

REPUBLIK TÜRKEI
TÜRKISCH-DEUTSCHE UNIVERSITÄT
INSTITUT FÜR SOZIALWISSENSCHAFTEN
INTERKULTURELLES MANAGEMENT

GALERIEN IN ISTANBUL

MASTERARBEIT

Roman GLASS

BETREUER

Prof. Dr. Ernst STRUCK

ISTANBUL, September 2017

REPUBLIK TÜRKEI
TÜRKISCH-DEUTSCHE UNIVERSITÄT
INSTITUT FÜR SOZIALWISSENSCHAFTEN
INTERKULTURELLES MANAGEMENT

GALERIEN IN ISTANBUL

MASTERARBEIT

Roman GLASS

(1481021111)

Abgabedatum :
Datum der Masterprüfung :
Betreuer : Prof. Dr. Ernst STRUCK
Kommissionsmitglieder :
.....
.....
.....

ISTANBUL, September 2017

INHALTSVERZEICHNIS

	<u>SEITENNUMMER</u>
DANKSAGUNG.....	VI
ÖZET.....	VII
ABSTRACT.....	VIII
LISTE DER SYMBOLE	IX
ABKÜRZUNGEN	X
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	XI
TABELLENVERZEICHNIS	XII
1. EINFÜHRUNG.....	1
2. THEORETISCHER RAHMEN.....	7
2.1. FORSCHUNGSFRAGE UND ZIEL.....	7
2.2. ROLLENTHEORIE	7

2.3. DER HERMENEUTISCHE ANSATZ.....	10
3. METHODIK.....	13
3.1. GROUNDED THEORY	13
3.2. SAMPLING	15
3.3. ZEITRAHMEN	16
3.4. INTERVIEW	17
3.5. UNTERSUCHTER RAUM	18
4. RAUMBEZUG	20
5. DAS KREATIVE MILIEU	22
5.1. BEYOĞLU.....	22
5.2. METROPOLEN UND STADTTEILE.....	35
5.3. WIRTSCHAFTSSEKTOREN	47
5.4. DIE VERBINDUNG ZWISCHEN DEN KÜNSTLERN.....	59
5.5. KÜNSTLER UND GALERIE	71
5.6. STUDIO UND GALERIE	75
5.7. DER WANDEL DER ÖKONOMISCHEN SEKTOREN.....	81
5.8. DER WANDEL DER GESELLSCHAFT	88
6. DER DRITTE RAUM.....	96
6.1. ROLLEN.....	98
6.2. DIE BEZIEHUNG DER KÜNSTLER UNTEREINANDER ...	102
6.3. KÜNSTLER, BESUCHER UND KÄUFER.....	106

6.4. KURATOREN	112
6.5. ORTE DER GEGENWARTSKUNST	114
7. DIE EMERGENTE KULTUR DES DRITTEN RAUMS VERÄN- DERT DIE KUNST UND DEN RAUM.....	116
LITERATUR	125
BIOGRAPHIE	132

DANKSAGUNG

Mein Dank gilt Ayşe, Odelia Ada und Regine.

ÖZET

İSTANBUL'UN GALERİLERİ

Çağdaş sanat ve galerileri özellikle İstanbul'un olmak üzere Türk kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. Sanatın yarattığı üçüncü mekanlar, kültürlerarası ilişkiler için gereken ortamı sağlamaktadır. Üçüncü mekan, farklı insanların birbiriyle ilişki ve etkileşimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı kültürel özelliklere sahip tek bir grubun oluşturduğu alandan farklıdır. Bu çalışma, İstanbul galerilerinde çalışan yaratıcı beyinlerin Üçüncü Mekânı nasıl oluşturduğunu sorgulamaktadır. Araştırma, Gömülü Teori yöntemiyle sürdürülmüştür. Bu yöntem, üçüncü mekan kavramını genişleterek kuram haline dönüştürmektedir. Verileri toplamak için, İstanbul'un çağdaş sanat sahnesinin dokuz aktörü ile dokuz röportaj gerçekleştirilmiştir. İlk röportajdan itibaren tekrarlanan analizler yapılarak farklı kıdem ve görevdeki kişilerle kartopu örnekleme tekniğinde görüşülmüştür. Bu yaklaşımla, Üçüncü Mekanın ağ yapısı belirginleştirilmiştir. Oluşturulan teorik model, mekansal yeniden yapılanmaları ve sanattaki etkilerini açıklayabilmektedir. Bu teorik sonucu izleyen pratik sonuç da, belirginleşen ağ bağlantısının kültürlerarası yetkinlik ve öğrenmeyi anlama açısından öncelikli ilgi alanı olmasıdır. Çağdaş sanat; değerlerin, fikirlerin ve imgelerin akması suretiyle çalışmaktadır. İlerleyen araştırmalar, İstanbul'dan farklı şehir ve bölgelerde gerçekleştirilerek, sonuçlar birbiriyle ilişkilendirilebilecektir.

ABSTRACT

GALLERIES IN ISTANBUL

Contemporary art and their corresponding places, the galleries, are an integral part of Turkish culture in general and Istanbul's in particular. Art is acting to ignite Third Spaces, that are forming an important hub for intercultural connections. The Third Space is the synthesis that results from different people interacting with each other. It is distinct from the spaces containing the respective culture of just one party. Out of this context this work questions how the Creative Milieu of contemporary art is imagining the Third Space of working in the galleries of Istanbul. Grounded Theory as a method is used to give way for a theory to emerge that extends the notion of the Third Space. To gather the data nine interviews with nine actors of Istanbul's contemporary art scene were conducted. Who to interview was decided iteratively through constructing roles out of the already analysed interviews, and then progressing through a snowball pattern to reach full theoretical sampling. Through that approach the network structure of the Third Space became apparent as the fundamental infrastructure of the Third Space. This theoretical model is able to explain spatial reconfigurations as well as changes in the art itself. A practical implication that follows this theoretical result is that the network connection are of primary interest for an understanding of intercultural competence and learning. Contemporary art is working through the flow of values, ideas and images. Further research could make the results even more so relevant by comparing different cities and regions to Istanbul.

LISTE DER SYMBOLE

a : Künstler

c : Kurator

s : Assistent

m : Galerist, Gallery Director, Galeriemanager

b : Besucher, Käufer

ABKÜRZUNGEN

DCMS : The Department for Culture, Media & Sport

DR : Dritter Raum

GK : Gegenwartskunst

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

	<u>SEITE</u>
Abbildung 1: Das imaginäre Gesamtbild der Orte.....	36
Abbildung 2: Eine Reihe von Wohnhäusern, die in Elmadağ renoviert werden ..	65
Abbildung 3: Elmadağ ist ein Viertel mit einer langen Geschichte	76
Abbildung 4: Der Renovationsprozess in Elmadağ	78
Abbildung 6: Die Straßen von Balat zeigen Häuser	79
Abbildung 5: Freigelegtes Mauerwerk alter Strukturen	80
Abbildung 7: Viertel in dem ein Informant eine Künstlerresidenz bereitstellt ...	81
Abbildung 8: Der Renovationsprozess in Siraselviler	83
Abbildung 9: Der Renovationsprozess in Siraselviler	84
Abbildung 10: Typologie des Dritten Raums	100
Abbildung 11: Abhängigkeitsgraph der Rollen	119

TABELLENVERZEICHNIS

Tabelle 1: Interviewte Akteure	19
Tabelle 2: TIK 2016a	86
Tabelle 3: TIK 2016b	87
Tabelle 4: Die Gegenüberstellung von Werten im Sinnzusammenhang	90

1. EINFÜHRUNG

Wie wird der Raum empfunden, wenn verschiedene Bedeutungen aus anderen Kulturen aufeinandertreffen? Bedeutungen wandeln sich in Nachrichten und passieren einen Dritten Raum. Zwischen der "Bedeutung", die ein Akteur als Nachricht übermitteln möchte, und der "Interpretation", die der andere empfängt, "interferiert" der Kulturunterschied. Die drei Begriffe Bedeutung, Interpretation und Interferenz aus der Linguistik weisen auf das Überbrücken einer Nachricht von Sender zu Empfänger hin. Einer kommunikativen Handlung liegt immer eine bestimmte Bedeutung einer Nachricht zugrunde, die übermittelt werden soll. Am anderen Ende steht die Interpretation eines Individuums, das was übermittelt wurde. Bedeutung in einer Kultur wird über den Rückgriff auf etablierte Referenzsysteme erzeugt. Wenn sie unterschiedliche sind, dann wirkt die Interferenz stärker, weil die Hintergründe verschieden sind, auf die sich bezogen wird. Die Kultur kann dann als Teil eines semantischen Netzwerks gesehen werden, in denen der Dritte Raum aus dem Rückbesinnen im Bezug zweier Systeme vollzogen wird.

Die Gegenwartskunst Istanbul ist Teil eines globalen Netzwerkes. Vereinfacht muss auch sie deshalb als Teil zweier Systeme verstanden werden, dem der eigenen Kultur und dem der Fremdkultur. Wenn ein Kulturelement zwischen den beiden Kulturen ausgetauscht wird, dann bestimmen die Akteure dessen Bedeutung untereinander. Als Beispiel kann vom Ästhetikbegriff ausgegangen werden. Wenn er in New York über das Schöne definiert wird, und in Istanbul über den Bruch des Tabus, dann werden damit Kunstwerke im Kulturvergleich anders bewertet. Aber wenn sich zwei Galerien gemein-

sam über ein Kunstwerk austauschen, es bewerten, dann Treffen die unterschiedlichen ästhetischen Theorien aufeinander, und eine neue ästhetische Theorie entsteht im Zusammenspiel. Die beiden Gedankengebäude werden zusammengemauert. Dadurch müssen neue Fundamente und Mauern geschaffen, alte können abgerissen werden. Am Ende entsteht ein neues Gebäude aus den alten Teilen. Die alten Mauern stellen dabei die Kulturelemente dar, die über die Kommunikation arrangiert werden. Das entstehende Gebäude ist dann die Kunst des Dritten. Doch die Vereinfachung über das Beispiel soll nicht über die Vielzahl der interkulturellen Interaktionen hinwegtäuschen. Auch Rollen der Macht, die sich fest in einem Milieu verankert wägen, können sich durch den Kontakt mit einer anderen Kultur verändern. Der Status eines Individuums kann anders wahrgenommen und interpretiert werden. Kulturelles Kapital ist weltweit nicht universal, gleich einer Währung, sondern abhängig vom Kontext, und muss interpretiert oder gelesen werden.

Dadurch dass der Platz der Gegenwartskunst in verschiedenen Kulturen jeweils verschiedene Stellenwerte hat, muss er über den Kontakt zwischen den Individuen miteinander ausgehandelt werden. Beispielsweise treffen ein Pariser und ein Istanbuler Galerist aufeinander. Über eine verlangsamte räumliche Diffusion bestimmter Kleidung oder ästhetischer Theorien, aber auch einer sich beständig wandelnden Haltung zur Kunst, werden sie sich gegenseitig einschätzen nach ihrem gesellschaftlichen Stand. Ist der Galerist von gleicher Bedeutung in seiner Stadt, und sich nur nicht der Neuerungen bewusst? Das Aufeinandertreffen von gleichen Rollen kann zu einem Bewusstsein der Differenz zwischen ihrem gesellschaftlichen Wirken führen. Aber nicht nur auf der Ebene des sozialen Kontakts funktioniert das Aushandeln von Neuem. Neue Ideen der Gegenwartskunst, und nicht nur aus ihrem Milieu, werden aus dem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Ideen erzeugt. Dabei hat die Gegenwartskunst als Essenz das Aufdecken von Tabus, das Durchbrechen von Tradition. Mit Tabu gemeint sind die unbewussten Schranken einer Kultur, deren Durchbrechen undenkbar ist. So ist es erst nach dem Ereignis des Kunstwerks möglich zu sehen, dass es ein Tabu war.

