

Die  
unruhige  
Moderne

Die Wurzeln der Moderne in der Türkei sind bereits in den Zeiten von Sultan Mahmut dem Zweiten (1808-1839) zu suchen. Die Wirkungen und Konsequenzen des Imperialismus fanden im ottomanischen Reich im Rahmen eines langfristigen Wandels statt. Der radikale Bruch mit der traditionellen Kultur und Lebensweise wurde erst durch Atatürks revolutionäre Modernisierung in allen ökonomischen und gesellschaftlichen Bereichen in Form eines staatlichen Erziehungsprogramms erlebt, an dem die Kultur einen erheblichen Anteil hatte. In der 1835 gegründeten Ingenieur-Hochschule und seit 1883 auch an der Akademie der Schönen Künste wurde die westliche Malerei studiert. Entsprechend wurde die Transformation im Felde der Kunst in gemäßigter Weise durch ein Erziehungsprogramm durchgeführt. Trotz der frühen Anfänge und Beharrlichkeit gab es Gründe, die Moderne nicht in vollem Sinn zu erfahren. Diese Gründe wurden erst in den 80er Jahren zur Diskussion gestellt. Wie Şerif Mardin in seiner Forschung über ›Die türkische Modernisierung‹ feststellt, bestand eine große Kluft zwischen der sogenannten *kleinen und großen Tradition*, zwischen Hoch- und Volkskultur.<sup>1</sup> Die sehr oft religiös begründeten Hindernisse der Moderne haben jedoch strukturellen Charakter. Nach Meinung der Soziologin Nilüfer Göle konnte die staatlich verordnete Modernisierung die nötige Kulturtransformation nicht leisten, weil sie nicht auf dem gewachsenen Klassendynamismus basierte.<sup>2</sup> Das Vorhandensein einer der Türkei eigenen Moderne, die auf einem strukturellen Widerspruch aufgebaut ist, kann eher als *unruhig* denn als *unvollendet* bezeichnet werden.

Eine Gruppe von Absolventen der Akademie der Schönen Künste, die in den Vorkriegsjahren (1906-1914) in Paris, Italien und Deutschland studiert hatte, führte den Post-Impressionismus ein. Diese Künstler, auch ›die Generation von 1914‹ genannt, gründeten 1915 die erste Künstlergruppe und organisierten Ausstellungen, in denen man Porträts, Landschaftsbilder, Stilleben und einige wenige Aktbilder in naturalistisch impressionistischer Interpretation sehen konnte. Um 1920 schloß sich dieser Gemeinschaft die erste Malerin Mihri Müşfik an. Die Bilder dieser Künstler entstanden im Einklang mit dem Umkreis des Palastes. Sowohl in den ersten Gemälden vom Ende des 19. Jahrhunderts als auch in den neuen Landschaftsbildern und Stilleben der Post-Impressionisten hatten die Bürger von Istanbul keine große Überraschung erlebt; ähnliche Ge-

mälde hatten Wände und Decken ihrer Wohnhäuser und die Paläste ihrer Vorväter geschmückt, nur die Perspektive war anders und die Künstler anonym. Jetzt wurden die Perspektive und die Sehweise behutsam verändert und der Künstler zur Persönlichkeit. Als seien sie Kopien von Fotografien, zeichneten sich die ersten Landschaftsgemälde um die Jahrhundertwende durch oberflächliche Handhabung der Zentralperspektive und Naivität aus. Der reine Illusionismus wurde von Orientalisten wie Osman Hamdi, Halil Paşa und von der Generation von 1914 gepflegt. Durch die staatlich unterstützte Westorientierung gab es keine Entfremdung des Künstlers von der Gesellschaft. Die Resonanz auf die modernen Künstler war positiv, abgesehen von stark konservativen und religiösen Umkreisen (die sog. kleine Tradition). Diese Künstler würden wir nicht *Avantgarde* nennen, da ihr Studium unter der Gönnerschaft der ottomanischen Verwaltung vonstatten ging. Diese Künstler hatten sich nicht als freie Individuen gegen die staatliche und soziale Tradition durchgesetzt. Es war eine künstlerische Erneuerung, aber keine soziale Revolte. Man könnte diese Periode als Studium des westlichen Stils verstehen.

