

Während wir noch über Matisse und Picasso witzelten, kamen Zeki Kocamemi und Ali Avni Çelebi aus Deutschland. Dies führte zur vollständigen Konfusion. Zunächst haben wir uns strikt gewiegert, allmählich fingen wir an, zu verstehen und zu mögen. Zeki und Ali haben für uns den Vorhang der neuen Kunst gelüftet.¹

Noch vor Ausrufung der Republik Türkei traf im Frühjahr 1922 das spätere Gründungsmitglied der türkischen Künstlergruppe *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği* (Die Unabhängige Maler- und Bildhauergruppe, gegr. 1929), Ali Avni Çelebi in Deutschland, genauer gesagt in München ein.² Hier besuchte der an der Istanbuler Kunstakademie in Malerei ausgebildete Künstler – mittels eines staatlichen Stipendiums – zunächst drei Monate die Zeichenkurse bei Moritz Heymann, bevor er im Atelier von Hermann Groeber an der Akademie der Bildenden Künste München lernte. Relativ schnell soll er sich nach einem Semester enttäuscht von hier abgewandt haben, um sich an der damals namhaften Privatkunstschule von Hans Hofmann einzuschreiben. Dies hatte ihm der Bildhauer Mahir Tomruk, der selbst zwischen 1916 und 1924 in München studierte,³ empfohlen. Jedoch auch hier blieb Ali Avni nicht lange – diesmal aufgrund finanzieller Engpässe – und ging an die Berliner Kunstakademie, wo er vermutlich der dort studierenden türkischen Malerin Hale Asaf begegnete.⁴ Die Möglichkeit als Assistent von Hofmann arbeiten zu können, ließ Çelebi nicht ungenutzt und kehrte 1923 an die Münchner Kunstschule zurück. Avnis Zeitgenosse Zeki Kocamemi, der ein Stipendium des Staatlichen Türk Ocağı erhielt, lernte hier ebenfalls, bis sie schließlich beide 1927 – als Gegenleistung für die vom Staat erhaltene Förderung – ihrer amtlichen Rückberufung folgten und nach Istanbul zurückgingen.⁵

Gerade am Beispiel dieser drei Künstler, ihrer Begegnung und ihres Zusammenschlusses mit weiteren Künstlern zur Gruppe *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*, kann das Phänomen künstlerischer Austauschprozesse in der frührepublikanischen Türkei auf besondere Weise mit Begriffen der Erinnerung und Erfahrung, also der Aneignung von Lebenswirklichkeit durch Bewegung – sei es durch Reise und Unterwegssein Verbindung gebracht werden. Denn auch die Istanbuler Kunstakademie selbst, welche ihre StudentInnenen seit ihrer Gründung 1882 gezielt mit Stipendien ins französische, italienische und deutsche Ausland entsandte, kann als ein Ort diametral aufeinandertreffender kultureller und künstlerischer Perzeption und Rezeption verstanden werden. So wurden einerseits vor dem Hintergrund des *nation building* des Landes und im Zuge staatlich finanzierter Förderprogramme zahlreiche AbsolventInnen ins westeuropäische Ausland geschickt. Es war folglich nur eine Frage der Zeit, bis eine neue Generation von AbsolventInnen

der Kunstakademie sich von europäischen KünstlerInnen, ArchitektInnen und WissenschaftlerInnen sowie deren Arbeiten und Ideen angeregt zeigte. Andererseits stand die Istanbuler Kunstakademie mit Ausrufung der Republik Türkei im Ganzen unter dem Zeichen von Akkulturation und Wissenstransfer, auch und vor allem weil ihre Abteilungen zur Zeit der Reformen, die hier Mitte der 1920er Jahre einsetzten und in den 1930er Jahren einen Höhepunkt erlebten, neu besetzt wurden. Es unterrichteten hier zwischen 1928 und 1958 insgesamt 24,⁶ größtenteils deutschsprachige Exilwissenschaftler, die vor allem nach 1933 vor dem Nazi-Regime geflohen waren und in der Türkei eine (vorübergehende) Bleibe gefunden hatten.⁷ Während somit einerseits die aus dem europäischen Ausland zurückgekehrten Kulturschaffenden ihre dort angeeigneten Kenntnisse in den Dienst der Kunstakademie beziehungsweise des Landes stellten, bereicherten andererseits exilierte Intellektuelle, darunter der deutsche Bildhauer Rudolf Belling, die Kunst und Kultur in ihrem Aufnahmeland durch die Zusammenarbeit mit einheimischen KünstlerInnen und AuftraggeberInnen. Beide Gruppen hatten einen wesentlichen Anteil an der künstlerischen und intellektuellen Identität der Istanbuler Kunstakademie. Die Ausrichtung des Beitrags berücksichtigend wird jedoch der Schwerpunkt auf den AkteurInnen um die Künstlergruppierung Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği liegen.⁸

