus in der türkischen Malerei: Die Gruppe der Neuen), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi, MA, İstanbul, 2009
- Çoker 2010** Çoker, Adnan: Retrospektif 2010 (Retrospektive 2010), Verlag Beşiktaş Belediyesi, İstanbul 2010
- Dabag 2014a** Dabag, Mihran: Die Armenische Gemeinschaft in der Türkei, in: Dossier Türkei der Bundeszentrale für politische Bildung, August Bonn 2014, [bpb.de/internationales/europa/-tuerkei/184985/diarmenische-gemeinschaft](http://bpb.de/internationales/europa/-tuerkei/184985/diarmenische-gemeinschaft)
- Dabag 2014b** Dabag, Mihran: Der Genozid an den Armeniern. Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2014
- Dalley 1986** Dalley, Tessa: Kunst als Therapie, Rheda-Wiedenbrück 1986
- Dellaloğlu 2014** Dellaloğlu, Besim F.: Türkiye'de Solculuğun Trajedisi (Die Tragödie der Linken in der Türkei), in: Zeitschrift Altüst Dergisi, 15. Mai 2014, [altust.org/2014/05/turkiyede-solculugun-trajedisi](http://altust.org/2014/05/turkiyede-solculugun-trajedisi)
- Dempsey 2018** Dempsey, Ami: Modern Art. Art Essentials Series. Verlag Midas, Zürich 2018
- Derman 1977** Derman, M. Uğur: Türk Sanatında Ebru (Ebru in der türkischen Kunst), Verlag Ak Yayınları, İstanbul 1977
- Deutsch Türkische Nachrichten 2011** Deutsch Türkische Nachrichten: Denkmal der Menschlichkeit muss weichen, 22. April 2011, [deutsch-tuerkische-nachrichten.de/thema/denkmal](http://deutsch-tuerkische-nachrichten.de/thema/denkmal) (Link nicht mehr aktuell)
- Dickey 2006** Dickey, Tina: Hans Hofmann Schule für Bildende Kunst, publiziert am 11.05.2006; in: Historisches Lexikon Bayerns, München 2006, [historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Hans Hofmann Schule für Bildende Kunst](http://historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Hans_Hofmann_Schule_für_Bildende_Kunst)
- Diez 1910** Diez, Ernst: Islamische Kunst. Zur „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ in München. In: Hellwag, Fritz (Red.): Kunstgewerbeblatt, 21.Jg., Leipzig 1910
- Diez und Aslanapa 1955** Ernst Diez; Oktay Aslanapa: Türk Sanatı (Türkische Kunst), Verlag İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından No. 627, İstanbul 1955
- Doğramacı 2008** Doğramacı, Burcu: Kunstgeschichte in Istanbul. Die Begründung der Disziplin durch den Wiener Kunsthistoriker Ernst Diez, in: Olaf Peters; Ruth Heftrig; Barabara Schellewald (Hg.): Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008
- Doğramacı 2010** Doğramacı, Burcu: Die neue Hauptstadt: Deutschsprachiges Erbe in Ankara, in: Goethe-Institut e. V. (Hg.): Das Werden einer Hauptstadt. Spuren deutschsprachiger Architekten in Ankara, 2010, [goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs](http://goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs)

- Doğramacı 2011** Doğramacı, Burcu: Orientalische Frauenbilder: Levnî und die Portraits a la turque des 18. Jahrhunderts, in: Barbara Schmidt-Haberkamp (Hg.): Europa und die Türkei im 18. Jahrhundert. Europe and Turkey in the 18th Century, Göttingen 2011
- Duben 2007** Duben, İpek: Türk Resmi ve Eleştirisi (1880–1950) (Die Türkische Malerei und ihre Kritik (1880–1950)), Verlag Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007
- Duben/Yıldız 2008** Duben, İpek; Yıldız, Esra: Seksenlerde Türkiye' de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar (Zeitgenössische Kunst in den 1980er Jahren in der Türkei: Neue Initiativen), Verlag İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008
- Düchting/Sagner-Düchting 1993** Düchting, Hajo; Sagner-Düchting, Karin: Die Maler des deutschen Impressionismus, Köln 1993
- Durgun 2014** Durgun, Özgür Duygu: Beral Madra: İktidarın zihin ve estetik yapısı Osmanlı'dan geride (Beral Madra: Das Denksystem und die ästhetische Vorstellung der Mächtigen sind rückständiger als die der Osmanen), in: t24, 17. Februar 2014, [www.t24.com.tr/haber/beral-madra-iktidarın-zihin-ve-estetik-yapısı-osmanlıdan-geride,251200](http://www.t24.com.tr/haber/beral-madra-iktidarın-zihin-ve-estetik-yapısı-osmanlıdan-geride,251200)
- Edgü 1998** Edgü, Amelié: Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938–1943) (Heimatreisen und Heimatgemälde) (1938–1943). Verlag Milli Reasürans T.A.Ş., İstanbul 1998
- Edgü 2003** Edgü, Ferit: Görsel Yolculuklar (Visuelle Reisen), Verlag Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003
- Eldem 2009** Eldem, Edhem: Bir Ressam Doğuyor: Osman Hamdi Bey'in Sanat Hayatının İlk Aşamaları (Ein Künstler wird geboren: Die künstlerischen Anfangsjahre von Osman Hamdi), in: Ferit Edgü (Hg.): Batıya Yolculuk – Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (Reise in den Westen - 70 Jahre Abenteuer der türkischen Malerei), İstanbul 2009
- Eldem 2012** Eldem, Edhem: Making Sense of Osman Hamdi Bey and His Paintings (Osman Hamdi Bey und seine Bilder verstehen). Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World 29, 339-383, Verlag Brill, Leiden 2012
- Ergin 2003** Ergin, Muharrem: Dede Korkut Kitabı (Das Buch zu Dede Korkut), İstanbul 2003
- Erol 1989** Erol, Turan: Türkische Malerei im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Mustafa Aslier; Turan Erol; Kaya Özsezgin; Günsel Renda; Adnan Turani (Hg.): Die Geschichte der türkischen Malerei, Verlag Palasar S.A., Genf 1989
- Ersoy 2016** Ersoy, Özge: Aldım Verdim Ben Seni Yendim – Türkiye'de Sanatsal İfade Özgürlüğü Bağlamında Sanatçı, Küratör ve Kurum İlişkileri („Ich habe genommen, dir gegeben, habe dich besiegt“ [türkischer Kinderreim] - Kontext der künstlerischen Meinungsfreiheit in der Türkei, Künstler, Kurator und Unternehmensbeziehungen), İstanbul 2016, [www.siyahbant.org/wp-content/uploads/2016/07/SiyahBant\\_Arastirma\\_KuratoryelPratikler-1.pdf](http://www.siyahbant.org/wp-content/uploads/2016/07/SiyahBant_Arastirma_KuratoryelPratikler-1.pdf)

- E-skop 2012** E-skop: Türkiye'de Sanat Galerilerinin Oluşumu Üzerine Bir Tez (Eine These wie die Kunstgalerien in der Türkei entstanden) 2012, [www.e-skop.com/skopbulten/tezler-turkiyede-sanat-galericiliginin-olusumu-uzerine-bir-tez/751](http://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-turkiyede-sanat-galericiliginin-olusumu-uzerine-bir-tez/751)
- Eurostat 2013** Eurostat: European social statistics pocketbook. All social statistics on the EU in one publication, Eurostat News release (2013), [www.ec.europa.eu/eurostat/documents/2995521/5161498/3-17072013-BP-EN.PDF/aa45725f-3463-432a-a9ad-4293205787eb?](http://www.ec.europa.eu/eurostat/documents/2995521/5161498/3-17072013-BP-EN.PDF/aa45725f-3463-432a-a9ad-4293205787eb?) (zuletzt geprüft 20.05.2020)
- Faroqhi 2010** Faroqhi, Suraiya: Geschichte des Osmanischen Reiches, 5. Aufl., Verlag C.H. Beck, München 2010
- Friedländer 1919** Friedländer, Max Jakob: Über das Kunstsammeln, in: Der Kunstwanderer 1 (1919), 1. Septemberheft, 1–3, [digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwanderer1919\\_1920/0005/image](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwanderer1919_1920/0005/image)
- Frietsch 2018** Frietsch, Martina 2018: Kirche und Wissenschaft – im Streit vereint?, [planet-wissen.de/natur/weltall/pwiewirkircheundwissenschaftimstreitvereint100.html](http://planet-wissen.de/natur/weltall/pwiewirkircheundwissenschaftimstreitvereint100.html)
- Galeri Baraz o. J.** Galeri Baraz: Galeri Baraz, o. J., İstanbul , [galeribaraz.com](http://galeribaraz.com)
- Galerie Sievi o. J.** Galerie Sievi: Mehmet Güler, o. J., İstanbul , [galerie-sievi.de/mehmet-gueler.html](http://galerie-sievi.de/mehmet-gueler.html)
- Gallica o. J.** Gallica: Presse ottomane francophone, s. l., o. J., [gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/presse-ottomane](http://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/presse-ottomane)
- Ganteführer-Trier/-Grosenick 2004** Ganteführer-Trier, Anne; Grosenick, Uta (Hg.): Kubismus, Köln 2004
- Gerçek Gündem 2018** Gerçek Gündem (ohne Autorenangabe): Türkiye'de 8 ilde müze yok! (Kein Museum in 8 Provinzen in der Türkei!). In: [gercekgundem.com/kultur-sanat/121947/turkiyede-8-ilde-muze-yok](http://gercekgundem.com/kultur-sanat/121947/turkiyede-8-ilde-muze-yok) (12.10.2019) nach Daten des Türkiye İstatistik Kurumu (Türkisches Institut für Statistik), Kocaeli 2018
- Geris 2018** Geris, Özgenur: Neşe Erdok ile Söyleşi (Interview mit Neşe Erdok), in: Zeitschrift Sanat Dünyamız, 165 (2018), August, İstanbul 2018, 4–8
- Germaner 2007** Germaner, Semra: Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990 (Modernisierungsprozess der türkischen Kunst 1950-1990), in: Bilgi Üniversitesi Yayınları (Hg.), Modern ve Ötesi (Moderne und darüber hinaus), İstanbul 2007
- Germaner 2012** Germaner, Semra: The Modernization of Turkey in the 1930–1950s and 1950–1970s, Vortrag vom 24. November 2012, SALT Galata Auditorium, İstanbul, [youtube.com/watch?v=q335Xd9HcVU](https://youtube.com/watch?v=q335Xd9HcVU)

- Germaner/  
İnankur 2002** Germaner, Semra; İnankur, Zeynep: Oryantalistlerin İstanbulu (Das Istanbul der Orientalisten), erschienen auch in Englischer Sprache unter dem Titel „Constantinople and the Orientalists“. Verlag: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları İstanbul, 2002. Englische Fassung zitiert aus 2. Aufl., November 2008
- Giray 1997** Giray, Kıymet: Çallı ve Atölyesi (Çallı und seine Ateliers), Verlag Türkiye İş Bankası, İstanbul 1997
- Giray 2004** Giray, Kıymet: Cumhuriyet'in İlk Ressamları (Die ersten Maler der Republik), Verlag Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004
- Gören 1996** Gören, Ahmet Kamil: Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki Rolü (Die Rolle von Militär- und Zivilschulen in der türkischen Malerei), in: Zeitschrift Antik & Dekor Nr. 37, İstanbul 1996
- Gören 1997a** Gören, Ahmet Kamil: Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma Çabaları Bağlamında 19. Yüzyıl Sanat Ortamını Oluşturan Azınlık, Levanten ve Yabancı Ressamlar (Die Minderheiten, Levanten und ausländische Maler in der Kunst des 19. Jahrhunderts im Kontext der Verwestlichung des Osmanischen Reiches), in: Zeitschrift Antik & Dekor 40 (April), İstanbul 1997, 88–99
- Gören 1997b** Gören, Ahmet Kamil: Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar (Die Primitiven in der türkischen Malerei und die Darüşşafaka Maler), in: Zeitschrift Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi 81 (Mai), İstanbul 1997, 28–41
- Gören 1997c** Gören, Ahmet Kamil: Türkiyede Güzel Sanatlar Okulları: 1. Sanâyi-i Nefise Mektebi (Schulen der schönen Künste in der Türkei: 1. Sanâyi-i Nefise-Schule), in: Zeitschrift Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, 80 (Januar), İstanbul 1997, 36–45
- Gören 1997d** Gören, Ahmet Kamil: Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Şişli Atölyesi'nden Viyana Sergisi'ne (Die Entwicklungsphase der türkischen Malerei vom Atelier Sisli bis zur Ausstellung in Wien), in: Zeitschrift Antik & Dekor 41 (Juni), İstanbul 1997, 112–121
- Gören 1997e** Gören, Ahmet Kamil: Türk Resim Sanatında. Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi (Atelier Sisli und die Winausstellung in der türkischen Malerei). Verlag Şişli Belediyesi Resim ve Heykal Müzeleri Derneği, İstanbul 1997
- Gören 2001** Gören, Ahmet Kamil: Avni Lifij. Verlag Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001
- Gören 2003** Gören, Ahmet Kamil: Şişli Atölyesi (Atelier Sisli), in: Zeitschrift rh+Sanat 4, İstanbul 2003, 24–29
- Gören 2010a** Gören, Ahmet Kamil: 100 Koleksiyondan Nuri İyem (100 Nuri İyem aus 100 Kollektionen), Verlag Türkiye İş Bankası, İstanbul 2010
- Gören 2010b** Gören, Ahmet Kamil: Türk Resminin Doğduğu Kent: İstanbul (Die Geburt der türkischen Malerei in der Stadt Istanbul), in: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı (Hg.): Kültürler Baskenti İstanbul, İstanbul 2010, 430–441

- Gören 2010c** Gören, Ahmet Kamil: Cumhuriyet Dönemi İstanbul’unda Resim Sanatı” (Malerei in der Zeit der Republik in Istanbul). Başar, Fahameddin (Ed.), Kùltürler Başkenti İstanbul, (Birinci baskı) (Erste Fassung), Türk Kùltürüne Hizmet Vakfı-İstanbul 2010 Avrupa Kùltür Başkenti Ajansı, İstanbul 29.10.2010
- Gören 2012** Gören, Ahmet Kamil: İhtişam ve Tevazu; Padişahın Ressam Kulları (Pracht und Bescheidenheit; Palastmaler des Sultans), Verlag TBMM Milli Saraylar, İstanbul 2012
- Gören 2018** Gören, Ahmet Kamil: Türk Resminin Soyutlama ve Soyut Serüveninde Âbidin Elderođlu (Âbidin Elderođlu in the Adventure of Turkish Abstraction and Abstract Painting – Âbidin Elderođlu im Abenteuer türkischer Abstraktion und abstrakte Malerei), Verlag Dirimart Yayınları. İstanbul 2018
- Gören 2019** Gören, Ahmet Kamil: Kısa Yaşamının Büyük Mirasıyla Avni Lifij (Avni Lifij mit dem großen Erbe des kurzen Lebens). In (Hg.): Uncu, Erman Ata: Avni Lifij Çağının Yenisi/Avni Lifij (The Modern of His Time), Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2019
- Gözeller 2005** Gözeller, Ali: Osmanlı-Alman Yakınlaşmasının Basına Yansıması: Sabah Gazetesi Örneđi (Die Wirkung der osmanisch-deutschen Annäherung auf die Presse am Beispiel der Zeitschrift Sabah) (1889–1895), MA, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Tarihi Anabilim Dalı Yakınçağ Tarihi Bilim Dalı, İstanbul 2005
- Gosciniak 1991** Gosciniak, Hans-Thomas: Typologie der islamischen Kunst. In: Gosciniak, Hans-Thomas (Hg.), Kleine Geschichte der islamischen Kunst, Köln 1991, 27-61
- Gottschlich 2011** Gottschlich, Jürgen: Streit um armenisch-türkisches Denkmal: Erdoğan in der Provinzposse, in: taz online, 27. Januar 2011, www.taz.de/!5127945
- Grosenick/  
Stange 2005** Grosenick, Uta; Stange, Reimar: Insight Inside. Galerien der Welt, Köln 2005
- Grothusen 1988** Grothusen, Klaus-Detlev: Der Weg der Türkei in die Moderne – 65 Jahre politisch-historische Entwicklung, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 14 (1988), Berlin 1988, 3–12
- Gruber 2009** Gruber, Christiane: Between Logos (Kalima) and Light (Nür): Representations of the Prophet Muhammad in Islamic Painting”, Muqarnas (XXVI), Leiden 2009
- Güler 1994** Güler, Abdullah Sinan: İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi (Die Gesellschaft osmanischer Maler und die Zeitschrift der Gesellschaft osmanischer Maler in der Zweiten osmanischen Verfassungsperiode), Diss. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1994
- Güleryüz 2014** Güleryüz, Mehmet: Resmigeçit (bildnerischer Aufmarsch), İş Bankası Kùltür Yayınları, Verlag Türkiye İş Bankası, İstanbul 2014