Während in Europa die Miniaturperspektive, also die Oberflächensicht auf das Bild als zweidimensionales Medium zur Geltung kam, entdeckte man in der Türkei die Renaissance-Perspektive. Das Abenteuer des türkischen Künstlers, die flächige Bildebene, den unendlichen Raum, die linearen Muster, die in seiner traditionellen Kunstauffassung, Philosophie und Ästhetik kultiviert waren, mit der westlichen Kunst zu verbinden, hatte begonnen.

Atatürks Revolution bedeutete eine radikale Erweiterung der Verwestlichung im Sinne von totalem Modernismus. Der Einfluß von Expressionismus, Kubismus und Konstruktivismus machte sich in einer Gruppe junger Maler bemerkbar, die zwischen 1924 und 28 in Paris und in München studierte, etwa Ali Celebi und Zeki Koçamemi oder Cevat Dereli. Sie gründeten die *Gemeinschaft Unabhängiger Künstler*. Das war die erste Verkündung der Freiheit und des individuellen Bewußtseins in der Kunst. In den Bildern und Skulpturen der 1933 von Abidin Dino, Cemal Tollu, Nurullah Berk u.a. konstituierten *Gruppe D* manifestierte sich eine Abkehr vom Impressionismus. Diesmal kam der Einfluß aus den Ateliers von Fernand Leger, André Lhote, Othon Friezs und Marcel Gimond. Nach 1934 schlossen sich der *Gruppe D* neue Künstler an. Die prominentesten waren das Ehepaar Eyğboğlu, das Motive der anatolischen Kultur bearbeitete und Sabri Berkel, der in den 60er und 70er Jahren eine systematische und die Islamische Kunst durchdringende Abstraktion entwickelte. Zwischen 1936 und 1946 erlebte man eine Erneuerung in der Akademie der Schönen Künste. Unter Leopold Leveys und Rudolph Bellings Leitung erziehen die neuen Assistenten Cemal Tollu, Sabri Berkel, Nurullah Berk, Bedri Rahmi, Ali Celebi, Zeki Koçamemi, Cevat Dereli die

nächste Generation, die in den Nachkriegsjahren tätig wird und die zeitgenössische Kunst bestimmen wird.

Die Revolution Atatürks und die Gründungsstimmung der neuen Republik schufen enge Verbindungen zwischen Staat und Kunst. Vom Staat wurden ausgewählte Künstler mit Auslandsstipendien versehen. Die Künstler wollten eine neue Kunst für das neue Land schaffen und übertrugen regionale, traditionelle und volkstümliche Inhalte, Stilelemente und Kunstformen in ein *nationales* Bild- und Skulpturenrepertoire.

Die Begriffe Republik, Laizismus und Nationalismus bilden seit 60 Jahren den Grundsatz der Innen- und Außenpolitik der Türkei und gerade diese drei Grundsätze markieren das Problemfeld der spätmodernen und zeitgenössischen Kunst. Diese Grundsätze behinderten die Entfaltung einer freien Kreativität. Das Konzept der *Nation* faßte alles zusammen, um die Kultur staatlich zu programmieren. Hinter der künstlichen Einheit verschiedener Gesellschaftsgruppen und regionaler Alltagskulturen verbarg sich jedoch eine tiefe Unsicherheit und Hemmung. Die traditionelle lokale und organische Kulturdiversität der Gesellschaft wurde durch die Unmöglichkeit eines freien Deutungsvermögens von Anfang an entmündigt. Das Schaffen der *höheren* Werte, die Gründung einer anderen Ordnung, der Aufbau einer neuen Welt wurden im Laufe des Jahrhunderts nicht von der Gesellschaft oder den Künstlern motiviert oder angetrieben, sondern vom Staat selber.

Namik Ismail  
Bosporus Aussicht  
o.J.  
(Anfang 20. Jh.)  
Öl auf Leinwand  
25 x 33 cm



#### Die Spätmoderne in der Türkei

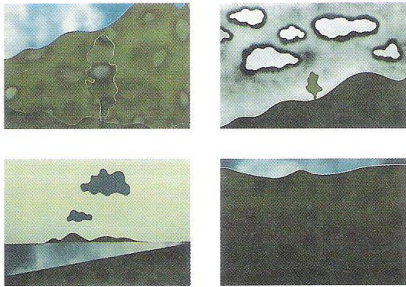
Es besteht immer eine Tendenz, die bildende Kunst in der Türkei seit dem Ende des 2. Weltkrieges in zehnjährigen Perioden zu deuten. 1950 fanden erste Schritte zur Demokratisierung und zum Liberalismus statt, 1960 die radikale Veränderung des Staatsgrundgesetzes, 1970 die erste Auseinandersetzung der linken und rechten Ideologien, die mit einer Militärintervention



endete, und 1980 die dritte Militärintervention, die die Wende des Staates zum Islam und den postmodernen Zustand einleitete. 1990 war für die ganze Welt ein wichtiges Datum.