Die meisten der in der Künstlergruppe aktiven frührepublikanischen Maler und Bildhauer waren im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zur Welt gekommen. Allesamt hatten sie an der Kunstakademie in Istanbul studiert und gingen im Anschluss an ihre Ausbildung nach Frankreich oder Deutschland. Das Aussenden vom Staat protegierter Künstler, die mit Auslandsstipendien oder staatlichen Aufträgen gefördert wurden, zielte auf eine Teilhabe an geistig-künstlerischen Modernisierungsbewegungen, wie sie sich in Europa in den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts entwickelt hatten.⁹ Viele dieser Künstler lernten in den 1920er und 1930er Jahren in den Ateliers von André Lhôte, Fernand Léger (gemeinsam mit Ozenfant eröffnet 1924)¹⁰ oder Jean Metzinger, aber auch in den Kunstschulen in München, etwa bei Hans Hofmann, oder an der Kunsthochschule Berlin (u. a. Ali Avni Çelebi, Hale Asaf und Fikret Muallâ). In diesem Zusammenhang lässt sich der Einfluss der Académie Lhôte und/oder Hofmann-Schule exponieren. Dies zeigte sich nicht nur in einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Kubismus, Konstruktivismus und Expressionismus durch die in das Land zurückgekehrten KünstlerInnen, sondern hatte auch bis weit in die 1950er-Jahre Auswirkungen auf die künstlerischen Strömungen in der Türkei.

Die Geschichte der Künstlergruppe Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği beginnt bereits einige Jahre vor ihrem Zusammenschluss, als die jungen Kunstakademiestudenten und -absolventen Ali Avni (Çelebi), Zeki (Kocamehi), Nurullah Cemale (Berk), Şeref (Akdik), Refik (Epikman), Elif (Naci), Mahmut Fehmi (Cûda), Muhittin Sebati, Cevat (Dereli) und Saim (Özeran) unter dem Namen Yeni Resim Cemiyeti (Vereinigung der Neuen Malerei) zusammenfanden.¹¹ Der politische revolutionäre Umbruch wurde von vielen MalerInnen und BildhauerInnen in dieser Zeit begrüßt, nicht zuletzt weil man in der Transformation der Gesellschaft eine neue Ära sah, welche sich konform zur eigenen künstlerischen Aufbruchsstimmung verhielt. Entsprechend waren die Kunstschaffenden fest entschlossen, ein neues Verständnis der Kunst zu proklamieren und veranstalteten 1924 eine erste gemeinsame Ausstellung in der neuen Hauptstadt Ankara.¹² Zu diesem Zeitpunkt jedoch befanden sich bereits einige der Mitglieder im Ausland und die Wege hatten sich somit ge-



1 Ali Avni Çelebi, *Vitrin/ The shop window in Munich*, 1926, Öl/Leinwand, 92 × 76 cm, Privatsammlung.



2 Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo/Maskenball*, 1928, Öl/Leinwand, 140 × 187 cm, Staatl. Gemälde- und Skulpturenmuseum Istanbul.

trennt, noch bevor die Gruppe unter dieser Künstlerkonstellation richtiggehend aktiv werden konnte.¹³ Während die jungen Maler Şeref, Cevat, Muhittin, Refik und Mahmut nach Paris gingen, lernten Zeki Kocamemi und Ali Avni Çelebi in Deutschland, wie bereits erwähnt vorwiegend bei Hans Hofmann in München¹⁴:

Hofmann's educational program, developing as it did the theory of cubism with analysis at its core, and the school with its avant-garde approach, at the same time laid the foundations for abstract expressionism. With special attention to analytical cubistic explorations of figurative and landscape painting, Hofmann pursued a special training program for newly emerging artists, one that concentrated on an analytical study of the human body. Within this doctrine based on analytical cubism and abstract expressionism, Ali Avni Çelebi began to acquire a new understanding of art.¹⁵

Die Zeit in Deutschland, das großstädtische Leben und die Kultur und Mode der 1920er Jahre prägten den Künstler Ali Avni Çelebi. Noch in München entstand im Jahr 1926 die Arbeit *Das Schaufenster* (Abb. 1). Deutlich zeigt sich hier am Motiv des Schaufensters als Sinnbild für Reichtum und Müßiggang die Auseinandersetzung Çelebis mit dem kubistischen Bildaufbau und futuristisch beeinflussten Überlegungen über Bewegung und Gleichzeitigkeit. Gesellschaftliche Anlässe und Orte respektierlicher Unterhaltung wie etwa Theater, Masken- oder Tanzbälle wurden, auch nach der Rückkehr in die Türkei, auf einigen seiner Bilder expressionistisch umgesetzt, wie etwa 1928 *Der Maskenball* (Abb. 2). Auch die von seinem Künstlerkollegen Zeki Kocamemi erstellten Arbeiten, die sich heute in der Sammlung der Mimar-Sinan-Universität Istanbul (ehemals Kunstakademie) befinden, zeigen das im Hofmannschen Atelier aneignete kubistische und skulpturale Verständnis, das sich mit dem bereits vorhandenen Wissen über postimpressionistische Malerei



3 Zeki Kocamemi, *Çıplak Akt*, 1941, Öl auf Leinwand, 93 × 72 cm, k. A.

verband, was bei späteren Aktgemälden wie etwa Çıplak (Abb. 3) noch erkennbar bleibt. Çelebi und Kocamemi hatten an der Istanbuler Kunstakademie im Atelier von Hikmet Onat und İbrahim Çallı gelernt, die zu den türkischen Landschaftsmalern der sogenannten 1914 Kuşağı (Generation 1914, s. u.) gerechnet werden.