Das Dritte, das sich in einem neuen Verständnis von Rollen oder der Ästhetik widerspiegelt, findet in einem bestimmten Raum statt. Wenn eine Galerie in Istanbul zum Ort des Zusammentreffens unterschiedlichster Kulturen wird, dann hebt sich dieser Ort von Räumen gleicher Art in Istanbul, aber auch in New York ab. Es entsteht ein völlig neuer Raum.

Trotzdem kann der Raum in einer Stadt nicht isoliert betrachtet werden. Organisationen der Kunst stehen immer in Verbindung mit anderen des sozialen Umfelds, zum Beispiel denen der politischen Prozesse. Der interkulturelle Raum (in der Arbeit fortlaufend als Dritter Raum oder DR bezeichnet) ist nicht einfach nur der selbe Code in einem anderen Kontext, Gegenwartskunst in Istanbul anstatt New York, London, Tokyo, usw. Seine Bedeutung ist im politischen Raum eingebettet. Das ist besonders wichtig, weil die Politik einen begrenzenden Einfluß auf die Räume der Gegenwartskunst haben kann. Sie sieht dann das Durchbrechen der Tabus als Angriff auf die vorherrschende politische Macht. Wenn der Status Quo der Gesellschaft durchbrochen wird, dann kann auch die Normalität bestehender Machtkonstellationen angezweifelt werden.

Im Rahmen der Kommunikation kann der Dritte Raum Normen einer Kultur aufbrechen. Wenn es Individuen unmöglich ist Machtgefälle zu interpretieren, dann treten neue Verhältnisse auf. Die Kunstindustrie an sich setzt sich von anderen Branchen durch ihre betonte Hierarchielosigkeit ab. Das lässt sich am Umgang der Mitarbeiter untereinander oder anderen sozialen Handlungsmustern erkennen.

Begründet können die Verhältnisse damit werden, dass die Branche einem stetigen Wandel ausgesetzt ist. Der ergibt sich daraus, Kapital aus der Kreativität gezogen wird, die nur durch Freiheit im Umgang entstehen kann. Die Haltung kann im Verhältnis von einem Studiobesitzer zu seinen Mitarbeitern gesehen werden. Er schätzt sie selbst als Künstler, und spricht ihnen eine eigene Leistung zu, indem er die entstandenen Kunstwerke für ihn nicht nur durch sein eigenes Genie, sondern kollektiv geschaffen wurden.

Diese besondere offene, freie Haltung wird nun von der anderen Kultur interpretiert. Wenn es sich mit der eigenen Kultur deckt, besonders der eigenen Subkultur deckt, dann wird sie wertgeschätzt. Ein niederländischer Künstler nennt sie “advanced”. Dadurch werden die Handlungen bestärkt. Sie reproduzieren sich sozial.

Ein weiterer Fall des Einflusses der Macht stellt die semikoloniale Geschichte der Türkei dar (Fuhrmann 2009). Aus den Ruinen des Osmanischen Reiches wurde eine westlich orientierte türkische Gesellschaft aufgebaut. Doch durch die Orientierung ist ein Ungleichgewicht hergestellt. Die Gesellschaft, die sich modernisieren will, muss sich selbst als rückständig empfinden, um einem gewissen okzidental Bild zu entsprechen. Das orientalische Image hebt sich hier von einem gewissen okzidentalistischen Image ab. Die Distanz zwischen dem Idealbild der okzidental, imaginierten Gesellschaft, als Bild von Europa, trifft hier auf das orientalistische Bild einer rückständigen Gesellschaft. Und eben auch wie im gesamtgesellschaftlichen, tritt auch in der Kunstszene eine Dissonanz auf. Sie wirkt durch die Konstruktion einer Differenz. Andere Kulturen bleiben ihr gegenüber fremd. Dagegen gibt es auch ein “Gegenwartsdenken”¹: Dieses besteht in der Idee des globalen Flusses der Kulturelemente und dessen Vernetzung. Künstler und Aktivisten nehmen aktiv an ihm teil, indem sie Elemente aus den verschiedensten Quellen aufnehmen und auf kreative Weise neu deuten. Fremdes wird über den Sinnzusammenhang der eigenen Kultur integriert. Trotzdem taucht mit dem Gegenwartsdenken ein eigener Horizont des Denkens, mit dem die Welt verstanden wird, auf.

Neue kreative Ideen können gerade in einem grenzwertigen Raum, der zwischen akzeptierten Konzepten und neuen variiert, entstehen. Sie wirken nicht nur im Rahmen von materiellen Objekten, sondern sind auch rückgekoppelt auf das Individuum. Dieses wird aktiv verändert und bringt sich in die Lage einen Konflikt mit sich zu entwickeln. Die kreativen Räume erlangen in dem Prozess eine bestimmte Bedeutung. Gleichzeitig leugnen sie nicht den Einfluss des politischen Raums, der im Hintergrund, gleich des,

¹Geprägt wurde der Begriff als *contemporary thinking* von einem Informant, einem niederländischen Künstler.

vom niederländischen Künstler benannten, tiefen Untertons, wirkt. Der lokale politische Raum wirkt als ein Element der Stadt. Im Interview lässt sich zwischen den Zeilen eine gewisse Faszination mit ihm herauslesen. Ein Niederländischer Künstler sagt dazu:

Wie in Istanbul definitiv mit tiefen Untertönen der Stadt, die herauszukommen scheinen. Wirklich rau, ein Art von zitternden, die Erde erschütternde Sachen. Das heißt, Du weißt schon, die unterdrückten Frustrationen. Du kannst nie über Istanbul reden, ohne eine Art von Unterdrückung zu fühlen, richtig?²

Menschliche Emotionen werden der Stadt zugeschrieben. *Suppression* 'Verdrängung' (Eig. Übs.) ist ein Schlüsselwort des Zitats. Die Zensur steht als wichtiger Faktor dahinter. Sie wird in den durchgeführten Interviews nie wirklich klar kritisiert. Sie wird durch bewusste und unbewusste Prozesse strukturiert.

Die Galerie ist ein Beispiel des Dritten Raums in der Kunst. Interkulturalität wird über den Arbeitsprozess hergestellt. Sie ist auch die zentrale Organisationsform der kontemporären Kunst und strukturiert den Raum der Kunst, indem sie als Schaltzentrale Künstler selektiert, und versucht die Käufer anzuziehen. Sie ist die zentrale Form des Warenkreislaufs, welche die Globalisierung und die Kommodifizierung der Kunst vorantreibt. Die Aussagen einer Istanbul-Galeristin stellt selbst den Zusammenhang her. Sie bringt im gleichen Zug einen globalen Kontext auf, wie ihn auch ein Akteur eines anderen Wirtschaftszweiges hätte äußern können:

Sie kommen aus London, der Schweiz und sie bleiben dabei Dinge von uns zu kaufen und zu liefern, deshalb ... Wir denken global. [Lachen] Globally yours. Turkish Airlines.³

Die Galerie stellt sich damit auf eine Ebene mit den großen Unternehmen. Die Gleichstellung mit dem größten türkischen Flugunternehmen ist dabei kein Zufall, sondern Symptom einer Kommodifizierung der Kunst und der Eingliederung in die Globalisierung. In der Außenwirkung gern als Sektor bevölkert mit Nonkonformisten, so zeigt

² "Like in Istanbul definitely some deep undertones of the city that seem to come out. Really rough, rumbling kind of earth shaking stuff. That is, you know, the suppressed frustration. You could never talk about Istanbul without feeling some kind of a suppression, right?" (Eig. Übs.)

³ "They are from London, Switzerland and they keep buying things from us and make shipments, so ... We think globally. [laughter] Globally yours. Turkish Airlines." (Eig. Übs.)

sich, dass mehrere Informanten Kunstmanagement oder ähnliches an privaten Universitäten studiert haben. Es hat sich nicht nur das künstlerische Milieu einer Welt der Produktion und des Konsums angepasst, auch die Integration ihrer Eliten erfolgte in einer professionalisierten Weise mit einem globalen Standard.

2. THEORETISCHER RAHMEN

2.1. FORSCHUNGSFRAGE UND ZIEL

Das Ziel der Arbeit ist den Begriff des Dritten Raums empirisch zu erweitern. Dabei wird die Gegenwartskunst Istanbuls als System verstanden in dem ein Dritter Raum durch den Kontakt mit Künstlern entsteht. Da die Galerie die zentrale Organisation der Gegenwartskunst ist, soll über sie die empirische Erweiterung stattfinden. Dabei ist die Imagination eines Dritten Raums von Bedeutung, um den Begriff im Sinne eines Verstehens der Akteure zu bestimmen. Die Begriffsbildung soll weg von einer abstrakten Betrachtung der Eigenschaften eines Dritten, hin zu einer genauen Bestimmung des Dritten Raums als eigenes Konzept der Gegenwartskunst führen. Deshalb lautet die Forschungsfrage für die Arbeit: Wie stellt sich das kreative Milieu der Gegenwartskunst (GK) den Dritten Raum (DR) der Galeriearbeit in Istanbul vor?

2.2. ROLLENTHEORIE

Die Galerie ist in der Gegenwartskunst die wirtschaftliche Einheit, die Kunst als Ware handelt. Sie kann nach einer Theorie von Katz und Kahn (1978, 187) im Sinne einer Organisation als ein System von Rollen dargestellt werden. Katz und Kahn leiten aus dieser Beschreibung ab, dass eine solche Organisation über spezielle Eigenschaften verfüge, sie sei "eine einzigartige Struktur, bestehend mehr aus Akten und Ereignissen als aus unveränderlichen physischen Komponenten" (eig. Übs., Katz und Kahn 1978,

187)⁴. Es ist also eine Beschreibung, die genau zur Liminalität (Turner 1969) des DR und der Konstruktion eines Raums durch eine Gruppe nach Barth (1969) passt. Denn die Idee der Gegenwartskunst wird nicht nur auf persönlicher Ebene durch einzelne Künstler als “physische Komponente” getragen, sondern besteht über eben diese Idee.

Grundlegend kann auf den Rollenbegriff von Linton (1936, 114) zurückgegriffen werden: “Eine Rolle repräsentiert den dynamischen Aspekt eines Statuses.” Die Distinktion zwischen Status und Rolle spielt für die Theorie keine große Rolle, weil es um immer schon um die Ausübung der Rolle geht. Die Rolle wurde schon selbst von dem sozialen System festgelegt. Ihre Zuschreibungsmechanismen⁵, die einen Unterschied zwischen zugeschriebenem Status und dem dynamischen Aushandeln machen, spielen keine Rolle für die Theorie des Dritten Raums, da er selbst als Konzept eines Kommunikationsraums festgelegt wird. Damit schließt sich auch Mertons Konzept der Menge an Rollen aus (Merton 1957, 110). Wo Linton einem Status nur einer Rolle zuschreibt, werden für Merton mehrere Rollen gesammelt, die einem sozialen Status untergeordnet sind. Der Status ist jedoch ein notwendiges statisches Element, welches der Analyse eines dynamischen Kommunikationsraums nicht nützt. Katz und Kahns (1978, 198) Theorie beinhaltet auch die Möglichkeit multipler Rollen mit bestimmten Rollenerwartungen in Subsystemen. Jedoch soll die Theorie nur dazu dienen die Typologie des Dritten Raums in dem Subsystem der Galerie zu umschreiben. In einer statischen Sichtweise ist es natürlich möglich, dass ein Individuum mehrere Rollen gleichzeitig ausübt. Aber in der Empirie konstituiert sich der Dritte Raum eben über nur eine Rolle während einer Interaktion, selbst wenn in anderen Situationen mehrere Rollen möglich sind. So übt der Galerieassistent in der Galerie die Rolle eines Assistenten aus. Jedoch ließ sich herausfinden, dass er auch ein Künstler ist. Das wurde jedoch im Rahmen eines anderen Subsystems (dem Seminar) einer anderen menschlichen Organisation (der Universität) genannt.