#### Die 50er Jahre

Nach dem 2. Weltkrieg trat die stark zentralisierte politische und wirtschaftliche Struktur der Türkei mit den universell verbreiteten Ideen der Demokratie in Kontakt. Im Laufe der nächsten dreißig Jahre wurde das Klima der politisch-wirtschaftlich-gesellschaftlichen Entwicklungen durch diese Spannung bestimmt, welche seit 1960 zu Straßenzusammenstößen, Revolten und Terrorakten führte und oft in Verhaftung und Todesurteile endete.



Altan Güman  
Aussichten  
o.J.  
Zellulosefarbe  
auf Karton  
70 x 100 cm

In der Nachkriegszeit lassen sich in der bildenden Kunst, bedingt durch die Beziehungen zu Paris, hauptsächlich die Tendenz zur Abstraktion und die Tendenz zur figurativen Malerei unterscheiden, deren Wurzeln in Fauvismus und Postkubismus zu suchen sind. Paris war immer ausschlaggebend und zog weiterhin viele Künstler an. Seit 1946 hat man angefangen nach allen zur Zeit möglichen abstrakten Stilen zu malen. Tachismus, Informell und lyrische Abstraktion waren besonders beliebt; dabei wurde die Spontaneität dieser Malweisen mit der Spontaneität der Kalligraphie kombiniert. Jedoch bildete diese Verbindung keine philosophische Einheit, obwohl die moderne westliche und die traditionelle östliche Abstraktion an die Idee von der Unendlichkeit des Universums anknüpfen. Der Kalligraph war bestrebt, Gott zu verinnerlichen und die Idee als sich unendlich wiederholendes Motiv zu beschreiben. Die spontane Gestik des Kalligraphen war ein Ergebnis des Rituals oder der Meditation, die den Künstler auf eine Ekstase vorbereitete. Gerade diese Ekstase, die diese philosophische Einheit bilden könnte, fehlte bei den Malereien der türkischen Künstler, die Söhne einer Revolution gegen das islamische Reich waren. Ihre Augen waren nach Westen ausgerichtet. Westlicher Modernismus diktierte nicht nur die Erneuerung der

Lebensanschauung, sondern auch den Ausschluß der Traditionen. In den Bildern der Nachkriegszeit schlägt sich das erfolglose Bemühen nieder, die europäische und amerikanische Abstraktion mit der traditionellen türkischen Kunst zu vereinen. In begrenzter Weise verdichtet sich diese Absicht zu einer eigenen Formsprache, aber der konzeptuellen Ebene entzieht sie sich. Dieses Bestreben wurde erst in den 70er und 80er Jahren als Befragung der individuellen und gesellschaftlichen Identität thematisiert, da die dazu geeigneten Bedingungen erst in dieser Zeit reif wurden. Deswegen fanden viele Künstler damals die Abreise nach Europa die einzig mögliche Lösung. 1955 wurde die zweite Kunstschule (Akademie für Angewandte Künste) in Istanbul eröffnet. Das Know-how wurde aus Deutschland importiert, die deutschen Erzieher waren bis in die 70er Jahre tätig.

Die Bildhauerei entwickelte sich langsamer als die Malerei. Die ersten Darstellungen in den 30er Jahren waren monumentale Skulpturen von Atatürk. Seit 1950 kamen auch andere gesellschaftliche Themen und Darstellungsarten wie die geometrische oder lyrische Abstraktion ins Repertoire. In den 50er und 60er Jahren waren für die Künstler individuelle Möglichkeiten für Werbung, Ausstellungseröffnung, Unternehmungen im Ausland und Verkaufsaussichten kaum vorhanden; alles wurde praktisch vom Staat gefördert, organisiert und gewährleistet. Die Kunstzentren waren die Akademie der Schönen Künste in Istanbul, einige Staatsgalerien und die jährlichen Malerei- und Skulpturenwettbewerbe. Die Kunst hatte ihre Zuschauer in den beiden Großstädten Ankara und Istanbul, die aber über keine bewußten Bedürfnisse verfügten. Der Künstler verstand sich als jemand, der sich selbst und die Gesellschaft analysierte, interpretierte und kritisierte. Er wurde als Lehrer, Kunstkritiker, Ausstellungsmacher in den Kunstbetrieb integriert, und dieser Teufelskreis zeigt bis heute seinen negativen Nachklang.