Zurück im eigenen Land trugen die Bilder, welche erkennbare Züge des Kubismus, Konstruktivismus oder Expressionismus aufwiesen, zur künstlerischen Meinungsbildung und Entwicklung der modernen Malerei in der Türkei bei, nicht zuletzt weil sie in den für diese Zeit wichtigen Galatasaray-Ausstellungen gezeigt wurden:

[...] the term modernism first appeared in the Turkish press in 1927 referring to a painting by Çelebi entitled «Store Window». Exhibited in the Galatasaray salons, this painting was to astonish Turkish viewers, amaze artists and draw writers into a debate which would occupy them for more than a year. About a year later, with a work called «Masked Ball», Ali Çelebi and his art were to precipitate an investigation of modernism and explorations which would necessitate a reading of formal values of painting.¹⁶

Die gemeinsame Teilnahme von Çelebi und Kocamemi an der elften Galatasaray-Ausstellung im Jahr 1927 hatte sichtlich für Aufregung gesorgt. So stachen die Arbeiten der beiden Künstler unter den der anderen TeilnehmerInnen heraus. Aus dem Zitat geht eindeutig hervor, dass mit dem Eintreffen der Malerei Çelebis erstmals die Bezeichnung modern in Zusammenhang mit der von der Kunstakademie organisierten Ausstellung in den Zeitungen auftaucht. In der Presse fand diese starke Konfrontation mit westlichen Kunststilen, die hier in Form von kubistischem Bildaufbau und zugunsten des Ausdrucks abstrahierter Figuren deutlich spürbar ist, in der Kritik ihren Niederschlag, wie etwa bei den Überlegungen Namık İsmails zu erkennen ist. Dass der damalige Direktor der Kunstakademie hierbei einem Irrtum unterliegt, wird dem Leser gegen Ende seiner Ausführungen deutlich:

War man noch damit beschäftigt neu und originell zu sein, ist es ruhig geworden um jene Künstler dieser wilden Strömung des Verrückten und Modischen. Sogar der Wortführer dieser Bewegung, Picasso, der von den kubistischen und dadaistischen Stilen abgekommen ist, erstellt nun akademische Werke, die älter sind als die klassischen.¹⁷

Bis in das Jahr 1928 trafen weitere Kunstakademieabsolventen der frührepublikanischen Periode etwa Şeref Akdik, Cevat Dereli, Muhittin Sebati, Refik Epikman, Ratip Aşır Acudoğru und Mahmut Fehmi Cûda nach einem knapp dreieinhalbjährigen Auslandsaufenthalt aus Paris ein.¹⁸ So waren diese Künstler, die dort an der Académie Julian lernten, einem Rückruf des Unterrichtsministeriums in die Türkei gefolgt.¹⁹ Zum Zeitpunkt ihrer Ankunft stellte die Kunstakademie und die mit ihr verbundene Schöne-Künste-Vereinigung (Güzel Sanatlar Birliği) eine der wenigen Anlaufstellen für künstlerische Tätigkeiten dar. Wie bereits weiter oben erwähnt, organisierte die Kunstakademie die seit 1916 jährlich stattfindenden Galatasaray-Ausstellungen,²⁰ die nicht nur maßgebliche Auswirkungen auf den gesellschaftlichen Kunstgeschmack ausübten, sondern auch eine frühe Form des Kunstmarktes in der Türkei einführten.²¹

Nach ihrer Rückkehr empfanden diese jungen Maler und Bildhauer gerade aufgrund ihrer im westlichen Ausland gemachten Erfahrungen die künstlerischen Bedingungen in der Türkei als defizitär. Schnell beratschlagte man sich während einer Reihe von Treffen in Kaffeehäusern, wie diesem Umstand ein Ende bereitet werden könne. Gemeinsam mit weiteren fünf KünstlerInnen, darunter Hale Asaf,

gründeten sie offiziell am 15. April 1929 die Künstlergruppe Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği:

Believing that the «Fine Arts Society» [Schöne Künste Vereinigung s.o.] was monopolizing the art world in Turkey, these young artists decided to challenge this association, hoping to improve their own limited opportunities and unfavorable conditions. They proclaimed themselves the real representatives of a «new» and more «genuine» art, and claimed they deserved a priority position in the artistic life of their country.²²

Ihren Gruppennamen wählten die Mitglieder Nurullah Cemal Berk, Şeref Akdik, Refik Epikman, Fahrettin Arkunlar, Mahmut Fehmi Cûda, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Ratip Aşır Acudoğu und Hale Asaf aufgrund ihres formulierten Glaubensgrundsatzes, der ein individuelles Kunstverständnis, Freiheit und Unabhängigkeit forderte sowie akademische Stilvorgaben ablehnte. Die Birinci Genç Ressamlar Sergisi (Erste Junge Malerausstellung), die im Ethnografie-Museum in Ankara 1929 stattfand, bot den KünstlerInnen – noch vor ihrem offiziellen Gruppenzusammenschluss – Anlass, erstmals ihre Arbeiten vor einem Publikum zu zeigen.²³ Dieses reagierte jedoch kritisch und bemängelte das Fehlen von nationalen und autochthonen Elementen, so schreibt Turan Erol:

Some authors claimed that the members of this society were too «europeanized». [...] In the same way, an unsigned «news» report in a newspaper read: «The people are not interested in Montmartre or Moulin Rouge. Landscape painters should show us how they view our country's beauty through artist's eyes [...]».²⁴