- Gündüz 2002** Gündüz, Zühal Yeşilyurt: Die Demokratisierung ist weiblich. Die türkische Frauenbewegung und ihr Beitrag zur Demokratisierung der Türkei. Der Andere Verlag; 1.Aufl., Osnabrück 2002
- Güner 2014** Güner, Kağan: Modern Türk Sanatının Doğuşu. Konstruktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji (Geburt der modernen türkischen Kunst. Kunst und Ideologie in der konstruktivistischen Türkischen Republik), Verlag Kaynak Yayınları, İstanbul 2014
- Gürbey 2014** Gürbey, Gülistan: Der Kurdenkonflikt. Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2014
- Güzelhan 2012** Güzelhan, Çetin: Zeitgenössische Malerei, in: Udo Steinbach (Hg.): Länderbericht Türkei, Bundeszentrale für politische Bildung, Schriftenreihe Band 1282, Bonn 2012, 511–520
- Hafner 2015** Hafner, Hans-Jürgen: Die Kunst der Türken. Türklerin Sanatı, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 2015
- Hartmann 2016** Hartmann, Elke: Die Reichweite des Staates. Wehrpflicht und moderne Staatlichkeit im Osmanischen Reich 1869–1910, zugl. Berlin Univ. Diss., Paderborn 2016
- Hartmann 2019** Hartmann, Peter W.: Das große Kunstlexikon, s. 1. 2019, [www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon\\_8171.html](http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8171.html) (12.10.2019)
- Haus der Kunst o. J.** Haus der Kunst: Zukunft der Tradition – Tradition der Zukunft. 100 Jahre nach der Ausstellung „Meisterwerke Muhammedanischer Kunst“ in München, o. J., <https://hausderkunst.de/ausstellungen/zukunft-der-tradition-tradition-der-zukunft-100-jahre-nach-der-ausstellung-meisterwerke-muhammedanischer-kunst-in-muenchen>
- Heine 2011** Heine, Peter: Märchen, Miniaturen, Minarette. Eine Kulturgeschichte der islamischen Welt, Darmstadt 2011
- Held/Schneider 1993** Held, Jutta; Schneider, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993
- Höllriegel 1918** Höllriegel, Arnold: Die türkische Kunstaussstellung in Wien, in: Wochenausgabe des Berliner Tageblatts, 05. Juni 1918, zefys.staatsbibliothek-berlin.de, SNP27646518-19180605-0-7-0-0
- Ince 2014** Ince, H. Ayca: Yerel Yönetimler ve Sanat Yönetimi (Lokale Verwaltung und Kunstmanagement), in: Esra A. Aysun (Hg.): Sanat Yönetimi Üzerine Konuşmalar, İstanbul 2014
- İpşiroğlu 1973** İpşiroğlu, Mazhar Şevket: İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları (Das islamische Malverbot und seine Folgen), Verlag Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973
- İskender 1988** İskender, Kemal: Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der türkischen Malerei), in: Zeitschrift Gergedan Kültür ve Sanat Dergisi, 19 (September), İstanbul 1988, 8–28

- İslimyeli 1965** İslimyeli, Nüzhet: Asker Ressamlar ve Ekoller (Militärmaler und Schulen), Verlag Asker Ressamlar Sanat Derneği, Ankara 1965
- İstanbul Kadın Müzesi o. J.** İstanbul Kadın Müzesi: Adalet Cimcoz. Erste Galeristin der Türkei, Istanbul, o. J., [istanbulkadimuzesi.org/de/adalet-cimcoz](http://istanbulkadimuzesi.org/de/adalet-cimcoz)
- IstanbulArtNews 2018a** IstanbulArtNews (Wochenzeitschrift): Sanatçı Sanatçıyla Konuşuyor (Künstler im Gespräch mit dem Künstler): Yusuf Taktak – Serhat Kiraz, 56 (November), İstanbul 2018, 14–16
- IstanbulArtNews 2018b** IstanbulArtNews (Wochenzeitschrift): Sanatçı Sanatçıyla Konuşuyor (Künstler im Gespräch mit dem Künstler): Seyhun Topuz – İpek Duben, 55 (Oktober), İstanbul 2018, 14–15
- Junge Meister Berlin 2011** Junge Meister Berlin: Die Deutsche Bank präsentiert den „Artist of the Year“ 2011, s. 1. 2011, [www.jungemeister.net/archiv/page/27](http://www.jungemeister.net/archiv/page/27)
- Karaaslan 2018** Karaaslan, Elif: On'lar Grubu'nun Çağdaş Türk Sanat Eğitimine Yansımaları (Die Reflexion der Gruppe der Zehn auf Zeitgenössische türkische Kunsterziehung), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Programı, Diss., İzmir, 2018
- Karadeniz 2018** Karadeniz, Ceren: Müze Kültür Toplum (Museum Kulturgesellschaft), Verlag İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul 2018
- Karakaşoğlu 2007** Karakaşoğlu, Yasemin: Was wurde aus den „Soldaten des Wissens“? Lehrerbild und Lehrerbildung in der Türkei im Wechselspiel von Staatsideologie und Wirklichkeit, in: Norbert Ricken (Hg.): Über die Verachtung der Pädagogik. Analyse – Materialien – Perspektiven, Wiesbaden 2007, 397–411
- Kévorkian 1992** Kévorkian, Raymond, Les Arméniens dans l'empire Ottoman à la veille du génocide, Editions d'Art et d'Histoire, Paris 1992
- Klee 2007** Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main 2007
- Koçak 2007** Koçak, Orhan: Modern ve ötesi elli yılın sanatına kenar notları (Moderne und darüber hinaus – Randnotizen zu fünfzig Jahren Kunst), Verlag Bilgi Üniversitesi 179, İstanbul 2007
- Köker 2019** Köker, Mustafa 2019: Osman Hamdi Bey'in "Kur'an Okuyan Kız" tablosu Londra'da o fiyata satıldı (Osman Hamdi Beys Gemälde "Koran lesendes Mädchen" wurde zu diesem Preis in London verkauft), s. 1., Vgl. [www.eurovizyon.co.uk/kultur-sanat/osman-hamdi-bey-in-kur-an-okuyan-kiz-tablosu-h63753.html](http://www.eurovizyon.co.uk/kultur-sanat/osman-hamdi-bey-in-kur-an-okuyan-kiz-tablosu-h63753.html)
- Kohrbach 1985** Kohrbach, Markus: Das Osmanische Reich und der Westen. Zur Rezeption europäischer Kultur durch die Osmanen, in: Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. Band 1, Recklinghausen 1985
- Kotan 2012** Kotan, Çiğdem: Süleyman Saim Tekcan'ın eserleri üzerinden sanat yaşamı (über Süleyman Saim Tekcans Werken zu seinem Kunstleben), MA, Işık Üniversitesi, İstanbul 2012

- Kreiser 1998** Kreiser, Klaus: Der Osmanische Staat 1300–1922, München 1998
- Kreiser 2010** Kreiser, Klaus: Zu den Bayerisch-Türkischen Beziehungen zwischen 1825 und 1914, 2010, [www.klaus-kreiser.de/download/-zu-den-bayerischtuerkischen-beziehungen-2010.pdf](http://www.klaus-kreiser.de/download/-zu-den-bayerischtuerkischen-beziehungen-2010.pdf)
- Kreiser 2011** Kreiser, Klaus: Atatürk. Eine Biographie. Beck'sche Reihe, München 2011
- Kuban 1995** Kuban, Doğan: Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler (Aufsätze zur türkischen und islamischen Kunst), Verlag Arkeoloji ve Sanat Yayınları), 2. Aufl., İstanbul 1995
- Kuhn 1983** Kuhn, Dorothea (Hg.): Goethe und Cotta. Briefwechsel 1797–1832. Textkritische und kommentierte Ausgabe von Dorothea Kuhn. Band 3/1: Erläuterungen, Stuttgart 1983
- Kunst- und Ausstellungshalle der Stadt Bonn 2015** Kunst- und Ausstellungshalle der Stadt Bonn GmbH (Hg.): Japan und die Impressionisten. In Japans Liebe zum Impressionismus, 2015. [www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/von-monet-bis-renoir.html](http://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/von-monet-bis-renoir.html)
- Kunstzitate o. J.** Kunstzitate: Hitlers Rede zur Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im Haus der Kunst, München 1937, o. J., [www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/-nationalsozialismus/hitler\\_haus\\_der\\_kunst\\_37.htm](http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/-nationalsozialismus/hitler_haus_der_kunst_37.htm)
- Kuntz 1966** Kuntz, Edwin: Gurlitt, Friedrich, in: Neue Deutsche Biographie 7, München 1966, 328
- Leila Heller Gallery o. J.** Leila Heller Gallery: About, Dubai, o. J., [www.leilahellergallery.com/about](http://www.leilahellergallery.com/about)
- Library of Congress o. J.** Library of Congress: Abdul Hamid II Collection, Washington D.C., o. J., [www.loc.gov/pictures/search/?st=grid&co=ahii](http://www.loc.gov/pictures/search/?st=grid&co=ahii)
- Maçka Sanat Galerisi o. J.** Maçka Sanat Galerisi: About, İstanbul o. J., [www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/about](http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/about)
- Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 2008** Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: Bauhaus Ekolu Işığında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Dünü - Bugünü (Die Staatliche Hochschule der schönen Künste und die Marmara-Universität der Schönen Künste gestern und heute im Lichte von Bauhaus), İstanbul 2008, [katalog.marmara.edu.tr/muyayinevi/YN764.pdf](http://katalog.marmara.edu.tr/muyayinevi/YN764.pdf)
- Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi o. J.** Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi: Brief history, İstanbul o. J., [gsf.marmara.edu.tr/en/faculty/brief-history](http://gsf.marmara.edu.tr/en/faculty/brief-history)
- Meißner 1969** Meißner, Günter (Begründer): Saur/DeGruyter Allgemeines Künstlerlexikon (AKL): Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker: Hg. v. Beyer, Andreas / Savoy, Bénédicte / Tegethoff, Wolf. Band 1-99. Seit 1991 im Verlag K.G.Saur (bis 2006), deGruyter Berlin erschienen



- Meißner 1983** Meißner, Günter: Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, 1. Auflage, VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1983
- Meyer 1965** Meyer, Eduard: Geschichte des Altertums – Erster Band, Nachdruck der 4. Aufl., Darmstadt 1965
- Mommsen 1964** Mommsen, Katharina: Goethe und der Islam, Stuttgart 1964
- Mülayim 1998** Mülayim, Selçuk: Cumhuriyet’in Kültür ve Sanat Kronolijisi (Die Kultur und Kunstchronologie der Republik), Verlag 118-T Lions Yönetim Çevresi Yayını, İstanbul 1998
- Mülayim 2010** Mülayim, Selçuk: İslam Sanatı (Islamische Kunst), Verlag İslam Araştırmaları Merkezi İSAM, İstanbul 2010
- Museums.EU o. J.a** Museums.EU (Europäische Union): Museum of Anatolian Civilizations, Ankara o. J., museums.eu/museum/details/16100/museum-of-anatolian-civilizations
- Museums.EU o. J.b** Museums.EU (Europäische Union): How many award-winning European museums have you visited?, Ankara o. J., museums.eu/highlight/details/104143/how-many-awardwinning-european-museums-have-you-visited
- Naumann 2014** Naumann, Sebastian: Alte Nationalgalerie hat neuen Blockbuster, in: B.Z. (Boulevardzeitung) Berlin, 11. August 2014, bz-berlin.de/kultur/kunst/alte-nationalgalerie-hat-neuen-blockbuster
- Necipoğlu 1992** Necipoğlu, Gülru: The Life of an Imperial Monument, in: Robert Mark; Ahmet S. Çakmak (Hg.): The Hagia Sophia: From the Age of Justinian to the Present, Cambridge 1992, 195–225
- Oanda Corporation o. J.** Oanda Corporation: Historische Wechselkurse, London o. J., oanda.com/lang/de/currency/historical-rates
- Oğuz 1983** Oğuz, Burhan: Yüzyıllar Boyunca Alman Gerçeği ve Türkler (Die Türken und deutsche Realität im Laufe der Jahrhunderte), ohne Verlagsangabe (spätere Ausgabe in 2015 bei Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları erschienen), İstanbul 1983
- Oltaylı 2016** Oltaylı, İlber mit Necdet Sakaoğlu; Sinan Çuluk: Kaderde yeniçeri olup ölmek de vardı, vezir-ı âzam olmak da (Das Schicksal war Soldat zu sein und zu sterben oder ein Wesir zu sein). In: Zeitschrift Tarih Dergi, Ausgabe vom Mai 2016, Nummer 24; İstanbul 2016
- Öndin 2003** Öndin, Nilüfer: Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923–1950 (Die Kunst und Kulturpolitik der Republik 1923–1950), Verlag İnsancıl Yayınları, İstanbul 2003
- Öndin 2011** Öndin, Nilüfer: Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği 1850–1950 (Ästhetik der türkischen Malerei von der Tradition zur Moderne 1850–1950), Verlag İnsancıl Yayınları, İstanbul 2011

- Özkan 2015** Özkan, Esra: Sanat Tarihi Yazımı ve Eleştirisi: Sezer Tansuğ (Kunstgeschichtliches Schreiben und Kritik: Sezer Tansuğ). Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften, MA, Abteilung für Kunstgeschichte Ankara, 2015
- Özsezgin 1989** Özsezgin, Kaya: Türkische Malerei heute – Die Suche nach einer neuen Identität, in: Mustafa Asher; Turan Erol; Kaya Özsezgin, Kaya; Günsel Renda; Adnan Turani: Die Geschichte der türkischen Malerei, Verlag Palasar S.A., Genf 1989
- Özsezgin 1993** Özsezgin, Kaya: İbrahim Çallı. Verlag Yapı Kredi, İstanbul 1993
- Özsezgin 2001** Özsezgin, Kaya: Çizgi ve Eller, Osman Hamdi Beyden Günümüze Türk Resminde Desen (Linie und Hände, Zeichnungen in der türkischen Malerei von Osman Hamdi bis heute), Verlag Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2001
- Özsezgin 2010** Özsezgin, Kaya: Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi (Enzyklopädie der bildenden Kunst), Verlag Doruk Yayıncılık, İstanbul 2010
- Özyiğit 2017a** Özyiğit, Halil: Pierre-Désiré Guillemet'nin ilk özel resim atölyesi ve Osmanlı Devleti'nde sanat eğitime katkısı (Die erste private Malwerkstatt von Pierre-Désiré Guillemets und sein Beitrag zur Kunsterziehung im Osmanischen Reich), in: Zeitschrift Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 7 (17), November, Bingöl 2017, 125–138
- Özyiğit 2017b** Özyiğit, Halil: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Basında Resim Eleştirisi (Kritik an der Malerei in der Presse während der Übergangsphase vom Osmanischen Reich zur Republik), in: Zeitschrift Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Pamukkale 2017, DOI: 10.5505/pausbed.2017.18209; [dergipark.org.tr/tr/download/article-file/411999](http://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/411999) (10.09.2019)
- Pehlivanoğlu 2015** Pehlivanoğlu, Burcu: Tavanarası Ressamları (Dachkünstler), 2015, s. 1., [kulturservisi.com/p/tavanarasi-ressamlari/](http://kulturservisi.com/p/tavanarasi-ressamlari/) (14.09.2019)
- Pektaş 2018** Pektaş, Nazlı: Mardin'in İçinde Mardin'den Öte (Mardin im Inneren. Über Mardin hinaus), in: Zeitschrift Sanat Dünyamız , 165 (August), İstanbul 2018, 94–100
- Piela/von Rüden 2015** Piela, Beate; von Rüden, Juschka Marie: Biografien, in: Hans-Jürgen Hafner (Hg.): Die Kunst der Türken. Türklerin Sanatı, Düsseldorf 2015
- Plaggenborg 2012** Plaggenborg, Stefan: Ordnung und Gewalt. Kemalismus – Faschismus – Sozialismus. De Gruyter Oldenbourg, München 2012
- Pelvanoğlu 2007** Pelvanoğlu, Burcu: Hale Asaf - Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası (Hale Asaf - Ein Wendepunkt in der türkischen Malerei), erste Aufl., Verlag Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007
- Powers 2020** Powers, John J.: Hans Hofmann: Biography, New York 2020, [hanshofmann.org/biography](http://hanshofmann.org/biography)

- Presse- und Informationsamt der Bundesregierung 2007** Presse- und Informationsamt der Bundesregierung: Der Nationale Integrationsplan. Neue Wege – Neue Chancen, Berlin 2007
- Renda 1977** Renda, Günsel: Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700–1850) (Die türkische Malerei im Zeitraum der Verwestlichung (1700–1850)), Verlag Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1977
- Renda 1989** Renda, Günsel: Die traditionelle türkische Malerei und das Einsetzen der westlichen Einflüsse, in: Mustafa Aslier; Turan Erol; Kaya Özsezgin; Günsel Renda; Adnan Turani (Hg.): Die Geschichte der türkischen Malerei, Verlag Palasar S.A., Genf 1989
- Roberts 2016** Roberts, Mary: İstanbul Karşılaşmaları. Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel kültürü (Begegnungen in Istanbul. Osmanen, Orientalisten und visuelle Kultur des 19. Jahrhunderts), Verlag Türkiye İş Bakansı, İstanbul 2016
- Robinson 1998** Robinson, Francis: Bildatlas der Weltkulturen. Der Islam, Augsburg 1998
- Said 2013** Said, Edward: Orientalism. New York: Pantheon, 1978; 2013 in 7. Aufl. erschienen als: Said, Edward W.: Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark anlayışları (Orientalismus: orientalische Wahrnehmung des Westens), Verlag Metis Yayınları, İstanbul 2013
- Schürer 2018** Schürer, Susanne 2018: Türkestämmige Personen in Deutschland. Bundesamt für Migration und Flüchtlinge. Working Paper 81, Nürnberg 2018
- Sevin 1959** Sevin, Nureddin: Milletlerarası 1. Türk Sanatları Kongresi (1. Internationaler Kongress türkischer Kunst), 19. bis 24. Oktober 1959, Universität Ankara, Fakultät für Sprache, Geschichte und Geografie, Ankara 1959
- Shaw / Shaw 1988** Shaw, Stanford Jay; Shaw, Ezel Kural: History of the Ottoman Empire and Modern Turkey. Bd. 2: Reform, Revolution, and Republic. The Rise of Modern Turkey, Cambridge 1988, 1808-1975
- Shaw 2004** Shaw, Wendy M. K.: Osmanlı müzeciliği (Osmanische Museen). Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, Verlag İletişim, İstanbul 2004
- Shaw 2011** Shaw, Wendy M. K.: Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic, London 2011
- Shaw 2018** Shaw, M. K. Wendy. "Verspätet? Lokal? Bergsonianisch? Zur Moderne in der Türkei", Moderne reloaded. Befragung einer Epoche. In: Kunstforum Band 252, Berlin 2018, 132-135
- Solak 2016** Solak, Halil: Ortaçağ İslam dünyasında bilim en üst seviyede idi (Die Wissenschaft war auf dem höchsten Niveau in der mittelalterlichen islamischen Welt), İstanbul 2016, [yenisafak.com/hayat/ortacag-islam-dunyasinda-bilim-en-ust-seviyede-idi-2420541](http://yenisafak.com/hayat/ortacag-islam-dunyasinda-bilim-en-ust-seviyede-idi-2420541)