⁴ “[...] a unique structure consisting of acts or events rather than unchanging physical components [...]” (eig. Übs. Katz und Kahn 1978, 187)

⁵ Vgl. die “zugeschriebenen” und “erreichten” Status (Eig. Übs. von “ascribed” und “achieved” Linton 1936, 115)

Die Theorie Katz und Kahns beschreibt das Rollenverhalten so: “In formalen Organisationen werden viele der funktional spezifizierten Verhaltensweisen, aus welchen das System besteht, über schriftliche oder codierte Repräsentationen spezifiziert. Zusätzlich sind die Rollen die Leute in formalen Organisationen spielen eher eine Funktion des sozialen Umfelds als ihre eigenen Persönlichkeitsmerkmale. Deshalb ist es das grundlegende Kriterium für die Untersuchung des Rollenverhaltens das relevante soziale System oder Subsystem zu identifizieren, und das wiederkehrende Ereignis zu finden, welches Eingabe an Ausgabe fügt.” (Katz und Kahn 1978, 189)⁶. Das kreative Milieu ist der die Gegenwartskunst umschließende Sektor (DCMS 2016) und qualifiziert als “soziales System”. Es hat ganz im Sinne der Galerie als wirtschaftliche Einheit im wirtschaftlichen System wichtige Bedeutung. Das Rollensystem von Katz und Kahn kann dem Verständnis der künstlerischen Netzwerke dienen. Besonders die Ereignisse, die in dieser Theorie ein gleichförmiges und beständiges System aufrecht erhalten, erhalten auch das System der Kunst im Allgemeinen, und das der Galerien im Speziellen aufrecht. Die globalisierten Mechanismen der Gegenwartskunst, die Vernissage, Finissage, Workshops, Messen, Biennalen, geben der Gegenwartskunst eine erwartbare Form, und erfordern ein bestimmtes Verhalten, bei dem jeder Teilnehmer eine Rolle einnimmt. Und genau das ist die Grundstruktur des Systems der Organisationen von Katz und Kahn. Die “funktional spezifizierten Verhaltensweisen” (eig. Übs., Katz und Kahn 1978, 189) sind in unterschiedlichen Kulturen trotz gleicher globalisierter Struktur (Galerist, Künstler, usw.) verschieden. Ein deviates Verhalten in einer Kultur muss zum Beispiel nicht ebenso absonderlich für eine andere erscheinen.

Wohingegen sich Goffman (1956, 8) explizit nicht mit “[...] der Rolle, die in den voneinander abhängigen Aktivitäten eines laufenden sozialen System, gespielt wird” beschäftigt, gilt trotzdem (Goffmans 1956, 9) die Argumentation einer Übertragbarkeit

⁶ “In formal organizations many of the functionally specific behaviors comprising the system are specified in written and coded presentation. Moreover, in formal organizations the roles people play are more a function of the social setting than of their own personality characteristics. The basic criterion, then, for studying role behavior is to identify the relevant social system or subsystem and locate the recurring event that fit together in converting some input into an output.” (Eig. Übs. Katz und Kahn 1978, 189)

der Rollen auf andere Situationen. Dadurch, dass die Rollen in den gleichen sozialen Zusammenhängen geschehen, kann auch eine Gleichsetzung für verschiedene Anlässe.

Die Systemtheorie Luhmanns mit dem rekursiven Rekreieren gibt einen weiteren Anknüpfungspunkt für die Theorie des Dritten Raums. Darin handeln und gestalten einzelne Akteure, die, wie zum Beispiel ein Galerist, das System selbst rekreieren, wenn er beispielsweise neue Künstler aufnimmt, die sich wiederum autonom zusammenschließen und von anderen Galerien angeworben werden. Der Systembegriff ist also auch nötig, um die Reproduktion zu fassen, denn “[n]ur wenn, und gerade weil man darauf verzichtet, die Gesamtheit der Ursachen zu »beherrschen«, kommt es zu Abstraktionen, die selbstorganisierend und autoreproduktiv realisiert werden [...]” (Luhmann 1991, 40).

Im Sinne von Systemen liefert die Theorie Katz und Kahns noch eine weitere Verbindung zur Arbeit. Bei den Organisationen bestehend aus einem System von Rollen handelt es sich um offene Organisationen (Katz und Kahn 1978, 187). Das heißt, dass ein Kurator sich auch in einem politischen System befinden kann, und dort andere Rollen einnimmt. Die Galerie als System ist nicht in sich geschlossen, sondern führt wiederum in Verknüpfung mit anderen Rollen zu einem größeren System.

2.3. DER HERMENEUTISCHE ANSATZ

Der hermeneutische Ansatz bedeutet einen gewissen Gegenstand zu “verstehen”. Das wird im Gegensatz zum “Erklären” gesehen. Letzteres wird als das Herausfinden von allgemein gültigen Gesetzmäßigkeiten definiert, ersteres als das “Verstehen” der Hintergründe, warum gewisse Handlungen durchgeführt wurden (Lamnek und Krell 2016, 68f).

Ein weiteres Konzept aus dem Gebiet der Hermeneutik ist das des hermeneutischen Zirkels. Dabei wird der Prozess des Verstehens erklärt. Wissen ist hierbei nicht abgeschlossen, sondern ein Prozess. Das heißt gleich einer Spirale wird das Wissen mit jedem neuen Datum in seiner Gänze erweitert. Besonders hervorzuheben ist der

Gedanke, dass sich Wissen mit jedem kleinen Wissensgewinn im Ganzen erweitert (Lamnek und Krell 2016, 70–74).

Dieser philosophische Ansatz lässt sich auf die Verwendung der Grounded Theory in der Arbeit übertragen. Über eigene Codes wird ein gewisses Wissen über den Gegenstand des Dritten Raums “verstanden”. Daraus werden dann eigene Kategorien auf Grundlage von diesem Wissen gebildet, welche die Basis einer eigenen Theorie über den Dritten Raum bilden. Mit jedem weiteren Interview kommen neue Codes hinzu, die wiederum neue Kategorien und Abhängigkeiten zu alten schaffen. Alte Kategorien müssen dann im Sinne der neuen Codes modifiziert werden. Denn das Verständnis ist im Ganzen einem Prozess unterzogen. Die alten Codes wurden ohne das neue Wissen erstellt.

Ein weiterer wichtiger Bestandteil ist die Subjektposition des Forschenden selbst. Sie erfordert es, dass aus den Interviews heraus eine Bedeutung über das eigene Verstehen (die Subjektposition) hergestellt werden muss. Deshalb werden eigene Codes und Kategorien gebildet, und sie werden wiederum mit Theorien verknüpft. Dilthey (1824, 84), ein wichtiger Vertreter, erläutert, dass “[d]as kunstmäßige Verstehen von schriftlich fixierten Lebensäußerungen nennen [...] Auslegung, Interpretation”. Oder ein vorgehender Begründer der Hermeneutik, Schleiermacher ([1838] 1993, 79) fasst es kürzer: “Das Auslegen ist Kunst”. Sowohl Schleiermacher als auch Dilthey meinen damit auch den persönlichen Aspekt der Interpretation. Nur mit diesem ist es möglich, allgemeinere wissenschaftliche Wahrheiten zu erkennen. Dannel (2006, 52f) bringt das Entstehen eines “objektiven Geistes” ein, nach Dilthey als Mediation zwischen dem Subjekt und dem Text. Es ist das Gemeinsame zwischen den verschiedenen Aussagen, das die Objektposition in dieser Arbeit freilegt. Zusätzlich wird das gemeinsame Wissen der Texte (d.h. der transkribierten Interviews) mit einem Bezug zu allgemeinem Wissen, anknüpfenden Konzepten wie z. Bsp. der Rollentheorie näher an das “Absolute” geführt. Das “Absolute” stellt hier die universellen Wahrheiten dar.

Aus diesem hermeneutischen Prozess erschließt sich die methodische Reihenfolge, d. h. zuerst zu codieren und Kategorien aufzubauen, um aus ihnen dann das allgemein Gültige abzuleiten.

3. METHODIK

3.1. GROUNDED THEORY

Aus den Konzepten des theoretischen Rahmens soll mit Hilfe der Grounded Theory (GT) eine Theorie aus den empirischen Daten "emergieren". Über Codes, die direkt aus den Daten gewonnen werden, wird eine Theorie abgeleitet (Glaser und Strauss 1967, "What Theory Is Generated").

Sie kann dann den Begriff des DR erweitern. Die Daten sind Interviews, die mit den Akteuren der Gegenwartskunst geführt werden. Sie werden dann Zeile für Zeile codiert. Dadurch entsteht eine neue Ebene des Verständnisses. Im nächsten Schritt werden die Codes kategorisiert, und eine neue Ebene eingeführt. Die letzte Ebene besteht aus den Beziehungen zu den Codes untereinander und einem Vergleich der Inhalte. Dann kann genau erklärt werden, wie der Begriff des DR für den Kontext, der GK in Istanbul, erweitert werden kann.

Da die theoretische Fassbarkeit des Gegenstandes erst definiert werden muss, muss mit jedem Interview erneut Code, Kategorie und Relation hinterfragt, und aktualisiert werden. Über den Prozess ist es dann möglich, dass eine Theorie emergiert. Das Adjektiv "Grounded" bedeutet, dass die emergierende Theorie immer wieder in den Daten geerdet wird. Wenn neue Daten gesammelt werden, dann werden diese in die Theo-

riebebildung erneut einbezogen. In Glaser und Strauss (1967, "What Theory Is Generated") wird der Prozess beschrieben, und es wird die Wichtigkeit der expliziten Theoriegenerierung hervorgehoben. Nur so kann die Theorie als Prozess verstanden, und der Begriff des DR explizit erweitert werden. Denn schließlich soll das Interkulturelle der Galerien Istanbuls beschrieben werden.

Glaser und Strauss stellen in ihrer Darstellung der Methode des ständigen Vergleichens dar, dass entweder Propositionen einer Kategorie, oder eine Diskussion ihrer Eigenschaften zur Theoriebildung möglich sind. Auch erstere sind keine fixen, statischen Hypothesen, letztere eignen sich aber besonders im Hinblick auf eine erste explorative Theoriebildung (Glaser und Strauss 1967, "Properties of the Theory"). Da diese Arbeit sich eher explorativ versteht, wird diese Methode gewählt. Die Propositionen können dann aus der Arbeit kontextuell und im Rahmen einer Diskussion aus der Arbeit heraus verstanden werden, ohne gesondert am Ende der Arbeit aufgeführt und abgeglichen werden zu müssen.

Die Interviews wurden also zu Beginn lose über den theoretischen Rahmen (über die Rollen siehe Kapitel 2) vorstrukturiert. Nach der Transkription der relevanten Stellen, wurden schon die ersten Interviews codiert. Über initiale Codes wurden Kategorien aufgebaut. Diese markieren Muster. Die Codes dienen als deren Abstufungen, oder als Ausprägung einer Kategorie. Aber nichts geschah während des Interviews in zu starrer Weise. Es wurde absichtlich offen gehalten und relevante Pfade wurden bewusst befolgt, auch wenn sie von dem Muster abwichen. Es wurde Raum gelassen für verschiedenste Themen, die wiederum Möglichkeiten eröffnen im Aufbauprozess der Kategorien komplett neue Aspekte aufzubauen und zu sättigen. Wenn Codes sich nicht schlüssig in Kategorien fassen lassen, dann werden sie verworfen. Dabei wird versucht auszuschließen, dass sie nicht ein Symptom dafür sind, das noch nicht genügend Sättigung im Allgemeinen erfolgte, sie also Ausdruck eines besonderen Falls in der Theorie sind.

Die Codierung erfolgte nur über ein simples Annotierungsprogramm (Annotation auf einem Mac). Es ermöglichte nur Codes und Kategorien für die Texte zu erstellen. Die damit auch erzeugten Zusammenfassungen stellten dann die Grundlage für die weitere Analyse dar.

Ein wichtiger Teil des theoretischen Rahmens (siehe Kapitel 2) ist die Struktur des DR über Rollen. Sie wurden aus dem Interviewprozess extrahiert und codiert. Nachdem klar wurde, welche Rollen existieren, wurden sie in einer Typologie erfasst. Im Rahmen dieser vollständigen Typologisierung konnten Fälle aufgedeckt werden, die noch nicht vorkamen. Nur mit dem Wissen über die Fälle war es möglich in weiteren Interviewschritten ein vollständiges Sampling zu bekommen.