Eine zweite Schau – nun offiziell als Gruppe – folgte 1930 im Istanbuler Türk Ocağı im Jugendstilviertel Çağaloğlu. Obschon man Schwierigkeiten hatte, entsprechende Räumlichkeiten zu finden, gehörten von diesem Zeitpunkt an jährlich ein bis zwei Ausstellungen zum Programm der Künstlergruppe, an denen sich auch die Bildhauerin Sabiha Ziya Bengütaş und der Bildhauer Ali Hadi Bara (1931) beteiligten. Den Ausstellungen in Istanbul und Ankara folgten nach 1931 weitere in den anatolischen Städten Zonguldak, Balıkesir, Bursa, Samsun und Izmit.²⁵ Zudem war es der Gruppe möglich, ihre Arbeiten neben den Ländern Jugoslawien, Rumänien und Griechenland in Russland zu zeigen und auch die Teilnehmerzahl stieg zwischenzeitlich an, beispielsweise im Jahr 1939 auf 25 Mitglieder.²⁶

Ein wesentliches Merkmal dieser Künstlergruppe war, dass es sich bei ihren Gründungsmitgliedern vorrangig um Schüler der 1914 Kuşağı-Maler, Hikmet Onat und İbrahim Çallı (s. u.), handelte.²⁷ Nichtsdestotrotz konnten sich innerhalb der Gruppe Unterschiede in der künstlerischen Ausrichtung auf tun und so konzentrierten sich beispielsweise die Gruppenmitglieder, die ihre Ausbildung in Deutschland erhalten hatten, etwa Kocamemi und Çelebi, im Vergleich zu ihren Kollegen stärker auf kubistische und expressionistische Ausdrucksweisen:

The «post-Cubist» or «Constructivist» tendencies of Ali Çelebi and Zeki Kocamemi, rooted in the teaching of the Hofmann workshop in Munich, were always regarded as the trademark of the Independents, and these two artists eventually came to be considered as the pioneers of a self-acclaimed modernism in Turkish art.²⁸

Der Bildhauer Ratip Aşır Acudoğu, der sich von Antoine Bourdelle und Aristide Maillol beeindruckt zeigte, schuf figurativ-mimetische Skulpturen mit auffällig gedrunge- n Gliedmaßen. Eine Anlehnung an den Stil der Neuen Sachlichkeit wiederum ist in den Arbeiten von Hale Asaf, Refik Fazıl Epikman, Muhittin Sebati und Fahrettin Arkunlar erkennbar. Gerade Hale Asaf hatte unter ihnen die meiste Auslandserfahrung vorzuweisen. Ihre Tante Mihri Müşfik Hanım, eine wichtige spätosmani-



4 Hale Asaf, *Otoportre/Selbstporträt*, 1928, Öl auf Leinwand, 64 × 58 cm, Privatsammlung.

sche Malerin, holte ihre Nichte 1919 nach Italien, um sie zu unterrichten. Ein Jahr darauf brach Asaf nach Paris auf, um etwas später, im Jahr 1921 das Maleriestudium in Deutschland weiterzuführen. Bis 1925 lebte und studierte sie hier, bis die Künstlerin zurück an die Istanbul Kunstakademie ging, um hier gemeinsam mit Feyhaman Duran und İbrahim Çallı zu arbeiten.²⁹ Jedoch bereits kurz darauf kehrte sie zunächst erneut nach Deutschland zurück, ab 1927 an die Pariser L'Académie Grande Chaumière zu André Lhôte. Nachdem sie ein weiteres Mal nach Istanbul zurückgekommen war, schloss sich Asaf, den Müstakiller (Die Unabhängigen) an. Die verschiedenen Orte der zahlreichen Lehrstationen prägten die Künstlerin, was sich in vielen ihrer Arbeiten in Form eines späten oder akademischen Kubismus der Académie Lhôte zeigte. Gleichsam führt eine Vielzahl an Stadt- und Landschaftsdarstellungen der Städte Bursa und Paris, die Erinnerungen der Künstlerin an die Orte und mit dem dort Erlebten, Erträumten und Ersehnten vor Augen. Im Gegensatz zu ihrer Tante, deren malerisches Schaffen im Lichte der spätosmanischen Kultur zu sehen ist und damit dem alten System verpflichtet, zeigt sich das neue Frauenbild eindrücklich in den Porträtarbeiten der frührepublikanischen Künstlerin. Neben der Aufnahme des Expressionismus und des Kubismus kann unter Berücksichtigung Asafs Selbstporträts, vornehmlich jenes mit Hut aus dem Jahr 1928 (Abb. 4), nicht nur der Einfluss von Kunstströmungen der Zwischenkriegszeit bemerkt werden, sondern auch das neue Selbstverständnis der modernen kemalistischen Frau.³⁰ Asaf zeigt sich hier selbstbewusst und unverschleiert mit europäischem Hut im Stil von Art déco.

Wie andere Gruppenmitglieder auch ging Hale Asaf 1931 erneut nach Paris. Hier leitete sie gemeinsam mit dem französischen Galeristen Antonio Aniante den Ausstellungsraum Jeune Europe, in welchem KünstlerInnen der damaligen Pariser

Kunstszene gemeinsam mit türkischen Künstlern wie Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Salih Urallı und Nurullah Berk ausstellten.³¹ Zu ihrem intellektuellen Freundeskreis, und mit vielen von ihnen arbeitete Asaf zusammen, zählten Fernand Léger, Ossip Zadkine, Alberto Giacometti, Giorgio de Chirico und der japanisch-französische Maler und Grafiker Tsuguharu Foujita.