#### Die 60er und 70er Jahre

Die politische Umwandlung, die 1960 nach der Studentenrevolte und der ersten Militärintervention zu einer zivilen Demokratie führte, verhalf dem Künstler zu einem gewissen Freiheitsgefühl und einem Individualbewußtsein. Der Drang, die Ursachen aller politischen, sozialen und psychologischen Ereignisse zu hinterfragen, führte dazu, die Wirklichkeit in allen ihrer Aspekten darzustellen. Die Aktualisierung der künstlerischen Tendenzen und Techniken, die Eröffnung von Galerien, thematische Ausstellungen, theoretische und kritische Veröffentlichungen und Anfänge eines Kunstmarktes sind ab 1975 zu datieren. Eine sozialrealistische oder gesellschaftskritische Auffassung bildete das Hauptthema der figurativen Malerei von Neşet Günal, Nedim

Günsur und Çihat Burak. Von der anatolischen Realität bis zur Verstärkung reichten die Motive. Die jüngeren Künstler, die die Wirklichkeit in der Wahrnehmung innerer Kräfte, des Irrealen suchten, fanden den Weg zur Figuration im Rahmen einer expressionistischen Ausdrucksweise mit veristischen, magischen, lyrischen, poetischen oder phantastischen Darstellungen. Die in den Vorkriegsjahren geborenen Künstler wie Orhan Peker vertraten die lyrisch poetische Ausdrucksweise, wobei Erol Akyavaş, Mehmet Gülerüç, Özer Kabaş, Ömer Uluç, Alaettin Aksoy, Komet und Yüksel Aslan mit ihrem wachsenden Selbstbewußtsein und Willen eine sowohl internationale als auch türkische Identität entwickelten. Gülerüç, Safa und Uluç gelangten zur freien Figuration durch abstrakten Expressionismus. Akyavaş zitierte Elemente der traditionellen Formensprache und fügte sie zu einer modernen Ikonographie zusammen. Andere Künstler wie Burhan Doğançay, Özdemir Altan und Adnan Çoker suchten abstrakte Wege, um den Zeitgeist auszudrücken. Wie Erol Akyavaş fand auch Burhan Doğançay die Entfaltungsmöglichkeiten seiner Kunst in New York. In seinen Bildern gehen Elemente der Graffiti-Kunst, des Schattenspiels und der traditionellen Kalligraphie eine Synthese ein. Çoker perfektionierte die traditionellen architektonischen und geometrischen Formen in den Grenzen der Minimal-Malerei. Viele dieser Künstler haben entweder in New York und Paris gelebt oder hatten dauerhafte Kontakte mit diesen Kunstzentren. Altan Gürman formulierte in der Mitte der 60er Jahre eine neue Position. 1967 schuf er zwei Serien von Gegenstandsbildern. Die erste war eine Landschaftsserie mit sachlichen, minimalen aber poetischen Zügen. Auf der einen Seite enthielt sie humoristische Referenzen zur beliebten Landschaftsmalerei, auf der anderen Seite eine Vorbereitung auf die zweite Serie, die von Waffen und militärischen Konzepten handelte. Die idyllische Landschaft entpuppte sich als Hintergrund von Militärationen.

Ein Zeitgenosse von Gürman, Sarkis, überschritt die Isolation und entfaltete ab 1964 in Paris sein Kunstschaffen, wobei er seine enge Beziehung zur Türkei bewahrte. Die Kunst von Sarkis beruht einerseits auf Istanbuler Tradition, die mit Byzanz und Ottomanischer Kultur verknüpft ist und in der ersten Hälfte des Jahrhunderts stark multikulturelle Schichtungen aufwies, andererseits auf den Entwicklungen der 70er Jahre in der europäischen Kunstszene.