<b>Sönmez 2000</b>	Sönmez, Necmi: Türk Ressamları ve Paris Ekolu (Türkische Künstler und Pariser Schule), in: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık (Hg.): Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945–1960. l'Ecole de Paris et les Peintres Turcs, İstanbul 2000
<b>Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz o. J.</b>	Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz: Die Galerie des 20. Jahrhunderts in West-Berlin. Ein Provenienzforschungsprojekt, Berlin 2016, <a href="http://galerie20.smb.museum/kunsthandel/K30.html">galerie20.smb.museum/kunsthandel/K30.html</a>
<b>Statistisches Bundesamt 2016</b>	Statistisches Bundesamt: Statistisches Jahrbuch. Deutschland und Internationales, Wiesbaden 2016
<b>Statistisches Bundesamt 2019a</b>	Statistisches Bundesamt: Statistisches Jahrbuch. Deutschland und Internationales, Wiesbaden 2019
<b>Statistisches Bundesamt 2019b</b>	Statistisches Bundesamt: Jede vierte Person in Deutschland hatte 2018 einen Migrationshintergrund. Pressemitteilung Nr. 314 vom 21. August 2019
<b>Steinbach 1989</b>	Steinbach, Udo: Die Grundlagen der Türkischen Republik, in: Informationen zur politischen Bildung 223, Bonn 1989, 13–16
<b>Steinbach 1996</b>	Steinbach, Udo: Die Türkei im 20. Jahrhundert. Schwieriger Partner Europas, Bergisch Gladbach 1996
<b>Steinbach 1997</b>	Steinbach, Udo: Islamischer Staat Türkei? Folgerungen für die europäische Politik, in: Internationale Politik (8), Berlin 1997, 51–58
<b>Steinbach 2012</b>	Steinbach, Udo (Hg.): Länderbericht Türkei, Bundeszentrale für politische Bildung, Schriftenreihe Band 1282, Bonn 2012
<b>Strohmeier 1984</b>	Strohmeier, Martin: Seldschukische Geschichte und türkische Geschichtswissenschaft. Die Seldschuken im Urteil moderner türkischer Historiker. (Islamkundliche Untersuchungen 97.) Verlag Klaus Schwarz, Berlin 1984
<b>Strzygowski 1918</b>	Strzygowski, Josef: Glück, Heinrich. Türkische Kunst, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 8, Leipzig 1918, 240–241
<b>Tansuğ 1990</b>	Tansuğ, Sezer: 19. yüzyılda Osmanlı resim sanatının değişim doğrultuları (Die Richtlinien der Veränderungen osmanischer Malerei im 19. Jahrhundert), in: Zeitschrift Sanat Dünyamız , 40 (1990), İstanbul 1990, 13–16
<b>Tansuğ 1995</b>	Tansuğ, Sezer: Türk Resminde Yeni Dönem (Eine neue Ära in der türkischen Malerei), Verlag Remzi Kitabevi, 4.Aufl., İstanbul 1995
<b>Tansuğ 1997</b>	Tansuğ, Sezer: Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar (Grundlegende Ansätze zur zeitgenössischen türkischen Kunst), Ankara 1997
<b>Tate o. J.</b>	Tate: Fahrelnissa Zeid in four key works, London, o. J., <a href="http://tate.org.uk/art/artists/fahrelnissa-zeid-22764/lists/four-key-works">tate.org.uk/art/artists/fahrelnissa-zeid-22764/lists/four-key-works</a>
<b>Tate Publishing 2017</b>	Tate Publishing (Hg.): Zeid, Fahrelnissa. Ausstellung in der Deutsche Bank KunstHalle, Berlin 2017, <a href="http://deutsche-bank-kunsthalle.de/kunsthalle/assets/presse/FZ_flyer.pdf">deutsche-bank-kunsthalle.de/kunsthalle/assets/presse/FZ_flyer.pdf</a>

- TBMM Milli Saraylar 2005** TBMM (Türkiye Büyük Millet Meclisi) Milli Saraylar (Hg.): Dolmabahçe Sarayı (Palast der vollen Gärten), İstanbul 2005
- TBMM Milli Saraylar 2010** TBMM (Türkiye Büyük Millet Meclisi) Milli Saraylar (Hg.): Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu (Gemäldekollektion in nationalen Palästen), İstanbul 2010
- Temo 2018** Temo, Selim: Horasan Kürtleri (die Kurden aus Hoorasan), Verlag Alfa Araştırma, İstanbul 2018
- Thalasso 1911** Thalasso, Adolphe: Türkische Kunst. Kunstbücher Otto Beckmann Verlag Paris, Berlin, London 1911. Digitalisiert bei "Internet Archive Duke University Libraries"
- Thieme/Becker 1992** Thieme, Ullrich; Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Kunst. Von der Antike bis zur Gegenwart, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1992
- Timm 2016** Timm, Tobias: Beral Madra: „İstanbul ist jetzt der frosty Spot“, in: Zeit Online, 11. August 2016, Hamburg 2016, [zeit.de/2016/32/beral-madra-galeristin-istanbul-kunststadt](http://zeit.de/2016/32/beral-madra-galeristin-istanbul-kunststadt)
- Toprak 1981** Toprak, Burhan: Sanat Tarihi (Kunstgeschichte), Verlag İnkılâp ve Aka, İstanbul 1981
- Tunç 2018** Tunç, Uğurgül: Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanâyi Mekteb-i Alisi Örneği (Bildung, Kunst und Frauen in der osmanischen Modernisierung: Mekteb-i Alisi als ein Beispiel dafür) (zugl. İstanbul, Teknik Üniversitesi), MA, İstanbul 2018
- Turani 1989** Turani, Adnan: Die türkische Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg – Neue Tendenzen, in: Mustafa Aslier; Turan Erol; Kaya Özsezgin; Günsel Renda; Adnan Turani (Hg.): Die Geschichte der türkischen Malerei, Verlag Palasar S.A., Genf 1989
- Turani 2002** Turani, Adnan: Sanat Görüşünü Açıklarken...(Erklärung der künstlerischen Sichtweise...), in: Adnan Turani; Abdurrahman Kaplan (Hg.): İlayda Kunst Galerien, İstanbul 2002
- Turkinfo 2017** Turkinfo: Türkiye’de yaşayan yabancı sayısı arttı, Türkiye’de kaç yabancı yaşıyor? (Die Zahl der in der Türkei lebenden Ausländer hat zugenommen, wie viele Ausländer leben in der Türkei?), 20. September 2017, s. 1., [turkinfo.nl/haber/turkiyede-yasayan-yabanci-sayisi-artti-turkiyede-kac-yabanci-yasiyor/21228](http://turkinfo.nl/haber/turkiyede-yasayan-yabanci-sayisi-artti-turkiyede-kac-yabanci-yasiyor/21228)
- Ülken 2013** Ülken, Hilmi Ziya: Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi (Geschichte des zeitgenössischen Denkens in der Türkei), Verlag Türkiye İş Bankası, İstanbul 2013
- Ünver 2011** Ünver, Erdem: Görsel Sanatlar ve Eğitimi Üzerine (Über bildende Kunst und Erziehung), Verlag Detay Yayıncılık, Ankara 2011

- Uslu 2010** Uslu, Seza Sinanlar: Apparition et développement de la presse francophone d'Istanbul dans la seconde moitié du XIXe siècle (Erscheinung und Entwicklung der französischsprachigen Presse von Istanbul in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts), in: Synergies Turquie 3, Istanbul 2010, 147–156, [gerflint.fr/Base/Turquie3/seza\\_sinanlar\\_uslu.pdf](http://gerflint.fr/Base/Turquie3/seza_sinanlar_uslu.pdf)
- Uzunoglu 2018** Uzunoglu Nesil, Kültürel Miras alanlarının Toplumsal Bellek bağlamında yeniden işlevlendirilmesi: Haydarpaşa örneği (Im Zusammenhang des gesellschaftlichen Bewusstseins von Orten des kulturellen Erbes zur Wiederbelebung am Beispiel von Haydarpaşa). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, MA, İstanbul 2018
- Verein Japanische Wochen 1983** Verein Japanische Wochen (Hg.): Ukiyo-e. Bilder einer fließenden vergänglichen Welt. Japanische Farbholzschnitte des 19. Jahrhunderts. Buchillustrationen. Handzeichnungen, Düsseldorf 1983
- Vierhaus 2008** Vierhaus, Rudolf (Hg.): Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE), 2. Ausg., Bd. 10. K. G. Saur, München 2008
- Vollmer 1992** Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, München 1992
- Voss 2013** Voss, Julia: Ein Aufstand ohne Wappentier, in: FAZ – Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 05.07.2013, Frankfurt 2013
- Voss 2014** Voss, Julia: Ein Türke in Preußens Museum, in: FAZ – Frankfurter Allgemeine Zeitung 13.03.2014, Frankfurt 2014
- Walther 2003** Walther, Ingo F. (Hg.): Malerei des Impressionismus. 1860–1920. Teil 1, Köln 2003
- Wassermann 2017** Wassermann, Andreas: Faszination Orient. Harem, Drogen, Lässigkeit, in: Spiegel Online, 15. Februar 2017, Hamburg 2017, [www.spiegel.de/spiegelgeschichte/wie-der-westen-den-orient-sah-verlockend-gefahrllich-voller-sinnlichkeit-a-1132673.html](http://www.spiegel.de/spiegelgeschichte/wie-der-westen-den-orient-sah-verlockend-gefahrllich-voller-sinnlichkeit-a-1132673.html)
- Wikipedia o. J.** Wikipedia: Selim Turan, s. l., o. J., [https://tr.wikipedia.org/wiki/Selim\\_Turan](https://tr.wikipedia.org/wiki/Selim_Turan)
- Yalçın 2007** Yalçın, Soner: Paris'in en ünlü resim koleksiyoncusu bir Osmanlı paşasıydı (Ein osmanischer Pascha war der berühmteste Gemäldesammler von Paris), in: Tageszeitung Hürriyet, 9. September 2007, İstanbul 2007, [hurriyet.com.tr/paris-in-en-unlu-resim-koleksiyoncusu-bir-osmanli-pasasiydi-7250057](http://hurriyet.com.tr/paris-in-en-unlu-resim-koleksiyoncusu-bir-osmanli-pasasiydi-7250057)
- Yasa Yaman 1992** Yasa Yaman, Zeynep: 1930-1950 yılları arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış (Ein Blick auf das Kultur- und Kunstumfeld zwischen 1930 und 1950). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Fakültesi, Diss., Ankara 1992
- Yasa Yaman 1993** Yasa Yaman, Zeynep: Türk Resminde „Non-Figüratif“ Tartışmaları ve „Tavanarası Ressamları“ („Nonfigurative“ Diskussionen und „Dachkünstler“), in: Zeitschrift Türkiye'de Sanat 9 (1993), İstanbul 1993, 60–63

- Yasa Yaman 1994** Yasa Yaman, Zeynep: Türk Resminde Etkilenme ve Taklit Olgusu-I (Einfluss und Nachahmung in der türkischen Malerei -I), in: Zeitschrift Türkiye'de Sanat 14 (1994), İstanbul 1994, 26-34
- Yasa Yaman 2002** Yasa Yaman, Zeynep: d Grubu d Group 1933–1951. In: Nihal Elvan (Hg.): d Grubu d Group 1933–19, 2. Aufl., Verlag Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002
- Yazıcı 2009** Yazıcı, Nurcan: Türkiye'de Sanat Tarihinde İlkler/Öncüler (Pioniere der Kunstgeschichte der Türkei). In: Zeitschrift Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Bd.7, Nr. 14, İstanbul 2009, 571-608
- Yetgin 2013** Yetgin, Ayşe: Erol Akyavaş'ın gelenekle somutlaşan resimlerinde karşılaştırmalı kompozisyon çözümlenmeleri (Vergleichende Kompositionsanalyse in Erol Akyavaş mit Tradition behafteten Gemälden), Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, MA, Konyaaltı/Antalya 2013
- Yılmaz 2010** Yılmaz, Remzi Oğuz: Karşılaştırmalı bir yaklaşımla Türkiye'de Sanat-Siyaset ilişkisi (Vergleichender Ansatz über Beziehungen der Kunst und Politik in der Türkei; zugl. İstanbul, Üniversitesi), MA, İstanbul 2010
- Yılmaz 2011a** Yılmaz, İhsan: Türk resminin ilk çıplakları (Die ersten Aktbilder der türkischen Malerei), in: Tageszeitung Hürriyet, 23. Dezember 2011, İstanbul 2011, [hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/19529192.asp](http://hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/19529192.asp)
- Yılmaz 2011b** Yılmaz, Nalan: Şehzade Abdülmecid Efendi, Gallerie Lebriz, İstanbul 2011, [lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=892&bhcep=1](http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=892&bhcep=1)
- Yılmaz 2017** Yılmaz, İhsan: Her koleksiyoncu kendini koleksiyonuyla tarif eder (Jeder Sammler beschreibt sich mit seiner eigenen Sammlung), in: Tageszeitung Hürriyet, 01.06.2017, İstanbul 2017, [hurriyet.com.tr/kitap-sanat/her-koleksiyoncu-kendini-koleksiyonuyla-tarif-eder-40476858](http://hurriyet.com.tr/kitap-sanat/her-koleksiyoncu-kendini-koleksiyonuyla-tarif-eder-40476858) (10.09.2019)
- Yosul / Sahar 2015** Sevda Yosul und Kübra Sahar: Die Bagdadbahn. Arbeit im Rahmen eines Ingenieurprojektes für den Fachbereich Bauingenieurwesen der Fachhochschule Potsdam, 2015
- Zick-Nissen 1985** Zick-Nissen, Johanna: Fernöstliche und Abendländische Einflüsse, in: Museum für Kunsthandwerk (Hg.): Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. Band 2, Recklinghausen 1985

## 7 **Abbildungsverzeichnis**<sup>616</sup>

- Abb. 1: Yunus Emre Enstitüsü 2017: Erstellung eines Ebru-Bildes. Aufgenommen auf der COP23-Klimakonferenz Bonn, Aufnahme: Fabian Dosch, Bonn 2017
- Abb. 2: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi 2018: Mimar-Sinan-Universität der schönen Künste, Istanbul, Aufnahme: Sibel Akkulak-Dosch, Istanbul 2018
- Abb. 3: Osman Hamdi Bey (1842-1910): Der Wunderbrunnen (Lesender Araber), 1904, Berlin, Alte Nationalgalerie, Aufnahme: Andres Kilger, Ident. Nr. A II 842, Berlin o. J.
- Abb. 4: Gentile Bellini (1429-1507): Portrait von Mehmed II., 1480, National Gallery, London
- Abb. 5: Naḳḳāş Osmān (1560-1592): Portrait Selim I., 1562, Bücherei des Topkapı-Palast-Museum, Hazine (Fiskus), Istanbul
- Abb. 6: Antonio Ignace Melling (1763-1831): Palast von Hatice, 1819, Aikaterini Laskaridis Stiftungsbücherei
- Abb. 7: Dolmabahçe-Palast 2013: Eingang, Istanbul. Aufnahme: Sibel Akkulak-Dosch, Istanbul 2013
- Abb. 8: Stanisław Chłebowski (1835-1884): Birinci Viyana Kuşatması (Erste Wiener Belagerung), 1865–1872, Harbiye-Militärmuseum, Istanbul
- Abb. 9: Iwan Konstantinowitsch Aiwasowski (1817-1900): Çırağan Sarayı Önünde Osmanlı Donanması (Osmanische Marine vor dem Cıran-Palast), 1875, Milli Saraylar Tablo Koleksiyon (Gemäldekollektion in nationalen Palästen), Istanbul
- Abb. 10: Kıymet Giray (2004): Sanâyi-i-Nefise Mektebi Âlisi Öğrencileri (Studenten der Schule der schönen Künste), 1923, Istanbul

---

<sup>616</sup> Zur besseren Lesbarkeit der internationalen Namen werden zuerst der Vorname und danach der Nachname genannt. Ein detailliertes Quellenverzeichnis zu den Abbildungen ist im Abbildungsverzeichnis unterhalb der Abbildungen angegeben. Hinweis: In osmanischen Zeiten gab es keine Nachnamen, daher ist eine eingehende Einheitlichkeit der Auflistung von Name, Vorname nicht durchweg möglich. Erst 1934 wurden Nachnamen eingeführt. Zudem wurden Spitznamen wie „Şeker“ (Süßer) (z.B. bei Ahmed Paşa) verwendet. Bilder, die ausschließlich mit deutschem oder englischem Namen aus einer deutsch- oder englischsprachigen Quelle angegeben wurden, wurden nicht wortwörtlich ins Türkische übersetzt, sondern mit dem türkischen Originaltitel ergänzt.