3.2. SAMPLING

Da es bei der GT nicht um eine quantitative Methodik, sondern um eine qualitative handelt, muss sichergestellt werden, dass möglichst viele Fälle abgedeckt werden, nicht eine große Masse statistisch erfassbarer Daten (Glaser und Strauss 1967, "Theoretical Sampling"). Das theoretische Sampling soll demnach die komplette Bandbreite an Personen abdecken, die in der Organisation Galerie mitwirken. Es wurden neun Individuen im Milieu der Gegenwartskunst befragt. Die Auswahlmenge der Befragten ist begrenzt nach den definitiven Aussagen der Informanten. Mit der Auswahl war es möglich die Kategorien genügend zu sättigen, und eine kohärente Theorie zu bilden. Im Zusammenhang mit der verwendeten Rollentheorie wird auch der das theoretische Sampling über alle Rollen innerhalb einer Galerie aufgebaut. Befragt wurden:

- zwei Galeristen
- ein niederländischer Künstler
- ein Istanbuler Kurator
- ein Istanbuler Galerieassistent

- vier Istanbuler Künstler

Die Breite des Samples umfasst Leute verschiedenen Alters mit einem breiten Spektrum kultureller Herkunft. Eine Genderbalance konnte nicht aufrechterhalten werden. Aus dem Sample sind nur 2 Personen (22%) weiblich. Der Bildungshintergrund unterscheidet sich leicht. Meist ist es ein Masterabschluss, seltener Bachelor. Zusätzlich arbeiten manche Informanten auf ihren Doktorabschluss hin, oder planen konkret im nächsten Jahr einen zu beginnen. Dabei ist die Vorbildung nicht auf die Freie Kunst beschränkt, sondern auch Personen mit z. Bsp. Ingenieurshintergrund sind zu finden. Die Arbeit untersucht nur eine in sich homogene Gruppe. Sie wird gleichförmig durch die Zugehörigkeit zum kreativen Milieu.

Die Auswahl der Personen gestaltete sich nach dem Schneeballprinzip und Nachfrage bei Freunden und Bekannten des Autors über die sozialen Netzwerke (Facebook, Twitter). Außerdem wurden direkt Personen über das Durchsuchen einschlägiger Branchenmagazine per Email angesprochen. Die meisten Interviews wurden über das erweiterte Netzwerk des Autors organisiert. Der direkte Besuch in der Galerie war auch erfolgreich, um Interviewpartner zu gewinnen.

3.3. ZEITRAHMEN

Der Zeitrahmen der Interviews lag zwischen dem 2. Oktober 2015 und dem 4. September 2016. Es ist wichtig den politischen und gesellschaftlichen Kontext zu verstehen, nicht nur um die Länge des Zeitrahmens zu rechtfertigen, sondern auch um die Aussagen, und die Art der Formulierungen, zu verstehen. In ihn fallen auch die türkischen Parlamentswahlen, die Spannungen zwischen der türkischen Regierung und kurdischen Separatisten, die Einbindung des türkischen Militärs in den herrschenden Syrischen Bürgerkrieg, der Abschuss eines russischen Militärflugzeugs. Während des Verfassens der Arbeit geschahen mehrere Attentate in Istanbul: 2015 am 1. und 23. Dezember, 2016 am 12. Januar, am 19. März, am 7. Juni, am 28. Juni. Weitere folgten während des Schreibens der Arbeit. Auch in anderen türkischen Städten geschahen An-

schläge. Die Interviews wurden in dieser Situation durchgeführt. Beyoğlu ist nicht nur zentral für die Kunst, sondern auch für die Anschläge. Jedoch wurde zum Beispiel am 7. Juni nur wenige Kilometer vom Anschlag ein Interview mit einem Künstler geführt. Somit stand die gesamte Situation der Künstler, die sich gerade in Beyoğlu und somit einem gesellschaftlichen und politischen Zentrum befinden, unter Druck. Das bedeutet, dass auch die Formulierungen und Aussichten dementsprechend geprägt sind.

3.4. INTERVIEW

Die Zeitraum der Interviews bewegte sich eher in Richtung eines Tiefeninterviews, um auch eine Länge zu ermöglichen, die genügend Kontextualisierung liefert. Trotzdem wurden auch kürzere Interviews verwendet, die wiederum wichtig für die Theoriebildung sind, vor allem im Hinblick auf das theoretische Sampling, um eine gewisse Breite abdecken zu können. So war das Interview mit dem Galerieassistenten in Galata kürzer. Zum einen weil er noch nicht lang in der Kunst arbeitet, und seine Fähigkeit sich auszudrücken deshalb noch nicht so weit wie von einem erfahrenen Künstler entwickelt war. Andererseits gaben aber genau diese kurzen Interviews Informationen, die gewisse Codes erweitern konnten. Zum Beispiel über die Rolle des Assistenten aus dem Blick eines Assistenten selbst. Trotz kurzer Interviewzeit konnte seine Arbeitsweise, sein fremdkultureller Hintergrund, seine eigene Tätigkeit als Künstler geklärt werden. Was wiederum von einem Künstler in einem längeren Gespräch über seine Assistenten bestätigt werden konnte. Die Interviews, die in der Länge nah eines Tiefeninterviews waren, bildeten aber die Grundlage für die Auswahl der zu transkribierenden Teile. Die nötige Tiefe wird auch durch die Beobachtung und das Vorgespräch zum Interview erreicht. So war der rein transkribierte Teil kürzer als der tatsächliche Umgang mit dem Künstler. Da zum Beispiel der Einblick in die Arbeitsweise der Künstler in der eigenen Wohnung oder die Vorstellung in der Werbeagentur eine dichte Beschreibung liefern konnte. Das ist gerade im Hinblick einer kreativen Szene wichtig, um andere Perspektiven kennenzulernen.

Die Interviews wurden ohne Verschönerungen transkribiert, nur die Interjektionen wurde gekürzt, um den Text lesbarer zu machen. Die Stimme des Interviewers wurde in Fett hervorgehoben, oder Fett und Kursiv, wenn es sich um zwei interviewte Personen handelt. Ansonsten wird die Stimme des Informanten nicht besonders ausgezeichnet. Die Informanten bleiben anonym und wurden darüber vor dem Interview informiert. Aufgrund der oben erwähnten Wichtigkeit des Rollenframeworks werden sie nach ihren Rollen und ihrem Wohn- und Arbeitsort benannt, zum Beispiel Istanbuler Künstlerin, Niederländischer Künstler.

Gleichzeitig wurde der Prozess benutzt, um mit den Informanten ein vertrautes Verhältnis aufzubauen. Meistens war es einfach ihn in Gang zu bringen. Es passierte über drei Anknüpfungspunkte: (1) Verbindungen über das geteilte Geschäftsumfeld des Forschers, (2) Gemeinsamkeiten in der Kunstszene, Geschmack, Ästhetik, Methoden (3) Familie und der gemeinsame Migrationshintergrund.

Die Interviews wurden im öffentlichen Raum, in Cafes, Restaurants, Kunstinstituten oder über Skype. durchgeführt.

Zusätzlich wurde versucht über Photographien das Kunstmilieu zu beschreiben, empirische Fakten zu sammeln. Um jedoch die Anonymität der Teilnehmer zu wahren, ihrer Galerien, Studios, Wohnungen usw. wurde nicht direkt das photographiert, sondern ihre Umgebung, um Kontext zu liefern. Das ist auch wahr für die künstlerischen Artefakte, die nur beschrieben werden, aber nicht photographiert wurden, wiederum um die Anonymität zu wahren.

3.5. UNTERSUCHTER RAUM

Die untersuchte Region ist Istanbul. Tabelle 1 listet die untersuchten Personen auf. Spalte 1 stellt die Rolle des Individuums als Akteur dar. Spalte 3 den unmittelbaren Wirkungskreis. Bei der Istanbuler Künstlerin I könnte man die Region des Einflusses einfach auf England, u. ä. Länder erweitern. Da wir jedoch allgemein auf Istanbul ein-

schränken, soll in dieser Tabelle besonders die lokalen Einschränkungen aufgezeigt werden.

Tabelle 1: Interviewte Akteure		
Akteur	Wirkungskreis	Interviewstandort
Istanbuler Galerist	Galerie in Beyoğlu	Beyoğlu
Niederländischer Künstler	Ganz Istanbul	Skype
Istanbuler Kurator	Ausstellung in Fatih	Beyoğlu
Istanbuler Assistent	Galata	Galata
Istanbuler Galerist	Balat, Nişantaşı	Balat
Istanbuler Künstler I	Istanbul	Şişli
Istanbuler Künstler II	Beyoğlu	Beyoğlu
Istanbuler Künstler III	Istanbul	Bağdat Caddesi
Istanbuler Künstler IV	Istanbul	Skype

Dabei muss beachtet werden, dass hier das Beyoğlu in der Vorstellung der Menschen gemeint ist. Es ist nicht gebunden an die realen, administrativen Grenzen. Aufgrund der Eingrenzung folgten ausgiebige Exkursionen an dem Ort zur Beobachtung.

4. RAUMBEZUG

Der zentrale Begriff der Arbeit ist der Dritte Raum (DR). Er erweitert den DR Bhabhas (1994). Für Bhabha ist er ein Element der temporalen Unsicherheit. Das solle die Idee der Stabilität einer Kultur anzweifeln. Wenn ein Individuum sich ausdrückt, dann müsse es sich immer an einem bestimmten Standort befinden. Zugleich befinde sich der Nachrichtenempfänger an anderer Stelle. Deshalb muss die Nachricht einen Raum durchqueren. Und eben dieses Durchqueren ist sinnbildlich für den Spielraum zur Interpretation, der dadurch entsteht. Eine Nachricht basiert also immer auf gegenseitiger Interpretation. Das ist dann der Unterschied zwischen einem abstrakten, kulturellem Text und der ausgeführten Handlung. Bhabha sieht es aber als einen allgemeinen Prozess an, der nicht nur hybride Räume bezeichnet (Bhabha 1994, "The commitment to theory").

Der Begriff des Dritten Raums entstammt einem sprachwissenschaftlichen Umfeld. Ihm fehlt die für die Analyse von Kunst und Politik notwendige theoretische Konzeption von außersprachlichen Aspekten. Sie befinden sich außerhalb der Kommunikation, es sind im Besonderen die Machtstrukturen die Kultur beeinflussen und bestimmen.

Im kreativen Milieu wird das inkorporierte kulturelle Kapital (Bourdieu 1983, 187–188) zu einem wichtigen Faktor, um sich im Raum der Stadt Istanbul zu behaupten. Denn über Umwertungsprozesse wird der Raum gestaltet, und die Bevölkerung mit geringem Kapital verdrängt. Wiederum geschieht es darauf folgend ähnlich für das Milieu selbst durch Akteuren mit höherem ökonomischem Kapital. Auch sie werden verdrängt.

Verdrängungsprozesse politischer Akteure wirken sich auch auf das Schwinden der Galerien im Stadtzentrum aus. Wenn Baugenehmigungen für die öffentlich Meinung einflussreicher Galerien strategisch entzogen werden, dann wird der Raum der GK bewusst begrenzt. Außerdem kann es vorkommen, dass eine Selbstzensur aus Angst vor Spannungen mit dem Vermieter geschieht. All das sind Aspekte für ein Zusammenspiel sowohl politischer als auch sozio-ökonomischer Einflüsse.

Zusätzlich erweitert der hermeneutische DR Gadamers (2004, 291–295) den DR-Begriff. Bei ihm geht es darum, dass Menschen immer schon einer gewissen “Tradition” anhängen, auf die sich ihr Blick bezieht. Tradition deckt sich mit der Betrachtung des kulturellen Hintergrunds des Individuums, was auf ein Individuum mit einer anderen Kultur trifft. Wannimmer ein solches Verständnis erbracht wird, dann muss das Individuum einen Bezug entwickeln. Damit muss das Individuum auf seinen eigenen Horizont, also bekanntes, allgemein “Vorurteile” genannt, zurückgreifen. Trotzdem wird der bestehende Horizont durch den Kontakt mit und dem Verständnis von Neuem erweitert. Daraus lässt sich ableiten, dass der DR nicht durch einen Kulturkontakt mit klar definiertem Dritten zustande kommt, sondern es sich um einen Prozess mit verschiedenen Akteuren handelt.