Die Tendenz zum Verismus mit manieristischem Stil beobachtete man in den Bildern von Neşe Erdok, die auch als Erzieherin in der Mimar Sinan Universität die Fortsetzung der realistischen Figuration gewährleistet. Ein magischer Realismus drückte sich in den Bildern von Alaettin Aksoy und Komet aus. Einflüsse von Pop art im Sinne von Combine painting machte sich in den Bildern von Tomur Atagök, Özdemir Altan und Zekai Ormanç bemerkbar, im Sinne von Photorealismus in den Bildern von Nur Koçak. Die Beziehung zwischen

Künstler und Publikum begünstigte direkte Narration und unmittelbare Ausdrucksmittel. Die Anti-Kunst-Bewegungen, Pop, Minimal- und Konzeptkunst, Fluxus, Nouveau Réalisme, später Arte povera wurden erst gegen Ende der 70er Jahre rezipiert.

Altan Gürman hatte den Weg vorbereitet. 1977 vereinigten sich vier Künstler, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem und Avni Yamaner zu einer Gruppe gegen die erstickenden malerischen Konzepte. Ihre erste Ausstellung 1978 stellte eine analytische, minimalistische und konzeptuelle Manifestation dar. Zusammen mit İsmail Saray, Alpaslan Baloğlu und Ergül Özkutan untersuchten sie in einer Serie von Ausstellungen (»Kunst Definition Gruppe«, »Kunst als Buch« und »Die Makrographik einer Ausstellung«) Funktion und Methode des Kunstschaffens. Diese kleine Gruppe löste sich auf, aber der Zweck behielt seine kategorische Bedeutung und wurde Anlaß einer Serie von Ausstellungen (»Ein Querschnitt der Türkischen Avantgardistischen Kunst«), die in den 80er Jahren mit Beteiligung von Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Haluk Gedik, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Hale Arpacıoğlu, Erdal Aksel, Bedri Baykam, Adem Genc, Kemal Onsoy, Adem Yılmaz, Yusuf Taktak und Tomur Atagök weitergeführt wurde.

Burhan Doğançay  
Zum Trocknen  
aufgehängt  
Mischtechnik  
125 x 160 cm



#### Die 80er Jahre

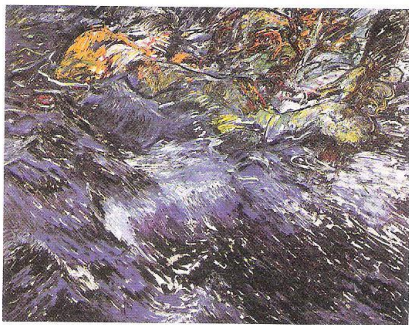
Am Anfang der 80er Jahre stand die türkische Gesellschaft vor zwei gegensätzlichen Tatsachen: vor der dritten Militärdiktatur und vor einer wirtschaftlichen Öffnung zur Welt. Auf der einen Seite wurden die bürgerlichen Freiheiten radikal beschränkt, auf der anderen Seite neue wirtschaftliche und konsumorientierte Freiheiten erschlossen. Kunst wurde zum Accessoire einer neuen bürgerlichen Schicht und geistiges Bedürfnis. Mit Vorbehalten kann man von einem Aufbruch der Malerei sprechen. Im Stil des heftigen Expressionismus



malten vor allem Hale Arpaçioğlu und Bedri Baykam. Gestische Abstraktion und existentialistische Figuraton standen gleichwertig nebeneinander. Als sich einige Künstler mit Konzeptkunst und Installationen auseinandersetzten, wurden sie gleichzeitig mit dem anarchistischen Pluralismus der 80er Jahre konfrontiert. Die ganze westliche Kunst mit allen ihren Formen und Konzepten brach in die türkische Kunstszene ein. Die raschen Stilwechsel, die beliebige Ausnutzung des Modernen eröffnete einen Freiraum, der nicht immer mit Verantwortungsgefühl zu den Referenzen erfüllt war. Die Chance, hundertjährige Konzepte und Stile mit dem Vokabular der Moderne zu erweitern, wurde oft dem kurzfristigen Effekt geopfert.



Ömer Uluç  
Ausschnitt von  
Ingres  
1983  
Öl auf  
Leinwand  
130 x 97 cm



Mehmet Gürleryüz  
Nach Bala  
1988  
Öl auf  
Leinwand  
130 x x 162 cm

Eine neue Gruppe mit Baloğlu, Beykal, Erkmen, Kiraz, Onur, Saray, Osman, Öktem, Özkutan, Çekil betonte konzeptuelle und analytische Inhalte und spöttisch-kritische Kommentare. Sie organisierten eine Serie von Ausstellungen, die mit Buchstaben (A-1989, B-1990, C-1991, D-1992) betitelt waren.