- Abb. 11: Pierre-Désiré Guillemet (1827-1878): Saraylı Kadın (Palastfrau), 1874, Milli Saraylar Tablo Koleksiyon (Gemäldekollektion in nationalen Palästen), Istanbul
- Abb. 12: Fausto Zonaro (1854-1929): Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsünden Geçışı (Ertugrul-Kavallerie-Regiment überquert die Galata-Brücke), 1901, Milli Saraylar Tablo Koleksiyon (Gemäldekollektion in nationalen Palästen), Istanbul
- Abb. 13: Ausst.-Kat. München 1909: Münchener Jahres-Ausstellung Glaspalast 1909, Antiquariat Werner Steinbeiss, München
- Abb. 14: Ausst.-Kat. München 1910: Meisterwerke muhammedanischer Kunst, 1910, Katalog und Reklametafel, Sarre, F.; Martin, F. R. (Hg.), London
- Abb. 15: İnâs Darülfünunu 1914: Zeynep Hanım Villa, Akademie der Wissenschaften (Hg.): Sarkaç, Istanbul
- Abb. 16: Mihri Müşfik (1886-1954): Otoportre (Selbstportrait), o. J., İstanbul Modern, Istanbul
- Abb. 17: Matrakçı Nasuh (1480 – 1564): Ansicht von Nizza, Miniatur aus dem Süleymanname, ca. 1540, Topkapı-Sarayı-Museum, Istanbul
- Abb. 18: Abdülcelil Çelebi (17 Jhd.-1732): Lesung aus dem Koran vor Sultan Ahmet III., ca. 1720, Topkapı-Sarayı-Museum, Istanbul
- Abb. 19: Unbekannter Künstler (ca. 1650): Miniaturmalerei, Ein Edelmann auf Reisen, Topkapı-Sarayı-Museum, Istanbul
- Abb. 20: Şeker Ahmed Paşa (1841-1907): Karaca (Das Reh), 1886/87, Privatsammlung
- Abb. 21: Şeker Ahmed Paşa (1841-1907): Orman (Der Wald), ca. 1900, Museum für Malerei und Skulptur, Ankara
- Abb. 22: John Singer Sargent (1856–1925): Madame X, 1883–1884, Metropolitan Museum, New York
- Abb. 23: Halil Paşa (1857-1939): Madame X, 1889, Sakıp-Sabancı-Museum, Istanbul
- Abb. 24: Abdullah Frères Fotostudio o. J.: Markenzeichen des Fotostudios, 1858-1900, Pera, Istanbul, Aufnahme: Giovanni Dall'Orto, Istanbul
- Abb. 25: Osman Hamdi Bey (1842-1910): Mihrab (Mihrab), 1901, Privatbesitz

- Abb. 26: Osman Hamdi Bey (1842-1910): Kaplumbağa Terbiyecisi (Der Schildkrötenerzieher), 1906, Pera-Museum, Istanbul;  
 Abb. 27b: Osman Hamdi Bey (1842-1910): Kaplumbağa Terbiyecisi (Der Schildkrötenerzieher) - Museumsszene, 1906, Pera Museum Istanbul, aufgenommen im September 2018, Aufnahme: Sibel Akkulak-Dosch
- Abb. 27: Crépon, L. (o. J.): Charmeur de Tortues (Schildkrötenbeschwörer), 1869, Zeitschrift „Le Tour Du Monde“, Paris
- Abb. 28: Abdülmecid Efendi (1868-1944): Sis (Nebel), 1895, Sakıp Sabancı Museum, Istanbul
- Abb. 29: Hüseyin Avni Lifij (1886-1927): Pipolu Kadehli Otoportre (Der Mann mit Pfeife und Glas), 1908-1909, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 30: Hüseyin Avni Lifij (1886-1927): Kara Gün (Der Tag der Verzweiflung), 1917, Museum für Malerei und Skulptur, Ankara
- Abb. 31: Hüseyin Avni Lifij (1886-1927): Kış (Winter), 1920, Milli Saraylar Tablo Koleksiyon (Gemäldekollektion in nationalen Palästen), Istanbul
- Abb. 32: Gesellschaft für graphische Industrie 1918: Ausstellung türkischer Maler in Wien, Ausstellungsplakat, Wienbibliothek im Rathaus, Wien
- Abb. 33: İbrahim Çallı (1882-1960): Manolyalar (Magnolien), 1933, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 34: Namık İsmail (1890-1935): Harman (Die Ernte), 1925, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 35: Namık İsmail (1890-1935): Uyanmış Çıplak (Wachgewordene Nackte), o. J., Keskin Kollektion
- Abb. 36: İbrahim Çallı (1882-1960): Tefli Kadın (Die Frau mit dem Tamburin), 1930, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 37: Hikmet Onat (1882-1977): Siperde Mektup (Brief lesende Soldaten in ihren Schützengräben), 1917, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 38: Hikmet Onat (1882-1977): Beşiktaş'ta Kayıklar (Boote in Beşiktaş), 1959, Sakıp-Sabancı-Museum, Istanbul
- Abb. 39: Feyhaman Duran (1886-1970): Çocuk ve küçük Köpek (Das Kind und der kleine Hund), 1925, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul

- Abb. 40: Ali Cemal (Ben'im) (1881-1939): Türk Süvari (Türkischer Soldat), 1917 Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 41: Ali Sami (Boyar) (1880-1967): Borazancı (Posaune), 1917, Militärmuseum Kollektion
- Abb. 42: Prinz Abdülmecid (1868-1944): Harem'de Beethoven (Beethoven im Saray), frühes 20. Jh., Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 43: Nazmi Ziya Güran (1881-1937): Üniformalı Atatürk (Mustafa Kemal Atatürk in Uniform), ca. 1925, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 44: Fahrünnisa Zeyd (Fahr El Nissa Zeid) (1901-1991): Benim Cehennemim (Meine Hölle), 1951, İstanbul Modern, Istanbul
- Abb. 45: Lalla Essaydi (geb. 1954): Harem #4B, 2009; Harem #2, 2009, The Veiled Feminism, Style Carrot, Leila Heller Galerie, Alserkal Kunstquartier in Al Quoz /Jumeirah Dubai VAE 2019, Aufnahmen: Fabian Dosch, Dubai 2019
- Abb. 46: Turgut Zaim (1906-1974): Yaylada Yörükler (Nomadenfamilie mit Angoraziegen), Museum für Malerei und Skulptur, Ankara, o.J.
- Abb. 47: Eugène Delacroix (1798-1863): La liberté guidant le peuple (Die Freiheit führt das Volk), 1830, Louvre-Museum, Paris
- Abb. 48: Zeki Faik İzer (1905-1988): İnkılâp Yolunda – Sur la voie de la revolution (Auf dem Weg der Revolution), 1933, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 49: Zeki Kocamemi (1900-1959): Mekkare Erleri (Packpferdesoldaten), 1935, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 50: Zeki Kocamemi (1900-1959): Oygâr'ın Portresi (Portrait von Oygâr), 1935, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 51: Zeki Kocamemi (1900-1959): Ağaçlı Yol (Landschaft), 1939, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 52: Ali Çelebi (1904-1993): Maskeli Balo (Maskenball), 1928, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 53: Ali Çelebi (1904-1993): Vitrin (Schaufenster in München), 1926, Privatsammlung

- Abb. 54: Ali Çelebi (1904-1993): Arapkir (Arapkir: Name eines Landkreises in Malatya), o. J., Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 55: Cevat Dereli (1900-1989): Balık Tutan Adam (Der Fischer), 1957, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 56: Hale Asaf (1905-1938): Mavi Elbiseli Kadın (Frau im blauen Kleid), 1931, Privatsammlung
- Abb. 57: Gruppe D 1933: Mimoza Hutgeschäft, erster Ausstellungsort der Gruppe D; Künstler der Gruppe D am 08.10.1933 vor dem Ausstellungsort, Aufnahme: unbekannter Fotograf, Istanbul
- Abb. 58: Sabri Berkel (1907-1993): Otoportre (Selbstportrait), 1931, Sakıp Sabancı Museum, Istanbul
- Abb. 59: Sabri Berkel (1907-1993): Soyut Kompozisyon (Abstrakte Komposition), 1973, Istanbul Modern, Istanbul
- Abb. 60: Nurullah Berk (1906-1982): Örgü Ören Kadın (Die Frau, die strickt), 1981, Istanbul Modern, Istanbul
- Abb. 61: Nurullah Berk (1906-1982): Fırtına (Der Sturm), 1957, Privatsammlung
- Abb. 62: Elif Kalpakçioğlu Naci (1898-1987): Peysaj (Landschaft), o. J. Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 63: Abidin Dino (1913-1993): İsimsiz (ohne Namen), o. J. Privatsammlung von Rasih Nuri İleri
- Abb. 64: Abidin Dino (1913-1993): Soyut Düzenleme (Abstrakte Komposition), 1956–57, Ceyda Ünal Göğüş Kollektion
- Abb. 65: Zeki Faik İzer (1905-1998): Kayalar ve Dalgaların Dansı (Der Tanz von Felsen und Wellen), 1970, Sema-Barbaros Çağa Kollektion
- Abb. 66: Cemal Tollu (1899-1968): Bir Öğretmen Portresi (Ein Portrait eines Lehrers), 1933, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul
- Abb. 67: Cemal Tollu (1899-1968): Balerin (Ballerina), 1935, Museum für Malerei und Skulptur, Istanbul

- Abb. 68: Bedri Rahmi Eyüboğlu (1991-1975): Kır Kahvesi (Landcafé), ca. 1970, Sammlung İşbank, Istanbul
- Abb. 69 Nuri İyem (1915-2005): Genç Köylü Kadın (Junge Bäuerin), ca. 1983, Privatsammlung
- Abb. 70: Nuri İyem (1915-2005): İsimsiz (ohne Namen), 1960er Jahre, Evin-Ümit-İyem- Kollektion
- Abb. 71: Neşet Günal (1923-2002): Anadolu'da Çocuk (Kind in Anatolien), 1975, Privatsammlung
- Abb. 72: Neşet Günal (1923-2002): Kapı Önü (An der Türschwelle), 1977, Privatsammlung
- Abb. 73: Neşet Günal (1923-2002): Düşünen Kadın (Denkende Frau), 1950, Monik Ceri Benardete Kollektion
- Abb. 74: Avni Arbaş (1919-2003): Tekne (Boot), 1955, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Kollektion
- Abb. 75: Selim Turan (1915-1994): Soyut Kompozisyon (Abstrakte Komposition), o. J., Privatsammlung
- Abb. 76: Nedim Günsür (1924-1994): Onuncu Köy (Das zehnte Dorf), 1962, Füsün-Faruk Eczacıbaşı Kollektion
- Abb. 77: Adnan Çoker (geb. 1927): Mor Ötesi Boşluk (Die Leere jenseits des Violetts), 1980er Jahre, Hasan Yelmen Kollektion
- Abb. 78: Adnan Çoker (geb. 1927): Retrospektif II (Retrospektive II), 1997, Istanbul Modern, Istanbul
- Abb. 79: Adnan Turani (1925-2016): Kompozisyon (Komposition), 2002, Kunstgalerie İlayda, Ankara
- Abb. 80: Adnan Turani (1925-2016): Duygular (Sensation), 1983, Privatsammlung
- Abb. 81: Doğançay Müzesi 2018: Eingang, İstanbul Pera, Aufnahme: Fabian Dosch, Istanbul 09/ 2018
- Abb. 82: Burhan Doğançay (1929-2013): Green Door (Grüne Tür), 1991, Doğançay-Museum, Istanbul

- Abb. 83: Burhan Doğançay (1929-2013): Muhteşem Çağ (Perfektes Zeitalter), 1987, İstanbul Modern, İstanbul
- Abb. 84: İstanbul 2019: Lage ausgewählter Kunstgalerien in İstanbul rund um das Goldene Horn, Google Maps
- Abb. 85: Ankara 2019: Lage ausgewählter Kunstgalerien in Ankara, Google Maps
- Abb. 86: Pera-Museum: Faltblätter von Dauer- und Wechselausstellungen, İstanbul
- Abb. 87: SALT Galerie und Bibliothek 2018: Bibliothekssaal, Aufnahme: Sibel Akkulak-Dosch, İstanbul
- Abb. 88: BM Contemporary Art Center 1994: İskele – Türkische Kunst Heute, Tagungsband der Ausstellung 1994, İstanbul

## Tabellenverzeichnis

Tabelle 1	Die sechs Prinzipien des Kemalismus .....	90
Tabelle 2	Einige Reformen während der Präsidentschaft Atatürks .....	92
Tabelle 3	Bedeutende Künstlergruppen in der Türkei .....	120
Tabelle 4	Zeitgeschichtliche Entwicklung der Arbeitstechniken der Malerei in Anatolien und Europa .....	288
Tabelle 5	Renommierte Museen in İstanbul und Ankara für Tafelmalerei und Kunst.....	289

## 8 Anhang

### 8.1 Bildteil



**Abb. 1** Yunus Emre Enstitüsü 2017: Erstellung eines Ebru-Bildes.  
Aufgenommen auf der COP23-Klimakonferenz Bonn,  
Aufnahme: Fabian Dosch, Bonn 2017



**Abb. 2** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi 2018: Eingangstor zur Mimar-Sinan-Universität der Schönen Künste, Aufnahme: Sibel Akkulak-Dosch, Istanbul 2018





**Abb. 3** Osman Hamdi Bey (1842-1910): Der Wunderbrunnen (Lesender Araber)\*. 1904, 200 \*151 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie, Aufnahme: Andres Kilger (Lizenz BY-NC-SA), Ident. Nr. A II 842, Berlin o. J.  
\*Auch als La Fontaine Miraculeuse – Der Wunder-Brunnen von Adolphe Thasso (1911, 39) tituliert.



**Abb. 4** Gentile Bellini (1429-1507): Portrait von Mehmed II.

1480, National Gallery, London 2019

[www.nationalgallery.org.uk/paintings/gentile-bellini-the-sultan-mehmet-ii](http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gentile-bellini-the-sultan-mehmet-ii)

(03.10.2019)



**Abb. 5** Nakkaş Osmān (1560-1592): Portrait Selim I., 1562.

Bücherei des Topkapı-Palast-Museum, In: Seyyid Loḡmān Çelebi: Kıyāfetü l-İnsāniye fî Şemā'ili l-'Osmāniye (Şemā'il-nāme), Library of the Topkapı Palace Museum (Bücherei des Topkapı Palast-Museum), İstanbul 2020



**Abb. 6** Antoine Ignace Melling (1763-1831): Palast von Hatice.  
1819, ohne Größenangabe und Maltechnik, Aikaterini Laskaridis Stiftungsbü-  
cherei, <http://eng.travelogues.gr/collection.php?view=221>, Istanbul 2017



**Abb. 7** Dolmabahçe-Palast 2013: Eingang.  
Aufnahme: Sibel Akkulak-Dosch, Istanbul 2013



**Abb. 8** Stanisław Chlebowski (1835-1884): Birinci Viyana Kuşatması (Erste Wiener Belagerung).  
1865–1872, Öl auf Leinwand, 189 \*312cm, Harbiye Askeri Müzesi Koleksiyonu (env. No.469) (Sammlung des Harbiye-Militärmuseums Istanbul). In: Roberts, Mary: İstanbul Karşılaşmaları. Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü (Begegnungen in Istanbul: Osmanen, Orientalisten und visuelle Kultur des 19. Jahrhunderts), Verlag Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016, 110f.



**Abb. 9** Iwan Konstantinowitsch Aiwasowski (1817-1900): Çırağan Sarayı Önünde Osmanlı Donanması (Osmanische Marine vor dem Cıran-Palast). 1875, Öl auf Leinwand, 93\*131 cm, in: TBMM ((Türkiye Büyük Millet Meclisi) Milli Saraylar (Hg.): Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu (Gemäldekollektion in nationalen Palästen), İstanbul 2010, 416



1923 Sanayi-i Nefise Mektebi-âlisi Öğrencileri. Feyhaman Duran, Güzin Duran, Nimet Remide, Hikmet Onat, Muhittin Sebati, Kemal Zeren, Müdür Muavini Sait Akkaya, Heykeltıraş İhsan Özsoy, Şeref Akdik, Fahriye Yen, Telat, Zahide Özar, Müdür Mehmet Cemil Cem, Zühtü Müridoğlu, Ratip Aşir Acidoğlu, Zeki Faik İzer, Naim Çeşmeli (Kıymet Giray Arşivi)

**Abb. 10** Kıymet Giray (2004): Sanayi-i-Nefesi Mektebi Âlisi Öğrencileri (Studenten der Schule der schönen Künste).  
1923, in: Giray, Kıymet: Cumhuriyet'in İlk Ressamları (Die ersten Maler der Republik), Verlag Türkiye İş Bankası, İstanbul 2004, 16





**Abb. 11** Pierre Desire Guillemet (1827-1878): Saraylı Kadın (Palastfrau).  
1874, Öl auf Leinwand, 98x79, in: TBMM Milli Saraylar (Hg.): Milli Saraylar  
Tablo Koleksiyonu (Gemäldekollektion in nationalen Palästen), İstanbul 2010,  
291



**Abb. 12** Fausto Zorano (1854-1929): Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsünden Geçişi (Ertuğrul-Kavallerie-Regiment überquert die Galata-Brücke). 1901, Öl auf Leinwand, 121x203 cm, in: TBMM Milli Saraylar (Hg.): Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu (Gemäldekollektion in nationalen Palästen), İstanbul 2010, 383



**Abb. 13** Ausst.-Kat. München 1909: Münchener Jahres-Ausstellung Glaspalast.  
1909, Antiquariat Werner Steinbeiss, München 2019

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1909 im Königlichen Glaspalast, veranstaltet von der Münchener Künstlergenossenschaft im Verein mit der "Münchener Secession" 1. Juni bis Ende Oktober München: Verlag des Zentralkomitees der X. Internationalen Kunstausstellung, zweite Ausgabe vom 1. Juli 1909, 356 Seiten. Zitiert nach: Antiquariat Werner Steinbeiss.