Anders als Hale Asaf blieben viele der türkischen KünstlerInnen mit Auslandserfahrung in der Türkei, hielten jedoch den Kontakt mit der Pariser KünstlerInnenszene aufrecht.³² So nahm etwa der Bildhauer Ali Hadi Bara 1931 am Salon d'Automne teil und der Ernest-Laurent-Schüler Nurullah Berk ging 1933 ein weiteres Mal nach Paris, diesmal um sich in den Ateliers von Léger und Lhote weiterzubilden.³³ Kıymet Giray geht davon aus, dass den Müstakiller die französische Gruppe La Société des Artistes Indépendants, die seit 1884 bis heute Ausstellungen abhält und dabei konsequent Preise ablehnt, bekannt war.³⁴ Rückblickend berichtete der Maler Mahmut Cûda, dass in seiner Pariser Zeit drei Gruppen tonangebend in der Kunstszene waren, die Société des Artistes Français, die Société des Artistes Indépendants – die zeitweise miteinander rivalisierten – und der Salon d'Automne.³⁵ Zwar verfolgten alle elf türkischen Künstler das Ziel, durch ihre Ausstellungen, Publikationen und Veranstaltungen die freie Kunst zu verbreiten, jedoch konnten sie dabei nicht annähernd so kompromisslos vorgehen wie ihre französischen Vorbilder. So konkurrierten sie weder in der Intensität mit bereits bestehenden Institutionen wie etwa der Vereinigung der Schönen Künste und den Galatasaray-Ausstellungen noch konnten sie ihre Stellen als Lehrkräfte oder ihre staatlichen Aufträge riskieren, von denen sie finanziell abhängig waren.

Wenngleich sich Müstakiller offiziell erst im Jahr 1942 auflösten, geriet das Gefüge innerhalb der Gruppe bereits durch den frühen Tod der Künstlerin Hale Asaf (1938) und des ersten Vorsitzenden Muhittin Sebati (1937), dessen Nachfolge Mahmut Cûda antrat, ins Wanken.³⁶ Erschwerend kam hinzu, dass die wichtigsten Mitglieder auch in anderen Zusammenschlüssen mitwirkten. Nachdem die Gruppe bereits einige ihrer Mitglieder sowohl an die d grubu (Gruppe D, gegr. 1933) als auch etwas später an die Yeniler (Die Neuen, gegr. 1940) abgetreten hatte, wurde sie am 3. März 1942 unter dem Namen Türk Ressamlar ve Heykeltraşlar Cemiyeti (Vereinigung Türkischer Maler und Bildhauer) neu gegründet. Eine öffentliche Bekanntgabe fand auf der ersten Ausstellung 1. Plastik Sanatlar Sergisi (1. Plastische Kunstausstellung) statt, die in den Räumlichkeiten der Kunstakademie durchgeführt wurde. Ein weiterer Namenswechsel in Türk Ressamlar Birliği (Türkische Malervereinigung), je nach Quelle auch Ressamlar Derneği, Künstlerverein) wurde 1950 in Mahmut Cûdas Haus beschlossen. Man stellte in Bursa, Izmit, Samsun, Zonguldak, Eskişehir, Balıkesir und Gaziantep aus.³⁷ Nach der neuen Namensgebung zu urteilen, waren keine Bildhauer Mitglieder der Gruppe.

Insgesamt kann vor dem aufgezeigten Hintergrund die Zunahme der Rezeption von heterogenen Kunstströmungen des Westens in der Türkei konstatiert werden, die bisherige Konzepte und Vorgehensweisen der Lehrer verwarfen. Etwa die bereits genannte Çallı-Künstlergeneration, welcher der Namensgeber İbrahim Çallı (Lehrtätigkeit bis 1947), Hikmet Onat (bis 1949), Nazmi Ziya Güran (bis 1937) und İbrahim Feyhaman Duran (bis 1951) angehörten.³⁸ Diese hielten bis zur Ankunft der aus Deutschland und Frankreich emigrierten Professoren vor allem in der frührepublikanischen Periode die Leitung der Ateliers der Kunstakademie fest in der Hand.³⁹ So brach in der Mitte der 1930er Jahre, nach dem Ableben des Direktors

Namik İsmail und der Berufung Burhan Topraks als seinen Nachfolger, eine neue Periode an: Im Jahr der Ernennung des neuen Direktors (1936) lud das türkische Bildungsministerium den Maler Léopold Lévy ein.⁴⁰ Mit der Ankunft des Franzosen im Jahr 1937 setzte ein weiterer Abschnitt in der Geschichte der Malereiabteilung ein:

[...] Erst die Berufung ausländischer Spezialisten – für die Malerei Léopold Lévy, für die Bildhauerei Rudolf Belling und in der Architektur Bruno Taut – sollte zur Erneuerung dieser Disziplinen beziehungsweise deren weiteren Professionalisierung führen.⁴¹