Obwohl also das Verständnis als eigenes System aus dem Kontakt emergiert, handelt es sich auch beim DR um einen neuen Kommunikationsraum, der gebildet wird. Die Konstruktion der zwei Kulturen ist dabei eine fundamentale Voraussetzung. Nur wenn zwei Kulturen aufeinander treffen, entsteht ein Drittes. Dazu muss sich aber Barths (1969, 9–11) Dekonstruktion einer stabilen ethnischen Gruppe vor Augen geführt werden. Die Gruppe ist gerade aufgrund unterschiedlichster Kontakt- und Austauschprozesse stabil in ihren Eigenschaften. Aber es sind eben die Prozesse zwischen den Handelnden, die die Gruppe aufrecht erhalten. Sie sind der Gruppe nicht inhärent (Barth 1969, 9–11). So liegt es nicht zum Beispiel an den Türken und nicht an den Niederländern (wie in den Interaktionen des interviewtem niederländischem Künstlers) an sich, dass ein DR gebildet wird, sondern an der Art des systemübergreifenden Kontakts im Rahmen der Gegenwartskunst (GK).

5. DAS KREATIVE MILIEU

5.1. BEYOĞLU

Wir beginnen die Beschreibung des kreativen Milieus mit dem Ort, der von den Informanten als Zentrum der Gegenwartskunst bezeichnet wird, so zum Beispiel die Aussage eines Istanbuler Kurators:

Ja, eher wie, diese Orte sind, wie wo eine Kunstausstellung oder eine Galerie ist. In Beyoğlu. Deshalb, die meisten Künstlerfreunde sind, leben hier in der Umgebung. Deshalb kannst Du, Du kannst es so sagen. Hauptsächlich in Beyoğlu.⁷

Das Zentrum ergibt sich aus der Ansiedlung vieler wichtiger Galerien. Doch beginnen wir mit einer besonderen Eigenschaft des Ortes an dem sich das kreative Milieu ansiedelt, identifiziert Törnqvist (2004, 231): “With few exceptions, competency builds upon a long tradition of knowledge and genuine experience.” Sie ist für Beyoğlu gegeben. Es ist eine Imagination von Beyoğlu, die hier aufgebaut wird. Sie fußt auf einer längeren Geschichte, die hier kurz aufgezeigt wird. Aber die Vorstellung von Beyoğlu muss nicht unbedingt aus der Geschichte abgeleitet sein, sondern ist das mythische Bild, welches davon in Erinnerung blieb. Es hat noch immer eine starke Wirkung auf den Raum.

⁷ “Yeah, more like, these places are, like where the art exhibitions or the galleries are. In Beyoğlu. So, most of the, most of the, artist friends are, live around here. So you can, you can say like this. Mostly in Beyoğlu.” (Eig. Übs.)

5.1.1. HISTORISCHE KONTINUITÄT

Törnqvist setzt der Bedeutung des Raums für ein kreatives Milieu nicht nur seine Geschichte, sondern auch beständige Attraktivität voraus: “The tradition is partly a question of the same places and institutions being permanently attractive over a long period of time.” (Törnqvist 2004, 231). Pera und Galata konnten kontinuierlich für Kreative attraktiv sein.

Die europäische Präsenz, und damit ein Kernelement des kreativen dritten Raums, beginnt mit der Präsenz von Handelskolonien in der Nähe des eigentlichen Istanbuls. Die eigentlichen Akteure dieser Präsenz sind die Händler. Von Anbeginn gestalten sie den Raum und die Funktion Galatas. Obwohl Galata in sich ein Geflecht aus Abhängigkeiten zu einem jeweiligen Mutterland war, wurde sie von den Osmanen in einem Ganzen gesehen. Beispielhaft wurde der venezianische Bailo dem genuanischem, pisanischen Pendant gleichgesetzt (Mitler 1979, 75).

Die italienischen Städte besaßen Stadtviertel als Handelskolonien seit dem 11. Jahrhundert. Venedig als früheste Vertretung seit 1084. Genua bekam das Recht an einem Stadtteil 1155 (Fotheringham 1910, 26). Italienische (und französische) Händler kehrten bald nach der Machtübernahme der Osmanen zurück, denn die behielten das byzantinische System der Kapitulationen (Lebon 1970, 192). Das bewahrte einen gewissen Grad an Autonomie innerhalb des OR. Dabei war Galata schon zur Eroberung Istanbuls eine wichtige Kolonie (Mitler 1979, 73). Sie behielt trotz langanhaltender Assimilationsprozessen einen Teil ihres italienischen Charakter mit eigener Kultur und Sprache bis 1682 (Mitler 1979, 71 u. 90).

Die alten Namen für Beyoğlu, Pera und Galata, sind Teil einer Tradition und auch in heutiger Zeit unter der Bevölkerung Istanbuls wohlbekannt. Erstere ist die ältere Beze-

ichtung für Beyoğlu, letztere von Karaköy. Galata ist jetzt Teil des Stadtteils Beyoğlu (auch des imaginierten).

5.1.2. BEVÖLKERUNG

Religion kann als Indikator für verschiedene kulturelle Gruppen gesehen werden, und die Religionszugehörigkeit zeigt Galatas besondere Bevölkerungsstruktur. Werden für das Jahr 1477 den 8951 muslimischen Haushalten und 3151 griechisch-orthodoxen in ganz Istanbul (2,84:1), die 535 muslimischen zu 592 griechisch-orthodoxen in Galata entgegen gestellt (0,90:1), dann spiegelt sich das Verhältnis zwischen Mehrheit und Minderheit in Galata umgekehrt im Rest Istanbul (Inalcik 1969, 247). Gegen Ende des 16. Jhd. gibt es wieder eine muslimische Mehrheit in Beyoğlu (Inalcik 1969, 274). Trotzdem zeigt ein Zensus von 1882 und 1885, dass die Bevölkerung von Beyoğlu/Pera und Dolmabahçe eingeteilt in Religionen, in beiden Jahren wieder die Nicht-Muslime die Mehrheit stellen. Der Zensus gibt auch Aufschluss auf die Pluralität der religiösen Zugehörigkeit der Menschen, die hier lebten: Griechisch-orthodoxe, Armenische-orthodoxe, lateinische, katholische Kirche, Juden, Protestanten, Bulgarisch-orthodoxe, aber auch Ausländer, die keiner Kategorie zugeordnet werden konnten (Shaw 1979, 268).

Lebon (1970, 192) beschreibt den Umgestaltungsprozess, der dem kosmopolitischen Charakter des Raums in ganz Istanbul entgegenwirkt und mit der Eroberung Istanbul durch die Türken 1453 beginnt: Die Islamisierung, die bewusste Veränderung der Bevölkerungsstruktur des Raumes normativ zur muslimischen Mehrheit hin. Der Raum wurde für Nichtmuslime begrenzt. Die zentralen Orte der Regierung wurden islamisiert. Galata/Pera war der Raum für nichtmuslimische Communities (Lebon 1970, 192).

In Baer (2004, 160) geschieht es auch für die Stadtteile Galata-Pera im Jahr 1660. So wurden aus dem Stadtbild herausstechende Moscheen gebaut. In Eminönü wurde die jüdische Community durch das Verbot der Wiedererrichtung ihrer Häuser sowie Synagogen nach einem Großbrand sowie unter Mithilfe der Bevölkerung, die sich beim Sul-

tan über ein angeblich ungehöriges Verhalten der jüdischen Zolleintreiber gegenüber Muslimen, vertrieben. In Galata geschah das nicht, aber in Verbindung mit dem immer wiederkehrenden Verbot neue Kirchen oder Synagogen zu bauen, wurde der Raum zumindest teilweise islamisiert. Ganz konkret waren das die Valide-Sultan-Moscheen, die den Raum islamisierten, den jüdischen in Eminönü, den christlichen in Galata (Baer 2004, 168f). Gleichzeitig zur Islamisierung erfolgte auch eine Ansiedlung von Nichtmuslimen. Aschkenasische Juden und solche, die aus Aragon stammten, kamen freiwillig, anatolische, romaniotische und die Gemeinde Kaffas wurden hierher deportiert (Baer 2004, 168). Dazu muss bedacht werden, dass das jüdische Leben um Synagogen organisiert ist, einhergehend mit dem Verbot am Schabbat größere Entfernungen zurückzulegen. Deshalb geht mit dem Gewähren des Baus einer Synagoge auch immer ein Einfluss auf das jüdische Leben aus.

Am Beispiel des jüdischen Millets (eine *Nation* innerhalb des osmanischen Reichs) lässt sich die Bedeutung Galatas betonen. 1691/2 zahlten 1033 Juden aus Galata Steuern und 1547 aus Balat von insgesamt über 5000. Das sind die zwei höchsten Zahlen und die dritte Ortaköy 637 und vierte Hasköy mit 515 sind bedeutend geringer (Heyd 1953, 310). Diese ökonomischen Daten zeigen deutlich die räumliche Konzentration der jüdischen Wirtschaftskraft. Dazu passend kann Balat auch jetzt noch mit Beyoğlu geclustert werden (siehe Abschnitt 5.2 Metropolen und Stadtteile). Und bestätigt damit die Korrelation und Kontinuität von Minderheitenstadtteil und Kreativität.

Nach der Gründung der Republik (1923) verschwinden die Minderheiten Beyoğlus und damit der kosmopolitische Charakter, nicht vollständig, aber wohl bemerkbar (Mantran 1996, 326). Die Gründe für die Abwanderung werden von Ergun (2004) so beschrieben: Mit der Botschaft in Verbindung Stehende verschwinden mit der Verlegung der Hauptstadt nach Ankara. Juden wandern nach Israel ab 1948 aus. Die attraktiveren Vororte ziehen Einwohner mit hohem Einkommen an. Der Konflikt zwischen Türken und Griechen führt zur Emigration letzterer (Ergun 2004, 402, 403) Für die Bevölkerung Galatas war es auch leichter und attraktiver auszuwandern. Saul (1983) stellt fest, dass die sephardischen Juden Istanbuls in den 1920er Jahren sich westlich gaben und gal-

liziert in ihrer Sprache waren (Saul 1983, 338). Ein Emigration gen Westen geht dann einfacher einher, als wenn diese interkulturelle Kompetenz geringer wäre, sei es durch Sprache oder erlerntes Verhalten.

Nach Toktaş (2006, 510f) formieren sich die Communities mit dem Nationalismus neu, indem sie dichter zueinander rückten. Die geschieht auf Makroebene über den Zuzug in größere Städte, auf Mikroebene in die Stadtteile. Er vollzieht den Prozess an der Rekonfiguration der Juden in der Türkei nach, die in größere Städte (Izmir, Istanbul) ziehen, und sich auch da neu ordnen, nämlich zu bestehenden Zentren jüdischen Lebens, unter anderem Pera-Galata. Dabei verringerte sich gleichzeitig die absolute Anzahl durch die internationale Migration der Mitglieder. In den 1950er und 1960er Jahren erfolgte dann der Umzug in Stadtteile, die sozio-ökonomisch am Aufstreben waren. Im Gegensatz zu den traditionellen, bei denen das Gegenteil der Fall war.

Mills (2008, 394) illustriert den Prozess noch genauer über die Lebensgeschichte einer jüdischen Immigrantin in Israel, die aus Galata auswanderte. Die Vermögenssteuer und der Einzug der Männer zum Militär verschlechterte die Lage der Familie zunehmend. So sehr, dass sie zuerst von Kuzguncuk nach Galata zogen und dann schließlich nach Israel. Das Zusammenziehen ging mit einer stärkeren Vernetzung zu Beginn des 20. Jahrhunderts innerhalb der Millets im Allgemeinen einher. Sie umfasste Wirtschaft, Bildung und Verwaltung und ermöglichte es den Juden, Armeniern und Griechen nach Galata zu ziehen, welche als Stadtteil zur Elite gehörte (Mills 2008, 388).