<https://oldthing.de/Muenchener-Jahres-Ausstellung-Glaspalast-1909-Offizieller-Katalog-0032967634> (zuletzt 3.10.2019)



**Abb. 14** Ausst.-Kat. München 1910: Meisterwerke muhammedanischer Kunst in München. 1910. Neuauflage des amtlichen Kataloges, 3 Bände, Katalog und Reklametafel, in: Sarre, F.; Martin, F. R. (Hg.), unter Mitwirkung v. M. van Berchem, M. Dreger, Kühnel, C. List u. S. Schröder, London 2019

<https://www.zvab.com/servlet/BookDetailsPL?bi=17596336750&searchurl=kn%3Dmeisterwerke%2Bmuhammedanischer%2Bkunst%26hl%3Don%26sortby%3D20> (07.01.2019)

Rechtes Bild: Reklametafel zur Ausstellung.

<https://www.zvab.com/servlet/BookDetailsPL?bi=30194415114&searchurl=kn%3Dmeisterwerke%2Bmuhammedanischer%2Bkunst%26hl%3Don%26sortby%3D20#&gid=1&pid=1>



**Abb. 15** İnâs Darülfünunu (Frauenuniversität) 1914: Zeynep Hanım Villa.  
Akademie der Wissenschaften (Hg.): Sarkaç (Dt.: Pendel)-Veröffentlichung,  
İstanbul 2019.  
<https://sarkac.org/2018/03/kadin-universitesi-sergisi/> (abgerufen 17.03.19, zu-  
letzt abgerufen 9.11.2019)



**Abb. 16** Mihri Müşfik (1886-1954): Otoportre (Selbstportrait).

Ohne Datum, İstanbul Modern, İstanbul 2019.

<https://secure.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=969>

(zuletzt 3.10.2019)



**Abb. 17** Matrakçı Nasuh\* (1480 – 1564): Ansicht von Nizza, Miniatur aus dem Süleymanname.  
Ca. 1540, Topkapı Sarayı Museum, 34x25 cm, in: Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 46  
\*(Nasuh bin Karagöz bin Abdullah el-Visokavi el-Bosnavî, oder Nasuh el-Matrankçi ibn Karadoz ibn Abdullah el-Visokavi el-Bosnevi ), İstanbul 1989



**Abb. 18** Abdülcélil Çelebi, genannt Levnî (17 Jhd.-1732): Lesung aus dem Koran vor Sultan Ahmet III.  
Miniatur aus dem Surname von Vehbi, die der Schule des Levni zugeschrieben wird, datiert ca. 1720, Topkapı Sarayı Museum, in: Aslıer, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 57





**Abb. 19** Unbekannter Künstler (ca.1650): Ein Edelman auf Reisen.

Miniatur, 30 \* 20 cm, datiert Mitte des 17. Jahrhunderts, aus einem im Topkapı Sarayı Museum befindlichen Album, 2148, fo. 8a., Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 51



**Abb. 20** Şeker Ahmet Paşa (1841 - 1907): Karaca (Das Reh).  
1886/87, Ölfarbe, 137x101 cm, Privatbesitz, in: Duben, Ipek: Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950) (Die Türkische Malerei und ihre Kritik (1880-1950)), Verlag Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, 133



**Abb. 21** Şeker Ahmet Paşa (1841 - 1907): Orman (Der Wald).  
Ca. 1900, Museum für Malerei und Skulptur Ankara. Öl auf Leinwand, 140 x  
180 cm, in: Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei,  
Palasar SA Verlag Genf 1989, 97



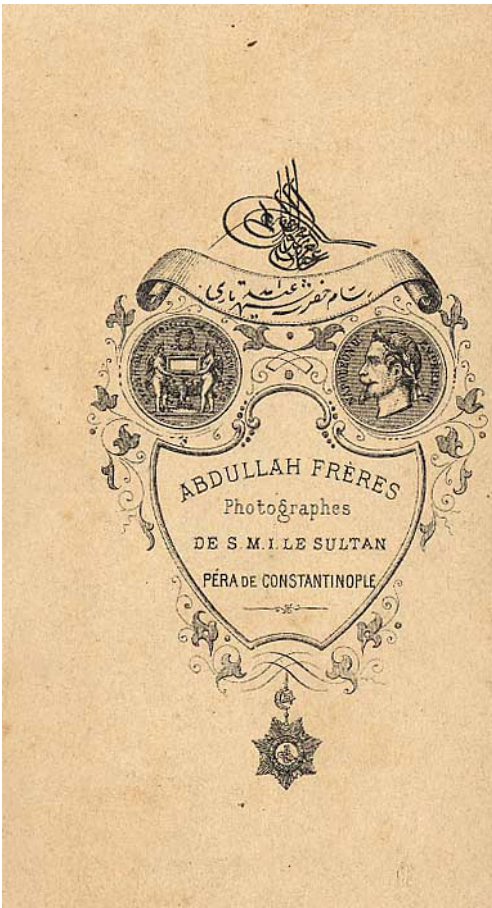
**Abb. 22** John Singer Sargent (1856–1925): Madame X (Madame Pierre Gautreau). 1883-84, Öl auf Leinwand, 209 x 110, Metropolitan Museum, New York 2019. Quelle: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portrait\\_of\\_Madame\\_X?uselang=de#/media/File:John\\_Singer\\_Sargent\\_\(American,\\_Florence\\_1856%E2%80%931925\\_London\)\\_-\\_Madame\\_X\\_\(Madame\\_Pierre\\_Gautreau\)\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portrait_of_Madame_X?uselang=de#/media/File:John_Singer_Sargent_(American,_Florence_1856%E2%80%931925_London)_-_Madame_X_(Madame_Pierre_Gautreau)_-_Google_Art_Project.jpg) 30.10.16, 03.10.19, Gemeinfrei. Quellenangabe für Erstellung und Größe: <http://metmuseum.org/art/collection/search/12127> 28.01.2017. Ausstellungsraum: <https://maps.metmuseum.org/galleries/fifth-ave/2/771> (03.10.2019)



**Abb. 23:** Halil Paşa (1857-1939): Madame X.

1889, Pastellfarben, 101x65, Sakıp Sabancı Museum, Istanbul 2002.

<https://www.digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/829/>, 28.05.2020



**Abb. 24:** Abdullah Frères Fotostudio: Markenzeichen des Fotostudios.  
1858-1900, 384 × 706 Pixel. Aufnahme: Giovanni Dall'Orto, Istanbul 2007,  
Gemeinfreie Abbildung



**Abb. 25** Osman Hamdi Bey (1842-1910): Mihrab (Altar).  
1901, Privatbesitz. Öl auf Leinwand, 210 x108 cm, in: Duben, İpek Türk  
Resmi ve Eleştirisi (1880-1950) (Die Türkische Malerei und ihre Kritik (1880-  
1950)), Verlag Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, 49



**Abb. 26** Osman Hamdi Bey (1842-1910): Kaplumbağa Terbiyecisi (Der Schildkröten-  
erzieher).  
1906, Pera Museum Istanbul, Ölfarbe, 223 x 117 cm (nach Pera Museumsseite  
222 x 120 cm), in: Duben, İpek Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950) (Die  
Türkische Malerei und ihre Kritik 1880-1950), Verlag Bilgi Üniversitesi  
Yayımları, İstanbul 2007, 51





**Abb. 26b:** Osman Hamdi Bey (1842-1910): Der Schildkrötenerzieher - Museumsszene, 1906, Pera Museum, aufgenommen im September 2018. Aufnahme: Sibel Akkulak-Dosch.



**Abb. 27 L.** (Vorname unbekannt) Crépon (Daten unbekannt): Charmeur de tortues (Schildkrötenbeschwörer) aus der französischen Zeitschrift „Tour du Monde“, Paris 1869; in “Le tour du monde” abgebildet, Paris. Zitiert nach Wikipedia [https://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Schildkr%C3%B6tenerzieher](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Schildkr%C3%B6tenerzieher) 28.01.2017, zuletzt abgerufen 9.11.2019 aus dem Katalog von Batıya Yolculuk (Reise in den Westen), Ausstellung des Sakıp Sabancı Museum



**Abb. 28** Abdülmecid Efendi (1868-1944): Sis (Nebel). 1895, Sakıp Sabancı Museum, Istanbul 2019

Quelle:

[www.google.de/maps/@41.106096,29.0556934,2a,19.2y,144.78h,89.09t/data=!3m6!1e1!3m4!1s1ik98nKkcIXWgIgGZQTccQ!2e0!7i13312!8i6656](http://www.google.de/maps/@41.106096,29.0556934,2a,19.2y,144.78h,89.09t/data=!3m6!1e1!3m4!1s1ik98nKkcIXWgIgGZQTccQ!2e0!7i13312!8i6656)  
(03.10.2019)

Es gibt eine zweite, hier nicht abgebildete aber weitverbreitete Version des Gemäldes, 1912 gemalt, die nur noch das Ruderboot im Nebel zeigt, und im Aşyan Museum, Istanbul ausgestellt ist. <https://www.kunstverein-duesseldorf.de/fileadmin/ausstellungen/2015/Szenen.pdf> (01.12.2017)



**Abb. 29** Hüseyin Avni Lifij (1886\*\*-1927): Pipolu Kadehli Otoportre (Der Mann mit Pfeife und Glas, : 1908-1909\*, Öl auf Leinwand, 65 x 46 cm, Museum für Malerei und Skulptur Istanbul Env. No 737/36352020\*\*\*, Istanbul 2020  
\* Ahmet Kâmil Gören hat eine Autobiographie über Avni Lifij geschrieben und hat zu diesem Gemälde festgestellt, das es bereits 1906 erstellt wurde, aber als Geschenk für Abdülmecid Efendi mit der Jahresangabe 1908 signiert  
\*\* Lt. Özsezgin, Kaya 2010, Enzyklopädie der bildenden Kunst war das Geburtsjahr 1889  
\*\*\* Vgl. [www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/avni-lifij-caginin-yenisi](http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/avni-lifij-caginin-yenisi)



**Abb. 30** Hüseyin Avni Lifij (1886-1927): Kara Gün (Der Tag der Verzweiflung).  
1917, Öl auf Leinwand, 93x18, Museum für Malerei und Skulptur, Ankara, in:  
Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palarsar  
SA. Genf 1989, 146



**Abb. 31** Hüseyin Avni Lifij (1886-1927): Kış (Winter).

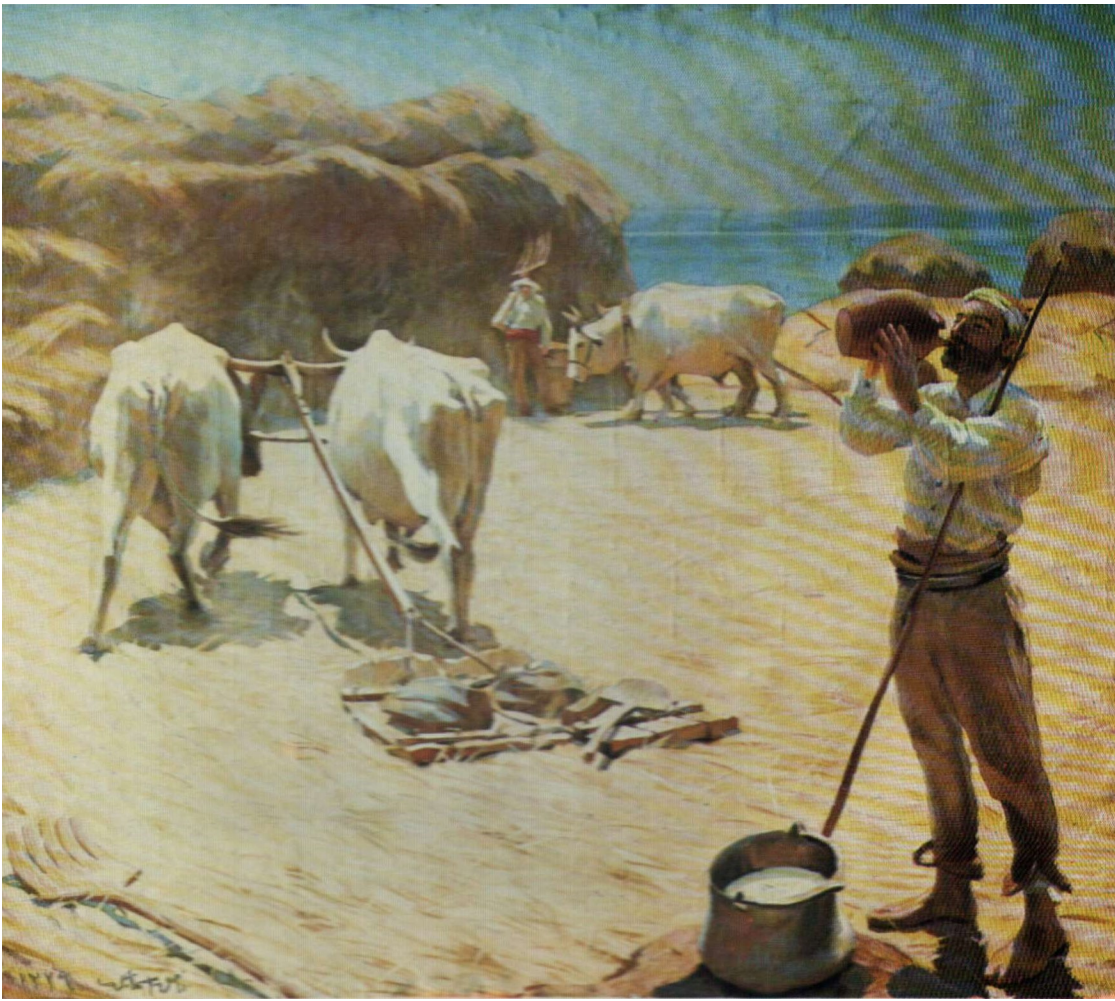
1920, Öl auf Holz, 24,5\*16,5 cm, in: TBMM Milli Saraylar (Hg.): Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu (Gemäldekollektion in nationalen Palästen), İstanbul 2010, 146



**Abb. 32** Gesellschaft für graphische Industrie 1918: Ausstellung türkischer Maler in Wien. Ausstellungsplakat, 59 x 46 cm, Wienbibliothek im Rathaus, Hauptkatalog Druckwerke, Wien 2018.  
[http://opac.obvsg.at/opac\\_help/WBR-bildobjekt.html?AC10557209-4201](http://opac.obvsg.at/opac_help/WBR-bildobjekt.html?AC10557209-4201)  
(zuletzt 03.10.2019)

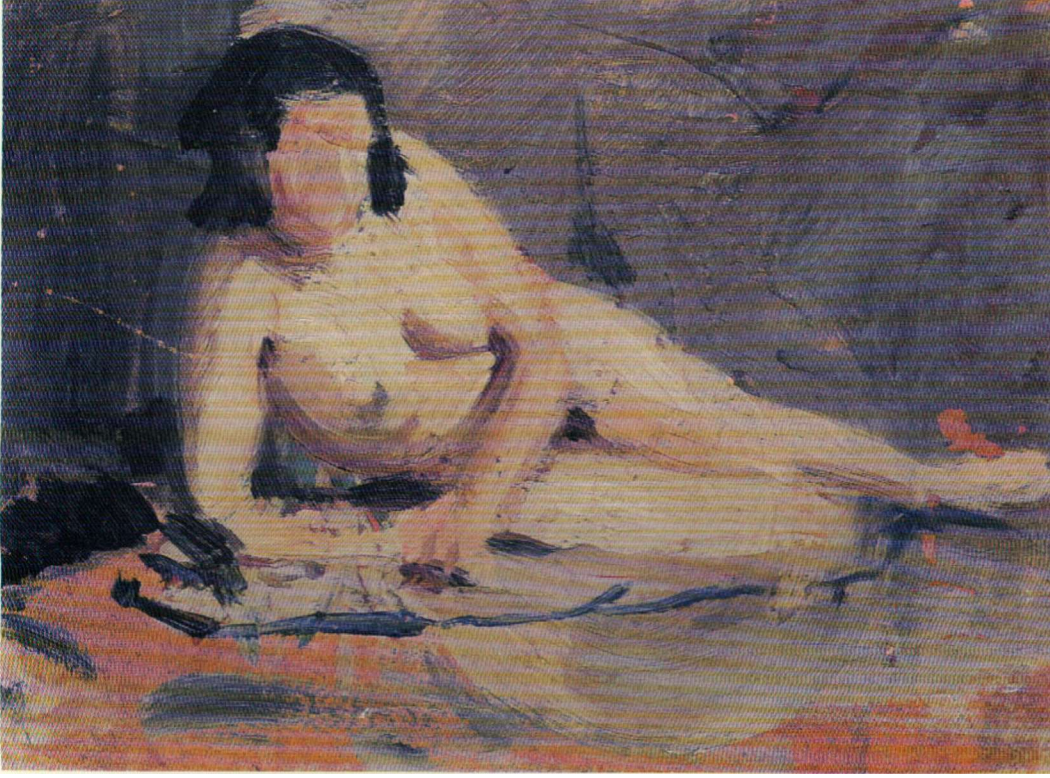


**Abb. 33** İbrahim Çallı (1882 - 1960): Manolyalar (Magnolien).  
1933, Öl auf Leinwand, 99 x 73 cm, Museum für Malerei und Skulptur Istanbul, in: Asher, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 158



**Abb. 34** Namık İsmail (1890-1935): Harman (Die Ernte).  
1925, Öl auf Leinwand, 165 x 200 cm, Museum für Malerei und Skulptur  
Istanbul, in: Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei,  
Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 166