Einige der KünstlerInnen hatten bei ihrer Rückkehr eine Anstellung an der Kunstakademie erhalten wie etwa Refik Epikman, Cevat Dereli und Mahmut Cûda. Gemeinsam mit den Professoren aus dem Westen unterrichteten sie für einen langen Zeitraum Kunst und standen ein für einen akademischen Kubismus – wie etwa Zeki Kocamemi, der noch bis 1959 hier tätig war.⁴² Expressionistische Darstellungen, welche kurz nach der Rückkehr des Malers in die Türkei entstanden waren, wurden nicht weiterverfolgt, sondern wichen in der Folgezeit «eindrucksvolle[n] Figuren in kubistischer Manier»⁴³. Neben Entwicklungen wie diesen, kam es auch zu Störfällen, wie im Falle des Bildhauers Ali Hadi Bara, der auch für die Herstellung von Atatürk-Büsten bekannt ist. Der bis in die späten 1940er-Jahre dominierende figürliche Stil an der Abteilung für Bildhauerei wurde in Frage gestellt, als Ali Hadi Bara von einem weiteren Parisaufenthalt an die Kunstakademie zurückkam. Gemeinsam mit seinem ebenfalls aus Paris zurückgekehrten Bildhauerkollegen Zühtü Müridoğlu experimentierten sie mit abstrakten und geometrischen Formen und lehrten dabei ihren Schülern den Umgang mit Werkstoffen wie Holz, Metall, Keramik, Glas und Terrakotta. Dass dies dazu zu einer regelrechten Spaltung der gesamten Bildhauereiabteilung führte, lag daran, dass sich zur selben Zeit Rudolf Belling dagegen sträubte, aktuelle stilistische Entwicklungen in seinen Kursen zu vermitteln und die seit seiner Berufung klassisch orientierte Atelierlehre fortsetzte (bis 1954).⁴⁴

Mit der Geschichte der Künstlergruppe Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ist auch die Historie der frührepublikanischen Kunstakademie und die Zeit der Reformen erzählt. So wurde dargelegt, wie KünstlerInnen der Gruppierung nach ihrer Rückkehr aus dem Ausland auf EmigrantInnen trafen, die das Geschick an der Akademie bestimmten, was zu Irritation oder Störfällen führte. Überdies konnte auch Themen wie der Fremde, Rückkehr und Erwartungshaltung nachgespürt werden. Die sinnliche Erfahrung der Räume, Orte und Topografien in der Fremde wirkte sich auf die Wahrnehmung und Arbeit dieser KünstlerInnen aus, was vor allem mit den Beispielen von Ali Avni Çelebi und Zeki Kocamemi sowie der Malerin und Leiterin der Pariser Galerie Jeune Europe, Hale Asaf, exemplarisch aufgezeigt werden konnte. Nichtsdestotrotz bleibt die Frage, ob sich durch die Entfernung von der Heimat die Auseinandersetzung mit der im Land vorherrschenden künstlerischen Tradition verstärkte oder sogar eine neue, kritische Sichtweise eingenommen werden konnte? Zu fragen bleibt außerdem, wie die spezifische, die Identität des Künstlers betreffende künstlerische Vorgehensweise im Einzelnen bestimmt war durch die Fremdheitserfahrung einerseits und letztendlich gar durch die gemeinsame Vorstellung von der europäischen Moderne andererseits? Meist konnte die anfängliche Euphorie einiger aus dem Ausland zurückgekehrter KünstlerInnen nicht aufrechterhalten werden und verflog nach einiger Zeit. So empfanden viele einheimische Kunstschaaffende eine solche Euphorie als künstlich und forderten im politischen Klima der späten 1930er und frühen 1940er Jahre eine den natio-

nalen Anforderungen gerecht werdende Kunst. Nicht zuletzt weil die Istanbuler Kunstakademie, die seit ihrer Gründung im Jahr 1882 und insbesondere in den Jahren zwischen 1923 und 1950 als höchste und einzige Instanz im Land für die Kunst und die KünstlerInnen galt, blieben viele AkteurInnen der türkischen Kunstszene bis in die Nachkriegszeit hinein den akademischen Vorgaben treu.

Anmerkungen

1 Im Original: Biz Matisse ile Picasso ile alay ederken, Almanya'dan Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi geldi. Aklımız büsbütün karıştı. Önce karşı çıktık sonra sezmeye, anlamaya ve sevmeye başladık. Zeki ile Ali bizlere yeni sanatın perdesini araladılar. Übersetzt durch Verf. u. zit. nach: Zühtü Müridoğlu, *Zühtü Müridoğlu Kitabı*, Istanbul 1992, S. 185.

2 Gönül Gültekin, Ali Çelebi. Ankara 1984, S. 8.

3 Vgl. Günsel Renda u. C. Max Kortepeter, *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy*, New York 1986, S. 136.

4 Vgl. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Enzyklopädie der Kunst, Architektur und Gestaltung* (3 Bd.), Istanbul 2008, Bd. 1, S. 649.

5 Im selben Jahr beginnt Ali Avni seine Lehrtätigkeit an der Pädagogischen Mittelschule in der anatolischen Stadt Konya. Vgl. *Eczacıbaşı-Enzyklopädie 2008* (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 355.