Mills (2005, 445) beschreibt die jetzige Lage. In der der Stadtteil in einen Zustand des Verfalls geriet, als die Minderheiten abwanderten. Aber neue Minderheiten nutzen den Raum: Roma, Kurden, Zentralasiaten, Zentralafrikaner und die Armen Istanbuls. Sie nahmen den Platz derer ein, die keine Gelegenheit hatten ihre Eigentumsrechte nach dem Abzug geltend zu machen. Jetzt wird aber genau der Raum wieder aufgrund seines Potentials attraktiv für Investitionen.

Denn trotz des Abzugs der Minderheiten blieb die Kultur der Künstler eingeschrieben in der muslimischen Bevölkerung, die die kreative, hybride Lebensart kennenlernte. So beschreibt Girardelli (2005, 472), wie sich in den 1950er und 1960er Jahren die Avantgarde der GK in Beyoğlu, nah der Grande Rue de Pera, zu dieser Zeit die İstiklal Caddesi, versammelte.

5.1.3. INSTITUTIONEN

Die besonderen Institutionen verkörpern das, was das Leben in Galata beinhaltet. Sie sind Ausdruck für die europäischen Kulturelemente, die in der türkischen Kultur innovativ waren. Es folgte aus der wirtschaftlichen Entwicklung dann auch die Ansiedlung nicht nur europäischer Personen, sondern auch ein ganzes Geflecht aus europäischen Institutionen, wie Banken, Cafes, Theater, Restaurants, usw. (Çelik 1984, 343). Galatas Einwohner imitieren den europäischen Lebensstil mit den europäischen Institutionen (Celik 1993, 81). Die Struktur des Raumes ergibt sich aus einer Arbeitsteilung, die auf bestimmten Werten des osmanischen Reichs fußt. Bestimmte Berufsgruppen, wie Handel und Finanzen, wurden ausgespart und den Nichtmuslimen überlassen. Ihnen wurde ein geringerer Wert, Status zugesprochen. An der Transformation der Institutionen lässt sich auch ein Wandel der Werte nachvollziehen. Ein Zitat einer Reisebeschreibung aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt treffend auf, welche Institutionen für Galata bedeutend sind:

Sie [Galata] bleibt trotzdem das was sie war in den Zeiten der Genoveser ‘Geldmacher’: eine kosmopolitische Stadt der Händler und der Seeleute, und ihre Straßen stapeln eng und kontrastieren noch immer wie früher die Banken, die Handelsvertretungen und die Seespediteure, die Lagerhallen, die kleinen Restaurants, die Bordelle und die Klöster: wenn man durch die Straßen zieht, kann man nicht anders als mit einer erstaunlichen Wahrhaftigkeit die Atmosphäre einer fränkischen Kolonie des Mittelalters wiederfinden.⁸

⁸ “Pourtant elle est restée ce qu'elle était au temps des faiseurs d'argent de Genes: une cite cosmopolite de commerçants et de gens de mer, et ses rues continuent a juxtaposer étroitement, comme autrefois, les banques, les agences commerciales et maritimes, les entrepôts, les tavernes, les lupanars et les monastères : il n'est qu'a les parcourir pour retrouver avec une étonnante fidélité l'atmosphère de la colonie franque du Moyen Age.” (Eigene Übersetzung von Sauvaget 1934, 274–275).

Das Bild des Raums zeigt die Händler, Seeleute (Akteure) und deren Banken, Handelsvertretungen, Seespeditionen, Lagerhallen, Restaurants, Bordelle, Klöster. Organisationen, die den Handel finanzieren, organisieren, die Logistik stellen, und das private und geistliche Leben ermöglichen, auf.

Und verknüpft mit einem weiteren Zitat lässt sich nachvollziehen, warum der Raum in Galata/Beyoğlu so strukturiert ist:

Von den mittelalterlichen Moslems erbten die osmanischen Türken die klassische islamische Haltung einer weitgehenden Selbstsicherheit. Ihre Tradition kannte nur vier Berufe: Regierung, Krieg, Religion und Landwirtschaft. Infolge dieser Exklusivität sowie des koranischen Verbots der Zinserhebung wurden Handelsgeschäfte vollständig den religiösen Minderheiten überlassen. Die Moslems blickten auf Handel und Finanzwesen grundsätzlich mit Verachtung herab, und diese Verachtung hegten sie auch für jene, die diese Berufe ausübten. (Grunwald und Ronall 1963, 154)

Menemencioglu (1983, 48) beschreibt die Institutionen als Kontrast zum Palast, den Moscheen und den Märkten, Galata-Pera wird gemacht durch die “Levantine merchants, the Greek, Armenian and Jewish minorities, and when they began to arrive, the foreign ambassadors.”

5.1.4. BOTSCHAFTEN

Die Botschaften bilden in ihrer Funktion das Zentrum des Stadteils als Region. Sie ist eine zentrale Stelle in der funktionalen Einheit, da sie den Handel garantiert und somit die Individuen, die ihren erhöhten Status im OR mit den Handelsprivilegien erreichten. Somit fügen sie auch in sich diverse Ethnien und Nationalitäten zusammen (Rosenthal 1980, 228). Sie sind auch Mittel der Hybridisierung des Raums. Innerhalb einer Community lässt sich die Staatsangehörigkeit nicht immer genau zuordnen. Das unterstreicht die Pluralität der Gesellschaft in Galata-Pera. Girardelli (2005, 239) beschreibt die Hybridität der Bevölkerung mit der katholischen Community bestehend aus Reaya, das sind osmanische Untertanen und Ausländer, die durch einen Botschafter repräsentiert werden.

Peras Entstehung ist der Lage im Raum zu verantworten. Die höhere Lage trieb die Botschafter und reichen Händler im 16. Jhd. nach Pera, weil sie sich da vor der Pest sicher fühlten. Ein weiterer Faktor waren die Brände in Galata, welche nun durch die neue türkische Holzbauweise hervorgerufen wurden (Mitler 1979, 77).

5.1.5. BANKEN

Die Bank ist eine Schlüsselorganisation des modernen Handels, die von den Minderheiten geliefert wird, und nur so einen effizienten Handel garantiert. Nur über sie kann das notwendige Kapital organisiert werden, um langdauernde Handelsbeziehungen aufzubauen. Sie erst verteilt bewusst das Risiko.

Die Banken, vormals in privater Hand der Minderheiten, werden im Zuge der Reformationen des osmanischen Reiches verstaatlicht. Gleichzeitig wird ihnen dadurch Wert zugesprochen, da das Einverleiben auch damit einhergeht, dass die Organisationen nun für den Staat als notwendig erscheinen. SALT Galata, eine der wichtigsten Galerien Istanbuls, ist jetzt in einem alten Gebäude der Osmanischen Bank.

Das Jahr 1845 beschreiben Grunwald und Ronall (1963, 160) als das Ende der Bankiers von Galata, die finanzielle Grundlage der Wirkungsmacht des Stadtteils, es wurde auf westliche Bankiers umgeschwenkt. Der Artikel enthält auch zwei interessante Aussagen über das Galataviertel, einmal als “schreckliche Anhäufung von steinernen Hütten und alten genuesischen Palästen”, aber auch als durchaus positiv mit den “häufigen Bällen der ausländischen Botschaften und der reichen griechischen und armenischen Bankiers” (Grunwald und Ronall 1963, 157). Die Aussagen zeigen die Verquickung von Diplomatie und Bankenwesen in Beyoğlu.

5.1.6. HANDEL

Nach der Eroberung Istanbuls durch die Osmanen wurde der Stadtteil ein Zentrum für internationalen Austausch und Unterhaltung (Odenthal 1990, 304–306). Schon vor der Übernahme Istanbuls durch die Osmanen war Pera wichtiger im Handel als die Stadt

selbst. Und auch danach machte der Sultan den Hafen Peras zum Haupthandelsstützpunkt mit Europa mit europäischen Händlern und Botschaftern, die später dazukamen und ein kosmopolitisches Bild erschafften (Inalcik 1994, 274).

Beispielhaft für den weiteren Verlauf kann Inalciks Analyse des Handels mit England (1994, 369) betrachtet werden. Nach der ersten englischen Kapitulation 1580 wurde Stoff in Galata gehandelt. Das osmanische Reich war ein wichtiger Markt, aber auch Umschlagsplatz für den Iran und andere asiatische Länder. Auch Holz und Zinn wurde exportiert, was für England als protestantisches Land möglich war (der Papst verbat jeglichen Handel der Materialien mit Nichtmuslimen). Im Gegenzug wurde zum Beispiel Seide aus dem Iran importiert, welches dazu führte, dass die Engländer mit Franzosen und Italienern über den Transithandel konkurrieren konnten. Typische Orientwaren waren Güter aus Anatolien (Baumwolle, Wollgarn, Teppiche, Galläpfel), iranische unverarbeitete Seide, griechische Korinthen, Wein, Olivenöl, indische und indonesische Produkte (Gewürze, Arzneistoffe, Färbemittel) (Inalcik 1994, 370f). Doch der Handel beschränkte sich nicht auf England. Sondern passte sich je nach politischer Situation eingebettet in das Geflecht europäischer Beziehung an, besonders auch über den Schwarzmeerhandel (Inalcik 1994, 271f). Trotz dessen, dass das Ansehen Galatas nach dem 17. Jhd. sank, war Galata das "chief emporium and clearing house for foreign goods and was the Ottoman's principle window to the West" (Mittler 1979, 72).

Der Ausbau des Handels 1838 durch einen Vertrag mit den Briten brachte den großen Umschwung und somit der außerordentlich positiven Entwicklung Galatas. Immerschon stark verbunden mit den Europäern, profitiert der Stadtteil von der Vernetzung. Doch die verlagert sich auch inhaltlich, weg von einer weitgehend diplomatischen, hin zu einer, wo der Handel dominierte (Rosenthal 1980, 228). Das englisch-türkische Handelsabkommen ist Ursache der sozio-ökonomischen Entwicklung der Community aus Ausländern von Galata. Ihr veränderter Status war wiederum Ursache der selbstbestimmten Umsetzung der Entwicklung des Stadtteils (Rosenthal 1980, 242).

Damit wird im 19. Jhd. Istanbul an den kapitalistischen Handel angeschlossen. Industriegüter aus dem Okzident ersetzen die lokale Fertigung. Und dieser Ersatz findet seinen Raum da, wo traditionell westliche Händler angesiedelt sind. Galata entwickelte sich im 19. Jhd. zu einem Hafenumschlagplatz und Pera wird zu einem Zentrum von Okzidentwaren. Das stärkt den Ort Galata-Pera und schwächt das eigentliche Istanbul auf der Halbinsel (Nebahat und Boyaci 1999, 184). Um 1840 löst die Ex-Kolonie Italiens den Kapalı Çarşı als Marktplatz für europäische Güter ab. Die Güter selbst werden oft *mal-ı fatur* als Abwandlung des italienischen Worts *manifattura* bezeichnet (İslamoğlu-İnan 2004, 455).

5.1.7. KAFFEEHÄUSER, BIERGÄRTEN, OPER

Freely fasst einen Sonntagnachmittag von Edmondo de Amicis (de Amicis 1896, 97) Ende des 19. Jhd. so zusammen: Es konnte die Standseilbahn zum Transport über den Yüksek Kaldırım ‘Hohen Aufstieg’ genommen, durch den ersten öffentlichen Garten in Pera spaziert und dann die verschiedenen Biergärten und Kaffeehäuser besucht werden (Freely 1996, 286).