Die 90er Jahre

1983 fand in Istanbul die Ausstellung über »Die Anatolische Zivilisationen« statt. Die historischen Schätze überfüllten die Säle der Paläste und Museen. Die Aus-

einandersetzung mit der Moderne fehlte in dieser Ausstellung, dennoch weckte sie ein neues Bewußtsein. 1987 gründete man in Istanbul und in Ankara zwei Kunst-Biennalen. Die Biennale in Ankara ist bis heute als eine Weiterführung der bürokratischen Kulturpolitik zu sehen. Die Biennale in Istanbul, in Privatinitiative organisiert, fand einen Nachklang in der europäischen Kunstszene, da viele internationale Künstler eingeladen waren, sich an einem Dialog mit historischen Gebäuden und Räumen zu beteiligen. Obwohl die erste und die zweite Biennale einen guten Anfang gemacht hatten, wurde die Türkei nicht zu »Les Magiciens de la Terre« eingeladen. Der Aktionskünstler Bedri Baykam verteilte vor der Tür der Ausstellung eine Publikation, die nach den Quellen der modernen Kunst fragte, die Diskussion über Zentrum und die Peripherie anschnitt und die Absenz der aktuellen zeitgenössischen Kunst der Dritten Welt in den internationalen Ausstellungen scharf kritisierte.

Die einschlägigen Entwicklungen seit 1983 sind für den heutigen Zustand bestimmend. Die Belebung des lokalen Kunstmarktes und die Vielfältigkeit der Kunstgattungen erzeugten auch eine neue Dynamik in der Istanbuler Kunstszene.

Die ausländischen Intellektuellen und Kunstleute, die Istanbul lang- oder kurzfristig besuchen, beobachten, daß die Altstadt sich gegen die Neustadt wehrt und die frühere, auf Religion und kultureller Vielfalt aufgebaute Tradition verfällt. Nachdem die erste Überraschung überwunden ist, erkennt man, wie die Menschen sich mit dem ständigen Wechsel zwischen Geschichte und Geschichtslosigkeit und mit dem Hin und Her zwischen der ehemaligen Hochkultur und jetzigen Trivialekultur auseinandersetzen. Eine Eigenschaft, die Istanbul von anderen multikulturellen Städten der Welt unterscheidet, ist das alltägliche Auflösen der Differenzen und Gegensätzlichkeiten. Die Zweigeteiltheit der Stadt ist im kollektiven Bewußtsein fixiert; aber die Möglichkeit, ständig von Asien nach Europa und umgekehrt zu reisen und dabei keine Veränderung zu erleben, entschlüsselt diese Fixierung. Dies ist eine Metapher, der man willkürlich oder unwillkürlich erliegt. Die Stadt ist zugleich Asien und auch Europa. Die Moscheen bedeuten Asien, die Brücken Europa, Amerika gar. Die Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung vermindert die Wirkung der Gegensätzlichkeit. Der andere Faktor, der die Unterschiede neutralisiert, ist das eigenartige Wirtschaftsleben. Istanbul besitzt mit Menschenverkehr überfüllte traditionelle Geschäftsviertel in der Altstadt, wo das Geld von Hand zu Hand gereicht wird. In den neuen Mega-Wirtschaftszentren in den modernen Vierteln der Stadt werden die Differenzen in anonymen Geldaktionen aufgelöst. Eine dritte und sehr bemerkenswerte Tatsache der Enträtselung der Differenzen und Gegensätzlichkeiten in Istanbul ist die Ausbreitung der sogenannten *arabesken* Kultur. Sie ist ein großer Bestandteil der Massenkultur. Arabesk nennt sich eine

populäre Musik, die aus Volksmusik, arabischer und mediterraner Musik zusammengesetzt ist. Zugleich definiert es eine Lebensweise, die von der Konsumwirtschaft und Medienkultur abhängig ist. Arabesk hat keine große Ähnlichkeit mit dem amerikanischen und europäischen Kitsch. Arabesk benutzt nicht die Hohe Kunst, die Kunstgeschichte, Literatur oder andere Kunstgattungen, sondern interpretiert regionale und lokale Kunsteinflüsse. Die arabesken Kulturerscheinungen basieren auf einem spekulativen Konsens zwischen den Überbleibseln der früheren Kulturdifferenzen und Sprachen. Diese Reste verschmelzen in der neuen Konsumgesellschaft. Auf dieser Ebene verschwinden alle scharfen Differenzen (wie Lebensunterhalt, Bildung, Familientradition usw.). Arabesk verbindet die Masse und die jetzigen Reichen, deren Wurzeln in den Kleinstädten Anatoliens liegen. Die eigentliche Differenz in der jetzigen türkischen Gesellschaft verkörpert die Intellektuellen und Künstler.