6 Vgl. Ataman Demir, *Arşivdeki belgeler ışığında Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki yabancı hocalar: Philipp Ginther'den (1929)–(1958) Kurt Erdmann'a kadar*, Istanbul 2008. Wichtige Literatur zum Thema Akkulturation, Kulturtransfer und Exil: Burcu Doğramacı, *Kulturtransfer und nationale Identität. Deutschsprachige Architekten, Stadtplaner und Bildhauer in der Türkei nach 1927*, Berlin 2008; Bernd Nicolai, *Moderne und Exil: deutschsprachige Architekten in der Türkei 1925–1955*, Berlin 1998.

7 Zum Thema: *Haymatloz. Exil in der Türkei 1933–1945*, hg. v. Schriftenreihe des Vereins Aktives Museum Berlin (Bd. 8.), Ausst.Kat., Berlin 2000.

8 Der vorliegende Beitrag stützt sich auf die Ergebnisse der im Sommer 2015 erscheinenden Monographie mit dem Titel *Die Istanbuler Kunstakademie von ihrer Gründung bis heute. Moderne Kunst, Nationenbildung und Kulturtransfer in der Türkei* und hält sich weitgehend an das hier verwendete Kapitel II.3.2.

9 Zwischen 1923 und 1950 waren allein 40 KünstlerInnen sowohl im Zuge der staatlich finanzierten Förderprogramme als auch mit eigenen Mitteln ins westeuropäische Ausland gegangen.

10 Werner Schmalenbach, *Léger*, Köln 1977, S. 70.

11 Vgl. *Eczacıbaşı Enzyklopädie 2008* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 1118. In der Literatur findet sich das Gründungsdatum 1923. Angesichts der Tatsache, dass einige der Künstler bereits 1922 ins Ausland gingen, kann davon ausgegangen werden, dass man sich bereits vor offiziellem Zusammenschluss für künstlerische Zwecke getroffen hatte. Turan Erol schreibt wiederum, dass die besagten beiden Maler erst 1923 mit einem staatlichen Stipendium nach Deutschland gingen. Vgl. *A History of Turkish Painting*, hg. v. Günsel Renda, Selman Pınar, Genf 1988 (Sonderauflage Istanbul 2004), S. 176.

12 Ebd., S. 176.

13 Vgl. *Eczacıbaşı Enzyklopädie 2008* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 888 u. Bd. 1, S. 355 mit Bd. 2, S. 1118.

14 Hans Hofmann, hatte nach dem Ersten Weltkrieg eine Kunstschule in München gegründet. Bevor die Münchner Schule den Unterricht schrittweise bis Herbst 1934 einstellte, war sie Treffpunkt für SchülerInnen aus Schweden, China, Finnland, Russland, England, Italien, Frankreich, der Türkei und der Tschechoslowakei (vor allem bis 1928). Hofmann hatte sich aufgrund der politischen Lage dazu entschieden, in die USA zu gehen. Hier gründete er zwei weitere Schulen in New York (1933–1956) und in Provincetown (1935–1958). Vgl. hierzu Tobias Lander, *Piet Mondrian, Hans Hofmann, Willem de Kooning: Europäische Künstler in den USA – amerikanische Künstler in Europa*, Rombach 2003.

15 Kıymet Giray, «The Perception of Modernism in Turkish Painting», in: *International Yearbook of Aesthetics*, hg. v. Jale Nejdert Erzen, Amsterdam 2008, Bd. 12, S. 124.

16 Ebd., S. 118.

17 Im Original: Yeni ve orijinal olmak kaygısı ile dahi, sanatkar, mecnun ve modacı olan bu çuşan ve huruşan kafiley artık sükunet gelmeye başlamıştır. Hatta bu hareketin alemdari Picasso bile kübist ve dadaist tarzlardan geçtikten sonra, şimdi klasiktin daha eski olan akademik resim yapmaktadır. Übersetzt durch Verf. u. zit. nach: Elif Naci, *On Yılda Resim. 1923–1933*, Istanbul 1933 S. 20.

18 Bei ihrer Rückkehr erhielten Refik Epikman, Cevat Dereli und Mahmut Cûda sogleich

eine Anstellung an der Kunstakademie. Ob-
schon einige Kunsthistoriker und Autoren wie
Hüseyin Gezer, Sezer Tansuğ, Kaya Ösezgin und
Nurullah Berk behaupten, dass Ratip Aşır Acu-
doğu mit einem staatlichen Stipendium an die
Akademie Julian ging, kann Deniz Artun den
Bildhauer namentlich nicht in den Archiven
der Privatschule finden. Jedoch widerspricht
sich Artun selbst, als sie einige Seiten später
behauptet, dass Acudoğu an der Akademie Juli-
an Schüler von Henri Bouchard war. Vgl. Deniz
Artun, *Paris'ten modernlik tercümeleeri, Académie
Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*,
Istanbul 2007, S. 219 u. S. 226.

19 Die Künstler erhielten briefliche Mittei-
lung, dass sie zurückzukommen hätten, damit
die nächsten Stipendiaten anfangen könn-
ten. – Vgl. Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar
ve Heykeltıraşlar Birliği*, Istanbul 1997, S. 40 u.
S. 268.

20 Bezeichnet nach einer ersten Ausstellung
im Galatasaray Lyzeum, werden fortan weite-
re Ausstellungen mit Galatasaray betitelt und
nach 1918 und im Zuge der Republikgründung
auch auf die spätere Hauptstadt Ankara ausge-
weitet. Vgl. Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk sanatı*,
Istanbul 1986, S. 151 u. 166.