Mit dem Transit der Alliierten Soldaten nach Sebastopol wurde das Anders sein Istanbul im Gegensatz zum okzidental Blick klarer. Wesentliche Institutionen, wie Hotels fehlten, auch Cafes und Restaurants. Sie öffnen aber daraufhin an der Grand Rue. Zum Beispiel gegenüber des Mevleviordens, der auch selbst mit seinen Drehenden Derwischen zur Touristenattraktion wird. Zusätzlich führen die Alliierten einen Telegraphen, eine französische Feuerwehr-, eine britische Polizeitruppe ein (Rosenthal 1980, 229).

Andere Biografien weisen auf ein durch das Interkulturelle geprägtes Leben hin. Giuseppe Donizetti war oberster Hofmusiker des Osmanischen Reiches am Hof von Sultan Mahmud II (1808–39). Er war daran beteiligt, europäische Musik in die Osmanische Armee einzuführen, organisierte in Pera eine jährliche Saison der italienischen Oper und europäische Musiker, wie Franz Liszt, Parish Alvars and Leopold de Meyer

(Araci 2002, 49). Es lässt sich also eine lange Geschichte der interkulturellen Kunst und des DR nachweisen.

5.1.8. STADTVERWALTUNG

Bis zur Mitte des 19. Jhd. veränderte sich die räumliche Struktur Istanbuls nicht bedeutend. Erst als Pera aufstrebte und auch die Regierung ihr Zentrum 1853 von Sultanahmet nach Dolmabahce verschob, dezentrierte sich die Stadt und veränderte sich damit essentiell in ihrer Struktur (Lebon 1970, 192f).

Galata-Pera-Beyoglu, 1854 zu einer Daire (administrative Einheit, Stadtteil) zusammengefasst, wurde ein Symbol der Dynamik, welches kopiert und 1868 auf andere Stadtteile übertragen wurde. Die Dynamik drückt sich materiell in folgenden Innovationen aus: Die Benutzung von Gas zur Beleuchtung der Grande Rue de Péra, der Tunnelanbindung mit einer Straßenbahn, den Hochhäusern (5–6 Stockwerke), dem modernen Bildungssystem, besonders Galatasaray (Mantran 1996, 303–308). Sie wurde auch das Zentrum der europäischen Beaux-Art-Architektur Ende des 19. Jahrhunderts (Çelik 1984, 343).

Rosenthal (1980, 227) argumentiert, dass der Einfluss von Europäern und nichtmuslimischen Osmanen mit ausländischer Staatsbürgerschaft auf die Verwestlichung nie größer als bei der Stadtverwaltung Istanbuls zwischen 1855 und 1865 gewesen sei. Die Anfragen der auftauchenden Europäer wurden von der osmanischen Regierung angenommen und umgesetzt. Damit kamen europäische Konzepte der Stadtplanung nach Istanbul. Als städtische Institution dafür steht die Stadtteilsverwaltung Galatas. Bemerkenswert ist dabei, dass die Reformen als erste dort umgesetzt wurden, aber auch dass sie fast nur dort geschahen. Aber auch da wurden die Änderungen nur an Stellen umgesetzt, wo die Mitglieder des Konzils der Stadtverwaltung lebten, und wo die Elite lebte und arbeitete. Damit waren die Veränderungen äußerer Ausdruck der aufstrebenden Klasse an Nichtmuslimen und Europäern in Galata, und vorallem deren Elite. Dabei war die Mod-

ernisierung von einer Interpretation entlang des eigenen kulturellen Systems geprägt (Rosenthal 1980, 242).

Vorbild der neuen Strukturierungen war Paris. Seit den Berichten des ersten osmanischen Botschafters zu Paris in seinem *Seyahatname* (dt. 'Reisebericht') (1727) wurde die Hauptstadt Frankreichs zum Vorbild in Sachen Kultur und Fortschritt. Davon zeugt auch der Einsatz des wohletablierten Architekten Joseph Antoine Bouvard (Çelik 1984, 341).

5.1.9. SCHULEN

Die Dezentralisierung der Regierung und Aufwertung Galatas, und damit einhergehend mit der Aufwertung und Wertschätzung der westlichen Kultur und ihren implizierten Werten, geschieht auch mit der Eröffnung der Galatasaray-Schule 1868 als Beginn eines starken französisch-türkischen kulturellen Bundes. Die besondere Aufwertung geschieht durch den Sultan als dass sie die Schule der Kronprinzen wird. Ein konkretes europäisches Kulturelement: das eigene Schultheater (Aygen 2007, 96).

Der Pivot leitet eine neue Ära Galata/Peras ein. Der Westen wurde in seiner Bedeutung für das osmanische Reich aufgewertet. Das geschah erst durch das Militär, was auch der Militärhintergrund der Schule zeigt. Aber eine allgemeine Öffnung für sämtliche europäischen Kulturelemente erfolgten später.

Diese kann vielleicht in der Mimar-Sinan-Universität gesehen werden, die 1882 in Findikli gegründet wurde (Mantran 1996, 325). Das dezentralisiert Beyoğlu, lässt aber durch die Nähe des Stadtteils eine gewisse Kontinuität erkennen.

5.1.10. TOURISMUS

Auch in Galata eröffnet werden Schulen mit einer ganz bestimmten praktischen Fachrichtung. Zum Beispiel eine in der muslimische und christliche Jungen für die Verwaltung und große Banken (Saul 1983, 333) ausgebildet wurden. Zu diese Zeit der Allianz europäischer Mächte mit dem OR für die Krimkriege wuchs auch eine stärkere Vernetzung im Rahmen des Tourismus heran. Die Europäer näherten sich Istanbul über

Clubs und spezielle Gesellschaften. Durch diese stärkere Anbindung an die europäische Kultur bildete sich eine europäische Art der, vor allem äußeren, Distinktion heraus, welche aber auch innerlich Werte veränderte, indem islamische Werte der Fürsorge mit denen der Verantwortung für die Stadtentwicklung verschmolzen (Rosenthal 1980, 229).

5.1.11. RELIGIÖSE INSTITUTIONEN

Die Kirchen selbst gaben Galata/Pera immerschon die Besonderheit des Raums, sie sind es, die den Stadtteil fremd erscheinen lassen (Girardelli 2005, 233).

Synagogen hatten traditionellerweise den schlichten Stil der Moscheen. Im 19. Jahrhundert, und ausgehend von Galata ähnelten sie mehr und mehr Kirchen (Saul 1983, 339). Das zeigt die Ausrichtung der Minderheiten auf den Westen, repräsentiert durch den christlichen Glauben mit seinen Gebäuden.

5.1.12. BEZUG IN DEN INTERVIEWS

Ein Nachklang der alten Bedeutung, der historischen Erinnerung lässt sich in den Interviews finden. Das heißt der gesellschaftliche Wandel war auch eine Art Rückbesinnung. Die lässt sich zum Beispiel in den Äußerungen eines Istanbuler Kurators sehen:

Ja, Beyoğlu ist, war schon seit vielen Jahrhunderten so, nicht nur in den Darstellenden Künsten, aber auch die Schriftsteller, die Dichter, es gibt bestimmt Gründe dafür, aber Beyoğlu war sehr zentral.⁹

Die kreative Szene lässt sich an einem Ort nieder, der schon lange Zeit als kreativ gilt, mit seiner historischen Prägung. Die Minderheit aus Armeniern, Griechen und Juden in Bezug auf die Türkei bildete gegenüber von Sultanahmet über lange Zeit hinweg eine Mehrheit. Die Vorteile, die sich in heutiger Zeit aus dem Diversity Management ergeben, waren über Jahrhunderte schon hier zu sehen.

⁹ “Yes, Beyoglu is, has been like centuries, not only the visual arts, but also the writers, poets, there are probably reasons for this but Beyoglu, has been very central.” (Eig. Übs.)

Wenn dann Kadıköy als neuer Ort für Kreative gesehen wird, in den schon jetzt viele Künstler ziehen, dann gibt es auch hier Aussagen zur historischen Bedeutung, welche die Imagination repräsentiert, die Leute anzieht. Die folgende Aussage liefert ein Istanbul-Künstler:

Was ist, ich denke was anders ist, ich meine auch Kadıköy hat dieses Ding, aber, was so besonders an dem Zentrum ist, es gibt immer noch so eine Art Geschichte. Du kannst verschiedene Arten von Orten sehen. Deshalb möchtest Du nicht zu oft rausgehen und zu steril werden, aber ich habe etwas für historische Orte übrig. Deshalb denke ich, dass es Leute irgendwie anzieht.¹⁰

Wenn sich Istanbul auch auf die anatolische Seite verlagern würde, dann wäre die Zentralität Istanbuls, zumindest für die marginale Kunstszene, aufgebrochen. Bisher befinden sich die wichtigsten Galerien sehr zentral und in naher Reichweite. Diese Zentralität wird nicht immer positiv von den Istanbul-Künstlern aufgefasst:

In Deutschland ist es nicht so. In einer Straße fernab eröffnest Du eine Galerie, und trotzdem kommen Leute dahin ...

Um zu leben, nicht?

..., um sie zu besuchen. Naja, hier ist es nicht so. Hier, was weiß ich, zum Beispiel kann es nicht wie in Neuköln sein, aber wenn Du in Beykoz eine Galerie eröffnest[, dann würde keiner hinkommen].¹¹

In dem Zitat wird der Prozess der Erschließung neuer Stadtgebiete für Galerien besprochen. In Istanbul sei es nicht möglich die Stadtteile durch das Eröffnen von Galerien wiederzubeleben.

5.2. METROPOLEN UND STADTTEILE

¹⁰ "What is, what is, I think different, I mean also Kadıköy has this kind of thing, but, what is special about the centre is, there is still some kind of history. You can see different kind of places. So you don't want to go out a lot and become too sterilised, but I have a thing for historical places. So I think it kind of attracts people." (Eig. Übs.)

¹¹ "Almanyada öyle değil sen uzaktaki sokağa da galeri açarsan yine orayı insanlar ... Yaşar, değil mi?... ziyaret ediyorlar yani burada öyle değil. Burada ne bileyim, mesela Neuköln gibi olmak zorunda değil ama Beykoza bir galeri açarsan." (Eig. Übs.)

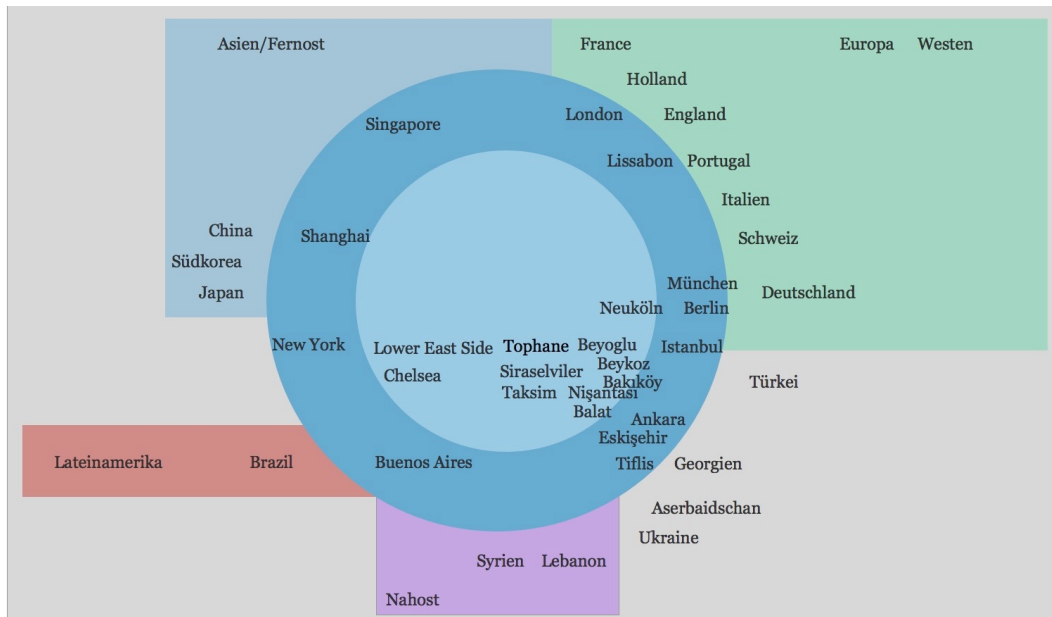


Abbildung 1: Das imaginäre Gesamtbild der Orte (eigene Darstellung)