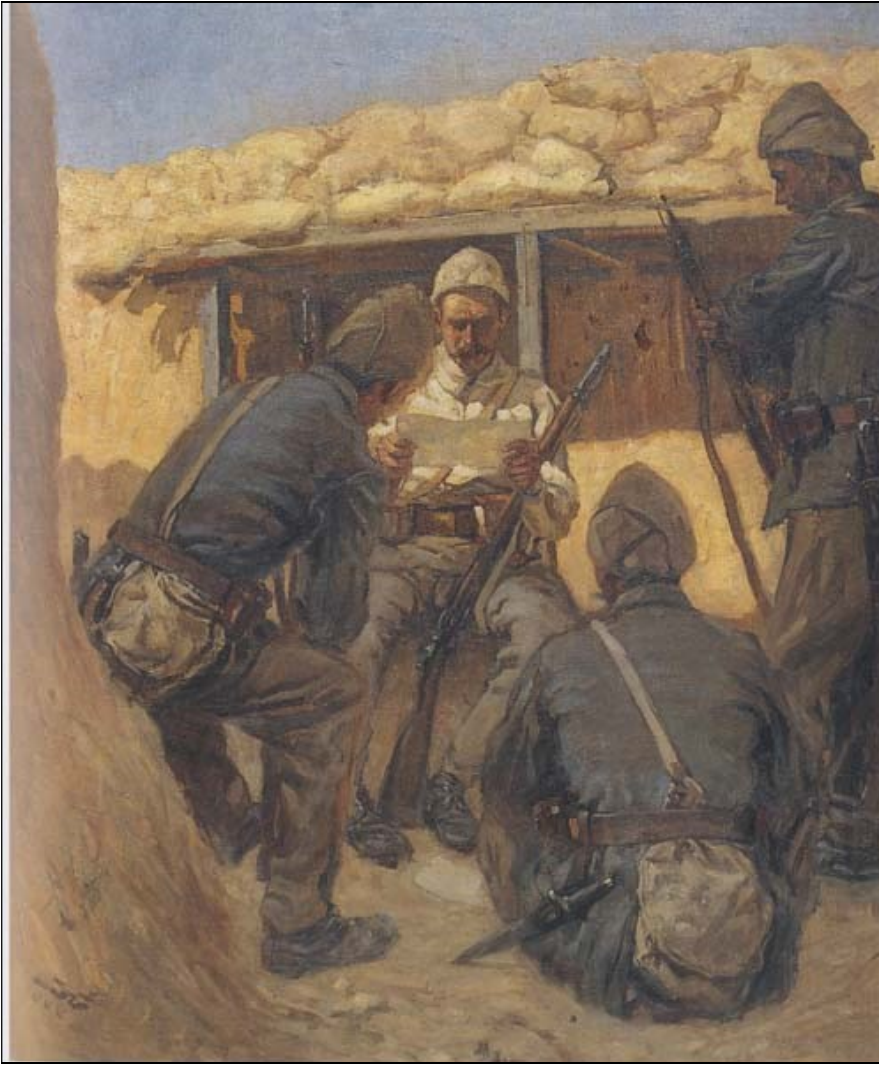




**Abb. 35** Namık İsmail (1890-1935): Uyanmış Çıplak (Wachgewordene Nackte).  
Ohne Jahresangabe, Öl auf Leinwand, 18\*26 cm, Keskin Koleksiyonu  
(Kollektion) Istanbul, in: Duben, Ipek: Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)  
(Die Türkische Malerei und ihre Kritik (1880-1950)), Verlag Bilgi Üniversitesi  
Yayımları, İstanbul 2007, 83



**Abb. 36** Ibrahim Çalli (1882 - 1960): Tefli Kadın (Die Frau mit dem Tamburin).  
1930, Öl auf Leinwand. 100 x 73 cm, Museum für Malerei und Skulptur  
Istanbul, in: Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei,  
Palasar SA Verlag Genf 1989, 156



**Abb. 37** Hikmet Onat (1882-1977): Siperde Mektup (Brief lesende Soldaten in ihren Schützengräben).

1917, Öl auf Leinwand. 150 x 124 cm, Museum für Malerei und Skulptur Istanbul, in: Aslıer, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 140.

Nach anderer Quelle wurde das Bild auf 1915 datiert mit einer Größe 141\*120 cm, in: Duben, İpek, Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950), Verlag Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, 65



Abb. 38 Hikmet Onat (1882-1977): Beşiktaş'ta Kayıklar („Boote in Beşiktaş“).  
1959, Öl auf Leinwand, 54,5 x 72 cm, Sakıp Sabancı Museum, Istanbul 2019  
<http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/resim-koleksiyonundan-secmeler>  
(Stand: 15.01.2017, zuletzt 08.11.2019)  
Das Bild liegt in keiner besseren Auflösung vor. Im Internet gibt es zwar ein  
etwas höher aufgelöstes Bild ohne Angabe des/der Fotografen/n von Pinterest  
<https://i.pinimg.com/originals/36/15/76/361576aad18a195061be6501a74b700e.jpg>  
(Stand: 9.11.2019), dies auch nach Untersuchung der Detaildaten zur Bildquel-  
le, das aber wegen nicht eindeutiger Zitiermöglichkeiten von Pinterest-  
Aufnahmen für wissenschaftliche Zwecke nicht verwendet wird



**Abb. 39** Feyhaman Duran (1886-1970): Çocuk ve küçük Köpek (Das Kind und der kleine Hund).

1925, Öl auf Leinwand, 60 \* 87 cm, Museum für Skulptur und Malerei Istanbul, in: Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 168



**Abb. 40** Ali Cemal (Ben'im) (1881-1939<sup>o</sup>): Türk Süvarisi (Türkischer Soldat).

1917, Öl auf Leinwand, 53 x 74 cm, Malerei und Skulpturenmuseum Istanbul, in: Zeitschrift rh+sanat 04 März-April 2003, Verlag Antik Sanat Yayınları, İstanbul 2012, 235-242.

Zitiert nach Ahmet Kamil Gören: Osmanlı Resminde Batılılaşma ve Türk Resim Sanatı (Verwestlichung in osmanischer und türkischer Malerei), Dezember 2012, İstanbul . Abbildung aus

[http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters\\_artistDetailID=373&t=true](http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=373&t=true) (zuletzt besucht 09.11.2019)

<sup>o</sup>Ali Cemal (Ben'im) (1881-1941). <https://www.ktb.gov.tr/EN-117590/ali-cemal.html> (03.10.2019)



Borazancı Bugler  
60 x 100, Yağlıboya Oil paint  
İstanbul Askeri Müze Military Museum, Istanbul

**Abb. 41** Ali Sami (Boyar) (1880-1967): Borazancı (Posaune).  
1917, Öl auf Leinwand, 60 x 100 cm, Militärmuseum Kollektion Istanbul 2012  
In: Ahmet Kamil Gören: Osmanlı Resminde Batılılaşma ve Türk Resim Sanatı  
(Verwestlichung in osmanischer Malerei und türkische Kunst der Malerei),  
Dezember 2012, İstanbul , 241



**Abb. 42** Prinz Abdülmecid (1868-1944): Harem de Beethoven (Beethoven im Saray).  
Frühes 20. Jh., Museum für Malerei und Skulptur Istanbul, Öl auf Leinwand,  
154 x 221 cm, in: Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei,  
Verlag Palarsar SA Genf 1989, 122





**Abb. 43** Nazmi Ziya Güran (1881-1937): Üniformalı Atatürk (Mustafa Kemal Atatürk in Uniform).  
Ca. 1925, Öl auf Leinwand, 131x91 cm, Museum für Malerei und Skulptur Istanbul, in: Aslıer, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 141



**Abb. 44** Fahrünnisa Zeyd (Fahr El Nissa Zeid) (1901-1991): Benim Cehennemim (Meine Hölle).  
1951, 5\*2 Meter, Istanbul Museum of Modern Art Collection, Istanbul 2018.  
Aufnahme: Reha Arcan.  
[db-artmag.de/de/99/news/kunst-kosmopolitin-fahrelnissa-zeid-in-london/](http://db-artmag.de/de/99/news/kunst-kosmopolitin-fahrelnissa-zeid-in-london/)  
(Stand: 20.11.2018)



**Abb. 45** Lalla Essaydi (geb. 1956): The Veiled Feminism, Style Carrot, Harem #4B, Harem #4B.

Leila Heller Galerie, Alserkal Kunstquartier in Al Quoz /Jumeirah Dubai Vereinigte Arabische Emirate. Aufnahmen: Fabian Dosch, Dubai 22.01.2019

Bild links: Lalla Essaydi, Harem #4B, 2009, Chromogenic print mounted to aluminum with a UV protective laminate, 291.1 x 180.3 cm, Edition 5 von Lalla Essaydi, Leila Heller Gallery and Edwynn Houk Gallery, New York and Zurich. [www.leilahellergallery.com/exhibitions/lalla-essaydi-still-in-progress/selected-works?view=slider#4](http://www.leilahellergallery.com/exhibitions/lalla-essaydi-still-in-progress/selected-works?view=slider#4) (03.10.2019)

Bild rechts: Lalla Essaydi, Harem #4B, Chromogenic print mounted to aluminum with a UV protective laminate, 180.4 x 223.5 cm, Edition 5 von Lalla Essaydi, Leila Heller Gallery and Edwynn Houk Gallery, New York and Zurich. <http://www.leilahellergallery.com/exhibitions/lalla-essaydi-still-in-progress/selected-works?view=slider#5> (03.10.2019)



**Abb. 46** Turgut Zaim (1906-1974): Yaylada Yörükler (Nomadenfamilie mit Angoraziegen). Ohne Jahresangabe, Öl auf Leinwand, 173 x 135 cm, Museum für Malerei und Skulptur, Ankara o. J., in: Ashier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 221. Türkischer Bildtitel entnommen aus: Pınar Yazkaç: Turgut Zaim'in Resimlerinde: Anadolu Folklorü ve Yörük yaşamı üzerine bir değerlendirme (Eine Bewertung der anatolischen Folklore und des Nomadenlebens). In: DOI: 10.7816/idil-07-48-13 i dil, 2018, cilt / volume 7, sayı / issue 48, [www.idildergisi.com/makale/pdf/1531527586.pdf](http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1531527586.pdf) (20.10.19)



**Abb. 47** Eugène Delacroix (1798-1863): La liberté guidant le peuple (Die Freiheit führt das Volk).

1830, Öl auf Leinwand, 260x325 cm, Louvre Museum Paris. Gemeinfrei,  
[http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=22746](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22746)



**Abb. 47b:** wie Abb.47, Aufnahme: Sibel Akkulak-Dosch, 22.02.2020, Louvre Paris



**Abb. 48** Zeki Faik İzer (1905-1988): İnkılâp yolunda - Sur la voie de la revolution (Auf dem Weg der Revolution“).

1933, 176,5x237cm, Öl auf Leinwand, Museum für Malerei und Skulptur Istanbul, in: Savaş ve Barış (Krieg und Frieden – ein Querschnitt der türkischen Malerei von der Unabhängigkeitskrieg bis zur frühen Republik), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 1998, 30



**Abb. 49** Zeki Kocamemi (1900-1959): Mekkare Eleri (Packpferdesoldaten).  
1935, Ölfarbe auf Leinwand, 123 x 196 cm, Museum für Malerei und Skulptur  
Istanbul, in: Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei,  
Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 182



**Abb. 50** Zeki Kocamemi (1900-1959): Oygur'ın Portresi (Portrait von Oygur).  
1935, Öl auf Leinwand, 100 x 70, Museum für Malerei und Skulptur Istanbul,  
in: Duben, İpek, Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)(Die Türkische Malerei  
und ihre Kritik 1880-1950), Verlag Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007,  
90





**Abb. 51** Zeki Kocamemi (1900-1959): Ağaçlı Yol (Landschaft).  
1939, Öl auf Leinwand, 32 x 40 cm, Museum für Malerei und Skulptur  
Istanbul, in: Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei,  
Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 186



**Abb. 52** Ali Çelebi (1904-1993): Maskeli Balo (Maskenball).  
1928, Öl auf Leinwand, 123 x 187 cm, Museum für Malerei und Skulptur Istanbul 2017. Quelle:  
[http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat\\_yapiti\\_2.htm](http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_2.htm) (2017,  
Link 5.10.19 nicht mehr in Funktion)



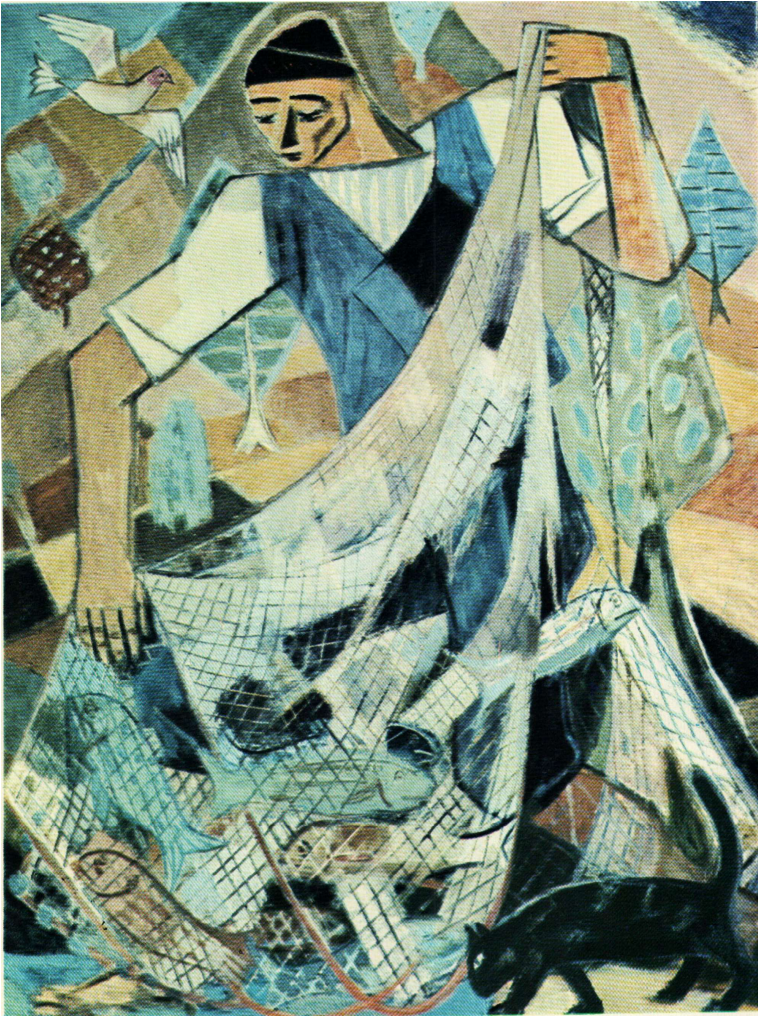
**Abb. 53** Ali Çelebi (1904-1993): Vitrin (Schaufenster in München).  
1926, Öl auf Leinwand, 92\*76 cm, Privatsammlung, 1989;  
in: Aslıer, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Pa-  
larsar SA. Genf 1989, 190



**Abb. 54** Ali Çelebi (1904-1993): Arapkir (Landkreis in Malatya).  
Ohne Jahresangabe, Öl auf Leinwand, 33x41 cm, MSGSÜ Malerei und Skulptur Museum<sup>617</sup>, in: Duben, İpek Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950) (Die Türkische Malerei und ihre Kritik (1880-1950), Verlag Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, 157

---

<sup>617</sup>Das Istanbuler Malerei und Skulptur-Museum gehört zur Uni MSGSÜ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi



**Abb. 55** Cevat Dereli (1900-1989): Balık Tutan Adam (Der Fischer).  
1957, Öl auf Leinwand, 115x89 cm, Museum für Malerei und Skulptur Istanbul, in: Asher, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palarsar SA., Genf 1989, 196



**Abb. 56** Hale Asaf (1905-1938): Mavi Elbiseli Kadın (Frau im blauen Kleid).  
1931, Öl auf Leinwand, 74x52 cm, Privatsammlung 2007  
in: Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950) (Die Türkische Malerei und ihre Kritik (1880-1950), Verlag Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, 93

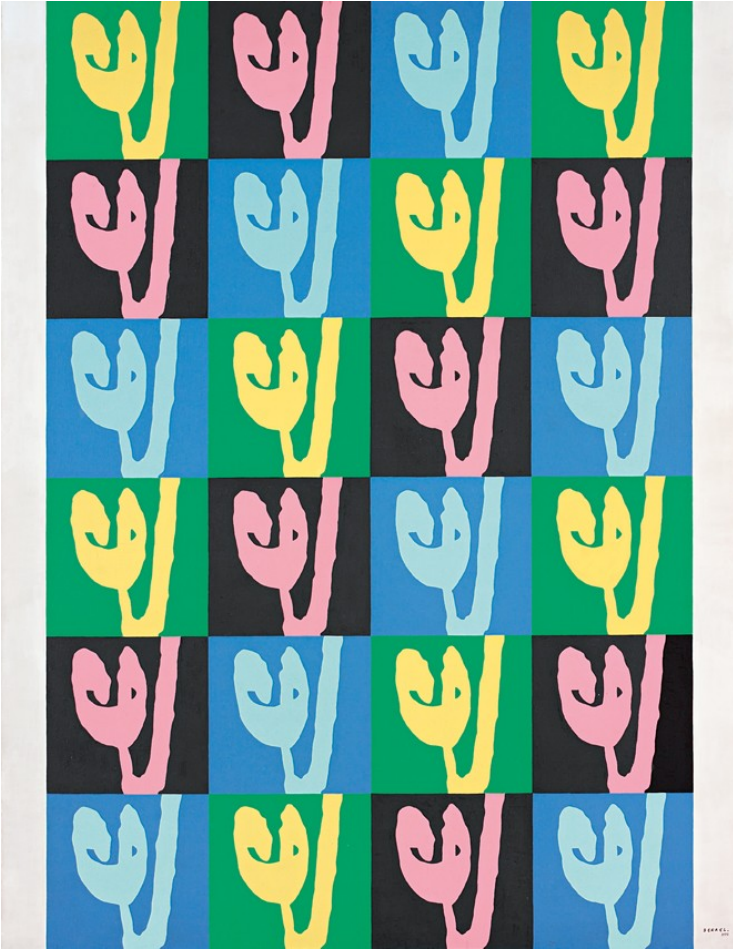


**Abb. 57** Gruppe D 1933: Mimoza Hutgeschäft (oberes Abb.), erster Ausstellungsort der Gruppe D. Künstler der Gruppe D am 08.10.1933 vor dem Ausstellungsort (untere Abb.), Aufnahme: unbekannter Fotograf, in: Yasa Yaman, Zeynep: D Grubu. D Group 1933-1951, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Hg.), 2. Aufl., Verlag Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, 15