21 Vgl. Mutlu Erbay, *Fethiye Erbay: Cumhu-
riyet Dönemi (1923–1938) Atatürk'ün Sanat Poli-
tikası*, Istanbul 2006, S. 72.

22 Renda/Pınar 1988 (wie Anm. 10), S. 172.

23 Turan Erol datiert diese Ausstellung auf
das Jahr 1929, Kıymet Giray hingegen spricht
sich für das Jahr 1928 aus. Vgl. Renda/Pınar
1988 (wie Anm. 10), S. 172. Vgl. Eczacıbaşı En-
zyklopädie 2008 (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 1118.

24 Renda/Pınar 1988 (wie Anm. 10), S. 174–
175.

25 Häufig gab es ein Begleitprogramm oder
eine Lesung zum Thema der Ausstellung. Vgl.
Giray 1997 (wie Anm. 19), S. 52ff.

26 Nach Angaben des Izmit-Ausstellungs-
katalogs. Eczacıbaşı Enzyklopädie 2008 (wie
Anm. 4), Bd. 2, S. 1119.

27 Vgl. hierzu Giray 1997 (wie Anm. 18),
S. 27–28.

28 Renda/Pınar 1988 (wie Anm. 10), S. 176.

29 Vgl. Eczacıbaşı Enzyklopädie 2008 (wie
Anm. 4), Bd. 1, S. 649.

30 Ausstellungen, an denen sie u. a. teil-
nahm: *Exposé à la Nation*, Paris 1928 (mit
einem Selbstporträt); *Montparnasse-Somme-
rausstellung*, Paris 1930; *Tuileries-Ausstel-
lung*, Paris 1933 und am Herbstsalon der
Société des Artistes Independants 1935. Aus-
führlich zu Asaf: Burcu Pelvanoğlu, *Hale Asaf.
Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*, Istan-
bul 2007.

31 Bedri Rahmi Eyüboğlu und Eren Eyü-
boğlu, die sich 1930 in Paris kennengelernt
hatten, heirateten 1936 und kehrten in die

Türkei zurück. Hier beteiligten sie sich an der
Ausstellung der Gruppe D.

32 Nurullah Berk, ein weiteres Gruppenmit-
glied der *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar
Birliği*, reiste zwischen Paris und Istanbul
hin und her. Der Maler war zunächst in den
1920er Jahren mit eigenen Mitteln nach Paris
gekommen. Er wechselte in der vierten Woche
von der Akademie Julian an die *École des Be-
aux-Arts* und besuchte hier er für die nächsten
vier Jahre Kurse im Atelier von Ernest Laurent,
bevor er nach Istanbul ging und die Künstler-
gruppe mitgründete. In den 1930er Jahren kam
er zurück nach Paris. Vgl. Nurullah Berk, *Hü-
seyin Gezer, 50 yılın Türk Resmi ve Heykeli*, Istan-
bul 1973, S. 41.

33 Nurullah Berk hielt sich das erste Mal zw-
ischen 1924 und 1928 in Paris auf und lernte
hier im Atelier von Ernest Laurent. Als er 1947
ein weiteres Mal das Atelier von Lhôte be-
suchte, soll er festgestellt haben, dass er das,
worum es seinem Lehrer ging, damals im Jahr
1933 nicht richtig verstanden hatte. Eczacıbaşı
Enzyklopädie 2008 (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 208

34 Zudem erklärte Cüda, dass es ihnen als
Gruppe, aber auch als einzelne Künstler wich-
tig sei, dass sie in ihrem Schaffen frei blieben u.
ihre Interessen vertreten wurden. Vgl. Kıymet
Giray, *Mahmut Cüda*, Ankara 1982, S. 55.

35 34 Vgl. Giray 1997 (wie Anm. 18), S. 42–
44.

36 Vgl. Artun 2007 (wie Anm. 17), S. 234.

37 Vgl. Giray 1997 (wie Anm. 18), S. 258–
259. – Eine vollständige Liste der Ausstellun-
gen vgl. ebd. S. 292.

38 Dieser Künstlergeneration, die auch als
Çallı Kuşağı bezeichnet wird, gehören die ers-
ten Vertreter der Istanbul Kunstakademie
an: İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran,
Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya
Güran, Namık İsmail, Sami Yetik und Ali Sami
Boyar.

39 *Mustafa Cezar, Güzel Sanatlar Eğitimin-
de 100 Yıl*, hg. v. Zeki Sönmez, Istanbul 1983,
S. 54–55.

40 Vgl. Dogramacı 2008 (wie Anm. 7), S. 284.

41 Ebd., S. 194.

42 Cevat Dereli verließ die Abteilung 1932,
im Zeichenunterricht an der Medizinischen
Fakultät der Universität Istanbul zu geben
(1932–1939). Jedoch sollte er 1939 wieder an
die Kunstakademie zurückkehren, um hier bis
1967 Ölmalerei zu unterrichten.

43 Klaus Kreiser, *Die Türkische Kultur im
20. Jahrhundert. Kunst/Architektur/Städtebau. Kur-
seinheit*, (Bd. 3) Fern-Universität-Hagen 1998,
Bd. 3, S. 20.

44 Siehe hierzu Dogramacı 2008 (wie Anm.
7), S. 360–361.