Der Zuschauer wird in der Ausstellung »Iskele« beobachten, daß die Installationen und Environments der türkischen Künstler aus den Quellen der westlichen Moderne schöpfen. Die Frage ist: »Welches sind die eigenen Quellen?«. Obwohl diese Künstler und Künstlerinnen verschiedene, sogar entgegengesetzte künstlerische Positionen einnehmen, haben sie Gemeinsamkeiten. Die Älteren wie Erkmen, Kiraz, Karamustafa, Onur, Osman traten seit Mitte der 70er Jahre in die ziemlich isolierte Kunstszene ein und setzten sich mit den Grenzen und Notwendigkeiten dieser Situation auseinander. Am Ende der 70er Jahre durchbrachen sie jeder auf seine Weise in eindrucksvoller Form die konventionellen Kunstgattungen und trugen die sich daraus ergebenden Konflikte, Streite und produktiven Konfrontationen aus. Anfang der 80er Jahre wurden der von europäischer und amerikanischer Kunst dominierte Internationalismus und die unproduktive nationalistiche Anschauung aus einem neuen überregionalistischen Denken hinterfragt. Die kulturelle Vielfalt der Türkei, ihre Geschichte und ihre geographische Lage wurden bei Hale Tenger, Handan Börüteçene, Selim Birsel und Adem Yılmaz für eine pluralistische Formensprache und gezielte Ästhetik wiederentdeckt. Die Künstler entwickelten ein Vokabular, das auf die Herausforderung der Gegenwart in der Türkei antwortet.

#### Nachwort

Wie intensiv wurde dieses »unruhige Moderne« erlebt, und wie erleben wir die Nachmoderne? »So intensiv wie soziale, politischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten es erlauben und erlauben.« Diese Frage erhält eine weitere Antwort, wenn wir den Prozeß des Gebens und Nehmens untersuchen. Bis zur Moderne war dieser Austausch von einer langen Anpassungsperiode und einem gewissen Gleichgewicht gekennzeichnet. Dann aber beschleunigte sich dieser Prozeß und wurde von

beiden Seiten unterschiedlich benutzt. Der Westen integrierte Teile der Kunst des Ostens, während der Osten die Entwicklungen der westlichen Kunst nachvollzog. Eine Interferenz kam nicht zustande. Die Eröffnung einer Diskussion über die Moderne im Osten (Süden und Norden) könnte eine Chance sein, in das Stadium eines gleichberechtigten Austausches einzutreten. Nur in der jetzigen Interferenzsituation lassen sich die Anpassungsstrategien der westlichen bzw. östlichen (oder nördlichen und südlichen) Künstler untersuchen. Das Verhalten der Künstler gegenüber ihrer eigenen und der fremden Kultur bestimmt diese Strategie. Der westliche Künstler glaubt sich im Besitz der Moderne und erweitert seinen Horizont durch die Neugier auf fremde Kulturen. Die Türen des Westens sind nicht weit geöffnet für unsere Künstler, die doch ihre Legitimation in der westlichen Kunstszene suchen. »Obgleich ich im Mittleren Osten erzogen worden war, wußte ich mehr über Britannien, mehr über dessen Geschichte und Sprache, als über das Land in dem ich geboren war«, formulierte Edward Said die Differenz.<sup>3</sup> Seine Aussage läßt sich auf die östlichen Künstler übertragen.

This has  
been done  
before

Bedri Baykam

Dies wurde  
vorher getan  
1987

Acryl auf  
Leinwand  
162 x 202 cm

Wird die Nachmoderne die Interferenz der westlichen, östlichen, südlichen und nördlichen Modernen hervorbringen? Die Antwort auf diese globale Frage steht noch aus. Wir hoffen, daß diese Ausstellung ein Beitrag dazu ist.

Beral Madra

#### Anmerkungen

- 1 Şerif Mardin, *Türk Modernite Mesi, Makaleler 4, 1991*
- 2 Nilüfer Göle, *Modern Mahrem, Metis Yay, 1991-92*
- 3 Raymond Williams & Edward Said, *Media, Margins, Modernity, The Politics of Modernism, Verso 1990*