**Abb. 58** Sabri Berkel (1907-1993): Otopotre (Selbstportrait).  
1931, Öl auf Leinwand, 54\*39 cm, Sakıp Sabancı Museum, Istanbul 2017  
<http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/resim-koleksiyonundan-secmeler>  
(Stand: 22.01.2017)





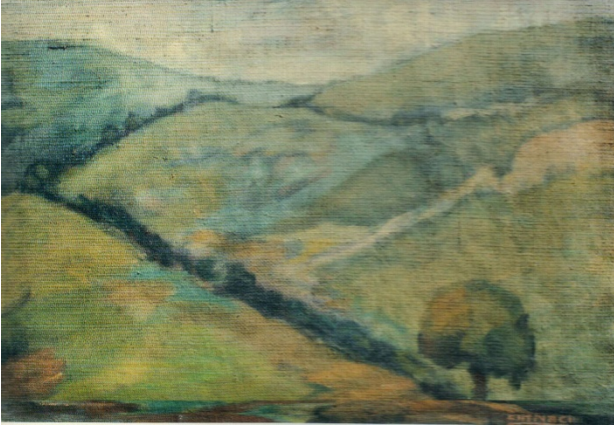
**Abb. 59** Sabri Berkel (1907-1993): Soyut Kompozisyon (Abstrakte Komposition).  
1973, Öl auf Leinwand, 196 x 151 cm, Museum Istanbul Modern, Istanbul  
2017  
<https://secure.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1192>  
(Stand: 22.01.2017)



**Abb. 60** Nurullah Berk (1906-1982): Örgü Ören Kadın (Die Frau die strickt).  
1981, Öl auf Leinwand, 116 x 89 cm, Museum Istanbul Modern, Istanbul 2017  
<https://secure.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1005>  
(Stand: 22.01.2017)



**Abb. 61** Nurullah Berk (1906-1982): Firtina (Der Sturm).  
1957, Öl auf Leinwand, 116 \* 148 cm, Privatsammlung;  
in: Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag  
Palarsar SA. Genf 1989, 203



**Abb. 62** Elif Kalpakçıođlu Naci (1898-1987): Peysaj (Landschaft).

Ohne Datum, Öl auf Leinwand, 60x80 cm, Malerei und Skulptur Museum, Istanbul 2002;

in: Yasa Yaman, Zeynep: D Grube. D Group 1933-1951, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Hg.). 2. Aufl. Verlag Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, 109

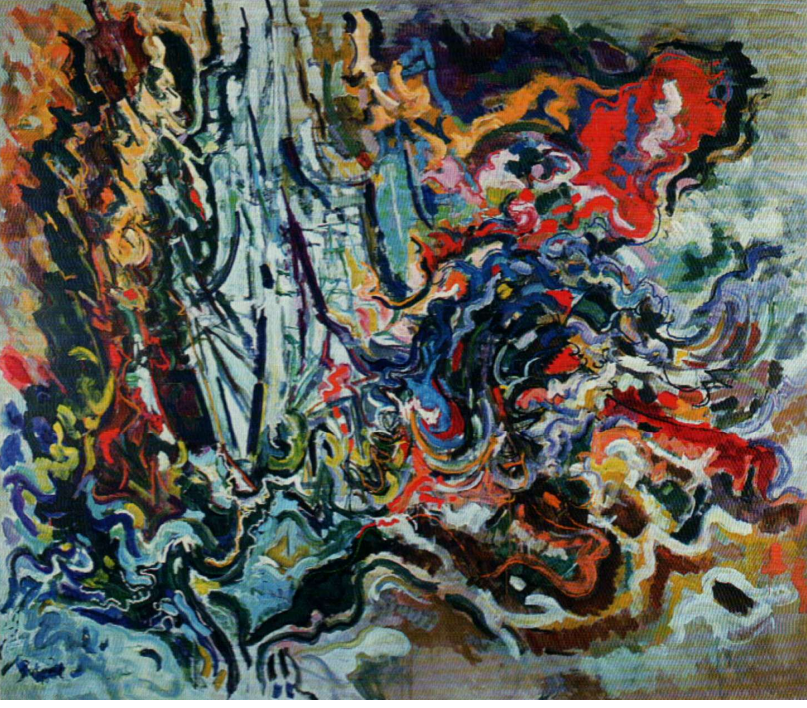


**Abb. 63** Abidin Dino (1913-1993): İsimsiz (ohne Titel).

Ohne Datum, Tinte auf Papier, 27x22 cm, Rasih Nuri İleri Koleksiyonu (eine Privatkollektion von Rasih Nuri İleri), Istanbul 2002; in: Yasa Yaman, Zeynep: D Grube. D Group 1933-1951, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Hg.), 2. Aufl., Verlag Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, 114



**Abb. 64** Abidin Dino (1913-1993): Soyut Düzenleme (Abstrakte Komposition).  
1956-57, Öl auf Leinwand, 97x130 cm, Ceyda Ünal Gögüş Koleksiyon, in: Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960, l'Ecole de Paris et les Peintres Turcs, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul 2000, 96



**Abb. 65** Zeki-Faik İzer (1905-1998): Kayalar ve Dalgaların Dansı (Der Tanz von Felsen und Wellen).  
1970, Öl auf Leinwand, 199x239 cm, Sema-Barbaros Çağa Sammlung, in: Erdemci, Fulya; Germaner, Semra; Koçak, Orhan: Modern ve Ötesi (Moderne und darüber hinaus), Verlag Bilgi Üniversitesi Yayınları 178, İstanbul 2007, 104



**Abb. 66** Cemal Tollu (1899-1968): Bir Öğretmen Portresi (Ein Portrait eines Lehrers). 1933, Öl auf Leinwand, 65 x 50,5, Museum für Malerei und Skulptur Istanbul, in: Yasa Yaman, Zeynep: D Grube. D Group 1933-1951. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Hg.), 2. Aufl., Verlag Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, 102





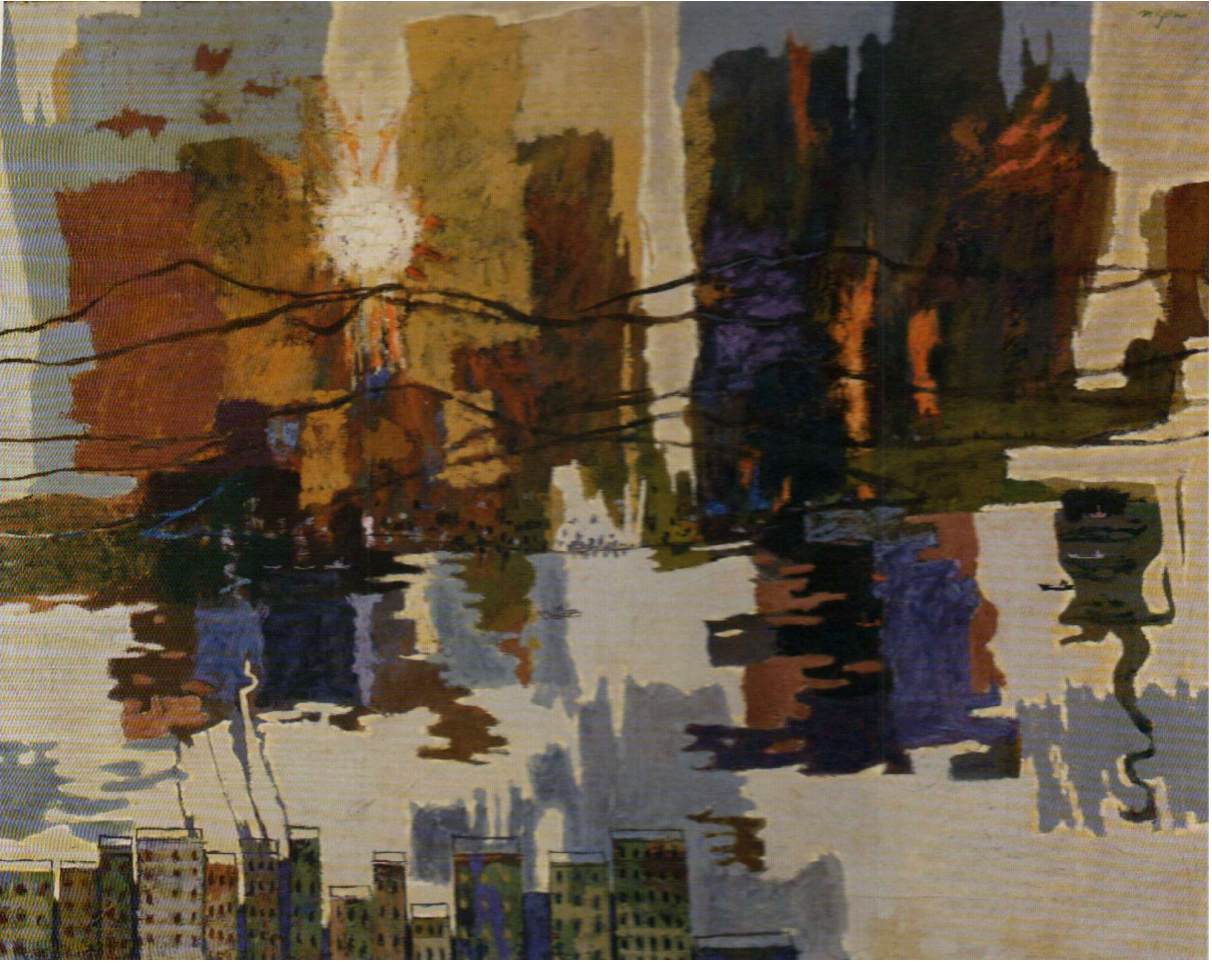
**Abb. 67** Cemal Tollu (1899-1968): Balerin (Ballerina).  
1935, Öl auf Leinwand, 66 x 54 cm, Museum für Malerei und Skulptur Istanbul, in: Yasa Yaman, Zeynep: D Grube. D Group 1933-1951, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Hg.), 2. Aufl., Verlag Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, 106



**Abb. 68** Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975): Kır kahvesi (Landcafé).  
Ca. 1970, Öl auf Leinwand, 48x53 cm, Sammlung İşbank İstanbul ,  
in: Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Pa-  
larsar SA. Genf 1989, 214



**Abb. 69** Nuri İyem (1915-2005): Genç köylü kadın (Junge Bäuerin).  
Ca. 1983, Öl auf Leinwand, 27\*35 cm, Privatsammlung,  
in: Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Pa-  
larsar SA. Genf 1989, 342



**Abb. 70** Nuri İyem (1915-2005): İsimsiz (ohne Name).  
Öl auf Leinwand, 65x85 cm, Evin-Ümit İyem Sammlung, 1960er Jahre,  
in: Erdemci, Fulya; Germaner, Semra; Koçak, Orhan: Modern ve Ötesi (Mo-  
derne und darüber hinaus), Verlag Bilgi Üniversitesi Yayınları 178, İstanbul  
2007, 137



**Abb. 71** Neşet Günal (1923-2002): Anadolu'da Çocuk (Kind in Anatolien).  
1975, Öl auf Leinwand, 138x83 cm, Privatsammlung, in: Aslıer, Mustafa et al.:  
Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 354



**Abb. 72** Neşet Günal (1923-2002): Kapı Önü (An der Türschwelle).  
1977, Öl auf Leinwand, 150x170 cm, Privatsammlung, in: Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 353



**Abb. 73** Neşet Günel (1923-2002): Düşünen Kadın (Denkende Frau).

1950; 92 x 60,5 cm, Öl auf Leinwand, Monik Ceri Benardete Kollektion, in: Sönmez, Necmi: Türk Ressamları ve Paris Ekolu (Türkische Künstler und Pariser Schule), Paris Okulu ve Türk Ressamları Paris: 1945-1960. l'Ecole de Paris et les Peintres Turcs. Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul 2000, 96



**Abb.74** Avni Arbař (1919-2003): Tekne (Boot).

1955, Öl auf Leinwand, 115 x 195 cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu /Uzun Süreli Ödün (Langfristige Leihgabe), Istanbul 2017.

<https://secure.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=973>  
28.01.2017





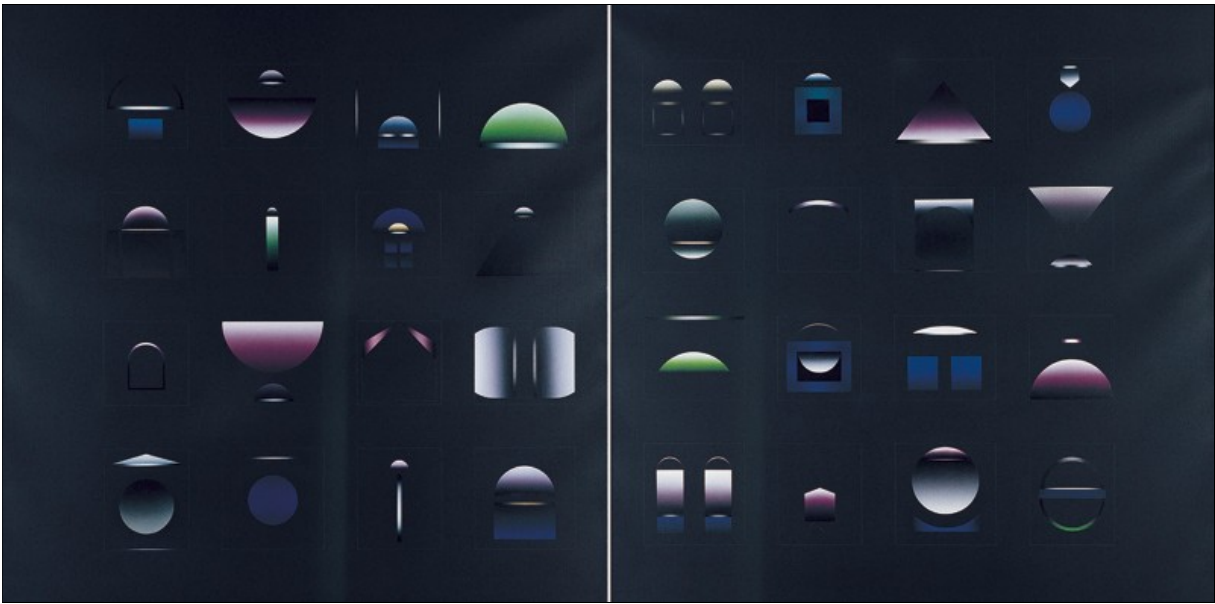
**Abb. 75** Selim Turan (1915-1994): Abstrakte Komposition.  
Ohne Datum, Öl auf Leinwand 50x61 cm, Privatsammlung, ,  
in: Aslier, Mustafa et al.: Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palar-  
sar SA. Genf 1989, 249



**Abb. 76** Nedim Günsür (1924-1994): Onuncu Köy (Das zehnte Dorf).  
1962, Öl auf Leinwand, 50x80, Füsün-Faruk Eczacıbaşı Koleksiyon, 2007,  
in: Erdemci, Fulya; Germaner, Semra; Koçak, Orhan: Modern ve Ötesi (Mo-  
derne und darüber hinaus), Verlag Bilgi Üniversitesi Yayınları 178, İstanbul  
2007, 197



**Abb. 77** Adnan Çoker (geb. 1927): Mor Ötesi Boşluk (Die Leere jenseits des Violetts). 1980er Jahre, Öl auf Leinwand, 130 \* 130 cm, Hasan Yelmen Kollektion, in: Erdemci, Fulya; Germaner, Semra; Koçak, Orhan: Modern ve Ötesi (Moderne und darüber hinaus), Verlag Bilgi Üniversitesi Yayınları 178, İstanbul 2007, 18



**Abb. 78** Adnan Coker (geb. 1927): Retrospektif II (Retrospektive II).

1997, Öl auf Leinwand, 180 x 360 cm, Museum Istanbul Modern, Ethem Sancak Donation, Istanbul 2017.

[https://secure.istanbulmodern.org/en/collection/collection/5?t=3&id=1165,](https://secure.istanbulmodern.org/en/collection/collection/5?t=3&id=1165)  
28.01.2017



**Abb.79** Adnan Turani (1925-2016): Kompozisyon (Komposition).  
2002, Siebdruck auf Papier, 50x70, İlayda Kunst Galerie Ankara, in: Katalog  
Adnan Turani und Abdurrahman Kaplan, İlayda Kunst Galerie, Ankara 2002, 9



**Abb. 80** Adnan Turani (1925-2016): *Sensation*.<sup>618</sup>  
1983, Öl auf Leinwand, 75\*75 cm, Privatsammlung, in: Aslier, Mustafa et al.:  
Die Geschichte der Türkischen Malerei, Verlag Palarsar SA. Genf 1989, 400

---

<sup>618</sup> Laut E-Mail vom 20.05.2020 der Galeri Soyut ist der türkische Name des Originals „Duygular“, wohingegen die Galerie *Doku Sanat* ebenfalls per E-Mail vom 20.05.2020 mitteilt, es existiere kein türkischer Name für das Bild.



**Abb. 81** Doğançay Müzesi / Museum: Eingang.

Istanbul Pera mit Sibel Akkulak-Dosch, Aufnahme: Fabian Dosch, Istanbul  
2018

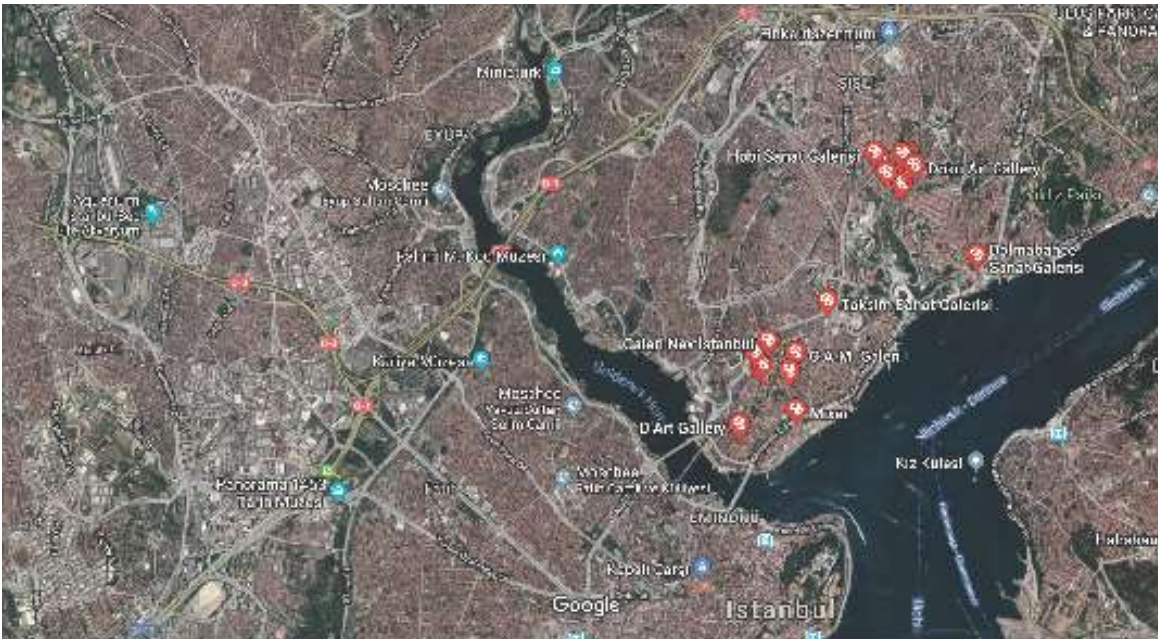


**Abb. 82** Burhan Doğançay (1929-2013): Green Door (Grüne Tür).  
1991, Acryl und verschiedene Medien auf Leinwand, ohne Größenangabe,  
Doğançay Museum, Istanbul 2017.  
<https://www.artsy.net/artwork/burhan-dogancay-green-door>, 28.01.2017





**Abb. 83** Burhan Doğançay (1929-2013): Muhteşem Çağ (Perfektes Zeitalter).  
1987, Mischtechnik auf Leinwand, 162 x 361 x 9 cm, Museum Istanbul Modern, Istanbul 2017.  
[https://secure.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1167;  
28.01.2017](https://secure.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1167;28.01.2017)



**Abb. 84** Istanbul: Lage ausgewählter Kunstgalerien in Istanbul rund um das Goldene Horn, Quelle: Google Maps 2019<sup>619</sup>



**Abb. 85** Ankara: Lage ausgewählter Kunstgalerien in Ankara rund um das moderne Zentrum und die Altstadt. Quelle: Google Maps 2019

<sup>619</sup> Mit Open Street Map (Open Data) war keine vergleichbare Darstellung möglich



**Abb. 86** Pera Museum (Hg.): Faltblätter von Dauer- und Wechselausstellungen des Pera Museum 2018.

Osman Hamdi Bey, Gemälde europäischer Orientalmaler und Werke der türkischen Malerei, vom 17.- Anfang des 19. Jahrhunderts\*, Wechselausstellung „Orientalismus in polnischer Kunst“, Istanbul 2018.

\* (Die orientalistische Gemäldesammlung des Pera Museums enthält darüber hinaus Werke vom 17.- Anfang des 20. Jahrhundert.)



**Abb. 87** SALT Galerie und Bibliothek: Bibliothekssaal.  
Aufnahme: Sibel Akkulak-Dosch, Istanbul, 2018



**Abb. 88** BM Contemporary Art Center 1994: İskele – Türkische Kunst Heute.  
In: René Block, Barbara Barsch (Hg.): Tagungsband der Ausstellung in der IFA-Galerie Berlin, Bonn und Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 1994, Istanbul 2019.  
Quelle: <http://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/1994/05/invitation1.jpeg> (08.01.2019)

## 8.2 Übersichtstabellen

**Tabelle 4 Zeitgeschichtliche Entwicklung der Arbeitstechniken der Malerei in Anatolien und Europa**

	<b>Anatolien</b>	<b>Europa</b>
<b>Paläo-/Neolithikum</b> (bis 10.000 v. Chr./ bis 2.000 v. Chr.)	Höhlenwandmalerei z. B. Çatalhöyük ca. 6.000 v. Chr.	Höhlenwandmalerei z. B. Altamira ca. 13.000 v. Chr.
<b>Antike</b> (bis ca. 600 n. Chr.)	Freskenmalerei z. B. in der byzantinischen Architektur	Freskenmalerei z. B. Fresko aus Pompeji, 1. Jahrhundert
<b>Hochmittelalter</b> (ca. 11. bis 13. Jhd.)	Anatolische Kalligrafie, Mi- niaturmalerei, Holzschnitze- rei	Wandmalereien, Tafelmalerei
<b>Frühe Neuzeit</b> (12. bis 15. Jhd.)	Miniaturmalerei (ab 12. Jhd.), Ebru (türkische Papierdeko- rationskunst, ab 13. Jhd.)	Ölmalerei (ab ca. 13. Jhd. bis 15. Jhd.)
<b>Neuzeit</b> (15. bis 19. Jhd.)	Tafelmalerei, Miniaturmale- rei, Kalligrafie, Keramik, Glasur	Ölmalerei, Zentralperspektive
<b>Industrielle Revolution</b> (ab 19. Jhd.)	Ölmalerei	Ölmalerei, Tempera; Col- lage, Lithografie u. a.
<b>Jetztzeit</b> (ab 1990) Zeitgenössische Kunst	Parallele Entwicklung z. B. Acryl, Collage, Mischtechnik, Ölmalerei	

Quelle: Eigene Zusammenstellung, 2017

**Tabelle 5 Renommierete Museen in Istanbul und Ankara für Tafelmalerei und Kunst**

Name Deutsch	Name Türkisch	Gegründet, Schwerpunkte	Internetadresse (Stand: Jun 6-2020); Online Zugang
Istanbul Modern	İstanbul Modern	2004; wichtigstes Museum für zeitgenössische Kunst, Malerei und Media; auch Ausstellungen im Ausland; Online-Bibliothek. Bildungsprogramme	<a href="http://www.istanbulmodern.org/">www.istanbulmodern.org/</a>
Sakıp Sabancı Museum	Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi	2002; Sammlung islamischer Kunst und Malerei des Osmanischen Reiches: Gemälde, Dekorationskunst, Kalligraphie; 20 Gemälde der osmanischen und der republikanischen Ära der Türkei	<a href="http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr">www.sakipsabancimuzesi.org/tr</a>
digitalSSM: Digitales Kunstarchiv	Sakıp Sabancı Müzesi dijital Koleksiyonları ve Arşivleri	2013; erste und größte digitalisierte Sammlung eines Museums in der Türkei mit 77.000 Bildern. Emirgan Archiv, Abidin Dino Archiv, Ausstellungsarchiv. Temporäre Ausstellung 2020 „Görünenin Ötesinde Osman Hamdi Bey“ (Jenseits des scheinbaren Osman Hamdi Bey). Das Archiv verfügt über moderne Techniken wie Röntgen- und Pigmentanalysen°.	<a href="http://www.digitalssm.org/">www.digitalssm.org/</a> ° <a href="https://artsandculture.google.com/exhibit/gorunenin-otesinde-osman-hamdi-bey/YwKC9TC2cWB4KQ">artsandculture.google.com/exhibit/gorunenin-otesinde-osman-hamdi-bey/YwKC9TC2cWB4KQ</a>
Pera Museum	Pera Müzesi	2005; Sammlung anatolischer Maße und Gewichte; Kütahya-Kacheln und -Keramiken; orientalische Kunst; temporäre Ausstellungen; Kataloge und Buchserien	<a href="http://www.peramuzesi.org.tr/">www.peramuzesi.org.tr/</a> ; <a href="http://www.peramuseum.org/">www.peramuseum.org/</a>
Topkapi Palast und Harem	Topkapı Sarayı Müzesi	1923; Sammlungen und Schätze der osmanischen Herrschaft, Porzellan, Handschriften, islamische Reliquien	<a href="http://muze.gen.tr/muze-detay/topkapi">muze.gen.tr/muze-detay/topkapi</a>
Istanbul Museum für Malerei und Skulptur	Millî Saraylar Resim Müzesi	1937; erstes Museum der Schönen Künste in der Türkei; Gemälde, Skulpturen, Originaldruckarbeiten türkischer und weltweiter Künstler, Skulpturen aus der Antike; Porträts von Sultan Abdülmecid und Sultan Abdülaziz, Verwestlichung im Osmanischen Reich, Bibliothek des Kalifen Abdülmecit Efendi, Landschaftsmaler, Palastmaler, Türkische Maler (1870-1890)s	<a href="http://www.millisaraylar.gov.tr/en/museums/painting-museum">www.millisaraylar.gov.tr/en/museums/painting-museum</a>
Sammlung Borusan	Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan	1992; Fokus Medienkunst - new media arts, Gemälde, Drucke, Filme; in den 1990er Jahren türkische Künstler, später international	<a href="http://www.borusancontemporary.com/">www.borusancontemporary.com/</a> ; <a href="http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/sammlung-borusan-wir-werden-ein-museum-brauchen-1620028.html">www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/sammlung-borusan-wir-werden-ein-museum-brauchen-1620028.html</a>
Hagia Sophia - Die Heilige Weisheit	Ayasofya	1934 gegründet, 1935 geöffnet; Mosaik, Marmorplatten, Keramiken	<a href="http://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=-AYS01&amp;DistId=AYS">muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=-AYS01&amp;DistId=AYS</a>
Museum Chora-Kirche	Kariye Müzesi	1948; Kariye-Mosaik und Fresken der letzten Periode (14. Jahrhundert) der byzantinischen Malerei	<a href="http://kariye.muze.gov.tr/tr/muze/tarihce/tarihce_15.html">http://kariye.muze.gov.tr/tr/muze/tarihce/tarihce_15.html</a>
Museum für islamische Wissenschaft und Techno- logiege- schichte	Islam Bilim ve Teknoloji Müzesi	2008; 9. bis ins 17. Jahrhundert, 500 Objekte aus den Bereichen der Astronomie, Geografie, Nautik, Zeitmessung, Geometrie, Optik, Medizin, Chemie, Mineralien, Physik, Technik, Architektur und Kriegstechnik; Weltkugel	<a href="http://ibtm.muzeler.gov.tr/TR-84340/islam-bilim-ve-teknoloji-tarhi-muzesi.html">http://ibtm.muzeler.gov.tr/TR-84340/islam-bilim-ve-teknoloji-tarhi-muzesi.html</a>
Zentralmuse- um	Santralistanbul	2007; Kunst- und Kulturkomplex, u.a. mit Museum für moderne Kunst, große öffentliche Bibliothek	<a href="http://www.santralistanbul.org/tr/">www.santralistanbul.org/tr/</a>
Salt Galata Bibliothek und Galerie	SALT	2011, kulturelle Einrichtung zu Kunst-, Architektur- und Designpraktiken und Visualisierung in Istanbul und Ankara	<a href="http://saltonline.org/">saltonline.org/</a>
Archäologi- sches Muse- um	İstanbul Arkeoloji Müzesi	1891; unter Sultan Abdülhamid II. durch den Maler und Archäologen Osman Hamdi Bey; altorientalische Kunst und das islamische Keramikmuseum	<a href="http://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=-IAR01&amp;DistId=IAR">muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=-IAR01&amp;DistId=IAR</a>
Museum für türkische und	Türk ve İslam	1914; Seldschukisches und osmanisches Handwerk, vor allem Keramik, Glas, Stickereien, Miniaturen,	<a href="http://muze.gov.tr/muze-de-">muze.gov.tr/muze-de-</a>

Name Deutsch	Name Türkisch	Gegründet, Schwerpunkte	Internetadresse (Stand: Jun 6-2020); Online Zugang
islamische Kunst	Eserleri Müzesi	Handschriften und insbesondere die weltweit histo- risch älteste Sammlung von Teppichen und Kelims	<a href="#">tay?SectionId=TIE01&amp;Dis- tId=TIE</a>
Zeitgenössis- ches Muse- um für Druckgrafik	İMOGA İstan- bul Grafik Sanatlar Müzesi	1974; Drucksammlung (u.a. Radierung, Lithographie, Holzschnitt, Serigraphie) aus verschiedenen Ländern und Künstlerwerkstatt, auch für Schüler und Studen- ten. U.a. Werke von Burhan Doğançay.	<a href="#">imoga.org/</a>
Sadberk Hanım Muse- um	Sadberk Hanım Müzesi	1980; ca. 3.000 Exponate türkisch-islamischer Kunst mit traditionellen Textilien, Stickereien, Silberarte- fakte und Porzellan; weitere Sammlung mit archäolo- gischen Relikten	<a href="#">www.sadberkhanimmuzes- i.org.tr/</a>
Doğançay Museum	Doğançay Müzesi	2004; Werke von Adil und Burhan Doğançay, Zu- sammenarbeit mit Schulen	<a href="#">www.dogancaymuseum.or- g</a>
Grosses Palastmo- saikmuseum	Büyük Saray Mozaikler Müzesi	1953; . Zuvor Teil des Archäologiemuseums und Hagia Sophia.Mosaik aus der spätantiken Zeit zwischen 450-550; Landschafts- und Tiermosaik	<a href="#">istanbul.ktb.gov.tr/TR- 165592/buyuk-saray- mozaikleri-muzesi.html</a>
Rahmi Koç Museum	İstanbul Rahmi M. Koç Müzesi	1994; erstes und einziges Industriemuseum in der Türkei. Geschichte von Industrie, Verkehr und Kommunikation; pädagogisches und soziales Zen- trum. 2005 Ableger auch in Ankara gegründet	<a href="#">http://www.rmkk- museum.org.tr/</a>
Stiftungsmu- seum für Kalligraphie	Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi	1984; Schriften, Schreib- und Plattenarbeiten, Kalli- graphie auf Stein, Glas, Stoffen, Metall.	<a href="#">istanbul.ktb.gov.tr/TR- 165669/turk-vakif-hat- sanatlari-muzesi.html</a>
Divan Litera- tur Museum	Divan Edebiyat Müzesi	1975; im ältesten Derwischkloster von Istanbul, dem Galata Mevlevihanesi; wichtige osmanische Werke; Sufismus, Kultgegenstände, Kalligraphie, Musikin- strumente	<a href="#">muze.gov.tr/muze- de- tay?sectionId=GLT01&amp;dis- tId=MRK</a>
Biennale Istanbul	İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV)	1987; Internationale zeitgenössische Kunstausstel- lung – Media, Design, Theater u.a.; 2019 zum 16.Mal. Kein Museum - internationales Kunstprojekt mit Ableger in Istanbul.	<a href="#">biental.iksv.org/</a>
Elgiz Çağdas Kunstmuse- um	Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi	2001; zeitgenössische Kunst; periodische Ausstellun- gen, Bildungs- und Sozialprogramme	<a href="#">www.proje41.org.tr/</a>
Yıldız Palast Museum	Yıldız Sarayı Müze	1994; Porzellan, Dekoration, Möbel; Palastgegen- stände von Sultan Abdulhamid II., Sternporzellane, Tischlerwerkzeuge, persönlichen Gegenstände des Sultans	<a href="#">kvmgm.ktb.gov.tr/TR- 44100/istanbul-yildiz- sarayi-muze- mudurlugu.html</a>
Militärmuse- um	Askeri Müze	1993; Kriegs- und Waffengeschichte von den Anfän- gen des Osmanischen Reiches bis hin zur Gründung der Türkischen Republik	<a href="#">istanbul.ktb.gov.tr/TR- 165466/askeri-muze.html</a>
Staatliches Kunst- und Skulpturen- museum	Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi	1980; Bilder, Skulpturen und Statuen, Keramiken, Drucke und türkische Dekorationskunst aus der Zeit vor der Republikgründung bis heute; es wurde eine Dependance zunächst als Galerie und später als Museum auch in İzmir gegründet	<a href="#">www.kulturportali.gov.tr/t- urkiye/ankara/gezilecekyer- /ankara-resm-ve-heykel- muzes</a>
Kunstmuse- um der Uni- versität Ha- cettepe	Hacettepe Sanat Müzesi	2005; Fortsetzung des Gemälde- und Skulpturenmu- seum in 1970. 250 Werke vieler türkischer Maler und Künstler aus den Anfängen der Republik bis heute; Malerei, Skulptur, Video, Fotografie, Keramik und Grafik	<a href="#">http://www.sanatumuzesi.h- acettepe.edu.tr/</a>
Ethnographi- sches Muse- um	Ankara Et- noğrafya Müzesi	1930; Volkskundemuseum für türkische Kultur	<a href="#">https://muze.gov.tr/muze- detay?SectionId=- AET01&amp;DistId=MRK</a>

Quelle: Eigene Zusammenstellung, 2020