Die Wichtigkeit einer Stadt ergibt sich nicht aus ihrer schieren Größe, sondern aus ihrer Bedeutung. Deren Träger ist die Bevölkerung. Damit ist aber nicht nur die Bevölkerung der Stadt gemeint, sondern auch der Bevölkerungsüberschuss, der sich ergibt, wenn die wirkenden Menschen von der Bevölkerung der Stadt abgezogen werden. Daraus ergibt sich die Zentralität einer Stadt (Christaller [1933] 2013, 223f.). Die Stadt wird von einem einzelnen Punkt, zu einem Knotenpunkt in einem Netzwerk mit anderen Städten, wobei der Knotenpunkt wichtige Kontroll- und Steuerfunktionen einnimmt (Sassen 2005, 28). Denn Menschen sind nicht an einen Ort gebunden, sondern können sich in den meisten Fällen frei bewegen. Sie sind Träger einer Kultur, die somit nicht fest in einer Stadt verankert ist. Sie ist durch die Bewegung und Heterogenität der Menschen immer dynamisch. Diese Aussagen sind Prämissen für unseren Dritten Raum, der von der Verbindung zwischen den Personen der Metropolen entsteht. Und nicht nur Menschen sind die Akteure. Netzwerke von Menschen bilden sich auch durch Mesostrukturen, ein Beispiel davon ist die Galerie. Dieses Netzwerk agiert emergent, d. h. zwar sind die Träger der Kultur die Menschen, aber zusammen genommen können sie etwas bilden, das größer ist als sie. Und das kann sich dann anders verhalten, als es direkt die Absicht der Akteure ist. Dabei verhält sich aber eine Galerie anders, als ein großes multinationales Unternehmen. Die untersuchten Galerien hatten keine Vertretung in

einem anderen Land, wohl aber gibt es die Verbindungen. Was direkt gesteuert wird, der globale Trend der Gegenwartskunst, bleibt unbewusst.

Castells Theorie der Ströme spielt hier auch eine Bedeutung. Die verschiedenen Ebenen zur Strukturierung des Raums, wie Knoten und Ströme sowie die räumliche Organisation der steuernden Eliten, sind als Konzepte zentral (Castell 2013, 100–102). Die Gegenwartskunst wird speziell gefördert von großen Banken und einer säkularen Gegenkultur. Jedoch muss gesehen werden, dass die Stimmen der einfachen Leute entgegen den Äußerungen Castells (ibid., 102) zumindest von den Eliten versucht werden zu integrieren. So gibt sich die Galerie in Balat sehr offen zur lokalen Bevölkerung und besonders den eingewanderten syrischen Immigrantenkindern. Auch eine Istanbuler Künstlerin betonte ihre Arbeit mit chinesischen Frauenvereinen oder der türkischen Minderheit in Deutschland. Ihre Stimmen werden in der Kunst widergespiegelt, nicht nur die Bedürfnisse der Eliten werden befriedigt. Nun könnten die Künstler in einem abhängigen Verhältnis gesehen, und so würde ihnen die zentrale Steuerungsfunktion abgesprochen werden. Jedoch ergibt sich aus den Daten, dass die Künstler als Eliten walten. Die Aussagen über sie stellen sich anders dar als sie zu Unterstellten wären. Sie geben den hohen Wert der individuellen Kreativität wieder, was sich mehrmals in den Interviews ebenso widerspiegelte.

Abbildung 1 zeigt die verschiedenen in den Interviews genannten Orte. Sie sind farblich nach einem identifizierten Zusammenhang aus den Interviews heraus markiert wurden. Sie sind konzentrisch organisiert nach ihrem Grad der Mikro-/Makroorganisation. Stadtteile sind in der Mitte. Nach außen hin werden sie zu ganzen Städten, Stadtteilen und Ländern. Dann folgt, wenn genannt der Name der farblichen Markierung. Daraus lässt sich lesen, dass die globalste Stadt New York und ihre berühmten Viertel direkt denen Istanbuls gegenübergestellt werden.

Es stellt sich in der Illustration New York Istanbul gegenüber, und ganz direkt wirkt Beyoğlu “[...] like a wild district in New York.” (Istanbuler Kurator). Die Äußerung “wild district” ist hier im Sinne der kreativen Geladenheit sowie der damit verbundenen Frei-

heit zu interpretieren. Sehr oft konnte der Vergleich zu New York codiert werden. In Einführungswerken zur Gegenwartskunst, zum Beispiel beschreibt Stallabrass (2006, "New world order") New York so: "The point can be made most literally by looking at the migrations of the artists themselves: their origins may be diverse, but so many – and by no means just those who have fled states with legal censorship – end up living in New York, the great art vortex." Die Gründe für eine Mobilität mag divers sein, aber am Ende zieht es die Künstler ebenso in die globalste aller Städte. Sie ist die zentrale Schaltstelle großer wirtschaftlicher Akteure und strahlt mit ihrer Wirkmacht bis in die entferntesten Teile der Welt.

Abbildung 1 zeigt die genannten Orte, aber es läßt sich hieraus nicht lesen, welche Verbindungen häufiger gezogen wurden, und wie sie verknüpft wurden. Es kommen häufig Orte vor, die schon historisch über längere Zeit mit Istanbul und dem osmanischen Reich verknüpft waren. Die Verbindung zu Italien besteht. Zwei Istanbuler Künstler führen eine Woche nach dem Interview dahin. Ein anderer Künstler hatte bereits eine Ausstellung in der (Ur-)Biennale in Venedig hinter sich mit anschließendem Buchprojekt mit einem italienischen Kurator. Die Istanbuler Managerin organisierte ein Projekt mit einer italienischen Kuratorin. Ein anderer Künstler arbeitete in Italien in einer Werbeagentur (sein einziger Arbeitsplatz im Ausland). Es zeigt die Wichtigkeit der Beziehungen zu dem Land.

Auch Deutschland wird häufig kodiert und kommt im Detail mit einzelnen Vierteln (Neukölln) vor. Verknüpfungen sind konkret in Auftritten in München, Projekten in Berlin zu sehen. Berlin ist also Beispiel der zur steigenden Wichtigkeit der Vernetzung von Künstlern. Jedoch könnte die Nationalität des Autors dafür ausschlaggebend sein, dass häufig über Deutschland eine Verbindung im Gespräch hergestellt werden konnte.

Wie kann eine Stadt an Bedeutung gewinnen, wenn sie mit anderen Metropolen in Beziehung tritt? Die Akteure der Kunst können in dieser Hinsicht auf verschiedene Weise handeln. Bei der Codierung des Transkripts wurde dann folgendes identifiziert:

Schaffung, Veränderung, Reaktivierung, Verlagerung, Restriktion und Zerstörung der Orte.

Diese Orte begrenzen sich dann nicht auf einen lokalen Kontext, sondern beziehen sich auf einen weltweiten. Diese Veränderung wird von einem Istanbul Künstler wie folgt beschrieben:

Eine ganze Menge verändert sich. Und wir leben nicht mehr in der Welt wie wir sie kannten. Wie eine europäische Art der Wahrnehmung hängt sehr von einem sehr genau konstruierten Framework ab. Oder Du weißt, die Grund..., es gab, noch immer einige Grundlagen, angefangen von der Renaissance und alles. Und aber jetzt wird es anderswo produziert. Deshalb denke ich wir kommunizieren durch die Medien oder wie, Ich meine. Es ist eine andere Wahrnehmung. Und es passiert an vielen Orten. Es passiert in China, in, es passiert in Singapur, es passiert in Doha. Eine Menge anderer, und so weiter, eine Menge Leute bringen Beirut als Beispiel wurde interessant.¹²

Es zeichnet sich ab, dass die neuen Orte weltweit aufgrund einer anderen, global vernetzten Wahrnehmung funktionieren. Das eine ist das alte europäische Framework, bei dem angenommen werden kann, dass es sich um die lineare Meistererzählung handelt, die oft als Geschichte der Kunst erzählt wird. Aber die Empirie zeigt das nicht mehr. Weltweit wird die Kunst als Ressource erschlossen. Und bestimmte Standorte werden dann zu Orten, von denen erzählt wird.

Diese Schaffung von neuen Orten, und besonders die historische Kontextualisierung, oder das Entdecken einer längeren Genealogie greift dabei nicht nur Neues auf sondern kritisiert auch das Alte:

¹² “A lot of things are changing. And we are not living in a world as we know anymore. Like European kind of perception is very much depending on a very well constructed framework. Or you know, found..., it has, some still foundations starting from Renaissance and everything. And but now is produced everywhere. So I think we communicate to through the media or like, I mean. Is, is a different kind of perception. And this happens in a lot of places. It happens in China, in, it happens in Singapore, it happens in Doha. A lot of others, and so, a lot of people put Beirut for example became interesting.” (Eig. Übs.)

Der Kampf gegen die koloniale Unterdrückung wechselt nicht nur die Richtung der westlichen Geschichte, sondern greift die historizistische Idee der Zeit als progressives geordnetes Ganzes an.¹³

Mit der Einschätzung der Türkei als ein kolonialisierter Raum muss vorsichtig vorgegangen werden, weil doch gerade die Türkei sich nach dem ersten Weltkrieg gegen die Kolonialisierung so erfolgreich wehrte, und dann auch Stolz in der Dritten Welt verweilte, zwischen dem Einfluß der Sowjetunion und der Vereinigten Staaten. Mit dem Element des Dritten konnte sich jeglicher Zugehörigkeit, die Kolonial verstanden werden könnte, entzogen werden.

Bestimmte Arten der Schaffung von neuen Orten geschehen dann über spezielle Mechanismen, die sich auch in anderen Sektoren feststellen lassen. Dazu gehört das Aneignen eines schon weltweit bekannten Ortes, dessen Image dann durch direktes Referenzieren benutzt wird. Eine Istanbul Galerie tut das für eine Ausstellung, wie eine Istanbul Galerie-Managerin erzählt:

Hotel Italia, es war für italienische Künstler, einem französischem Künstler. Wir veranstalteten eine Ausstellung in Istanbul, die aus einer Gruppe von Künstlern, kuriiert von Kathleen Madden. Ausgewählt von der Lower East Side in New York. Wir veranstalteten ein Projekt, das hieß Atelier 49 mit vier französischen Künstlern.¹⁴

Istanbul wird dann aktiv mit Italien ("Hotel Italia"), New York ("Lower East Side") und Frankreich ("Atelier 49") verbunden. Öfters wird New York direkt von den Informanten als Vergleich herangezogen: "Es ist, vielleicht ist es, wie ein wilder Stadtteil in New Your."¹⁵

¹³ "The struggle against colonial oppression not only changes the direction of Western history, but challenges its historicist idea of time as a progressive, ordered whole." (Eig. Übs. von Bhabha 1994, "Frantz Fanon and the Postcolonial Prerogative")

¹⁴ "Hotel Italia, it was for Italian artists, one French artist. Uh, we made a Lower East Side in Istanbul exhibition which was like a group of artists curated by Kathleen Madden. Selected in the Lower East Side in New York. We had a project called Atelier 49 with four French artists." (Eig. Übs.)

¹⁵ "It's, maybe it's a, like a wild district in New York." (Eig. Übs. der Aussage eines Istanbul Künstler)

Wie aktiv der Prozess aus der subjektiven Sicht des Akteurs ist, ist fraglich. Aus dieser individuellen Perspektive erscheint er zufällig. Ein direkter Trend lässt sich nicht ausmachen oder steuern. Die Galeriemanagerin führt weiter aus:

Und Du siehst keine bestimmte Entwicklung, nun weil hauptsächlich, ich weiß nicht, das westliche Europa oder die Ostküste, Amerika ... Ich denke es gibt keinen bestimmten Trend. Es ändert sich.

Ja.

Okay, Du begegnest immer einigen Namen.

Ja.

Zu einem Zeitpunkt und dann denkst Du es ist gut, und es geht weg. Aber zum Beispiel vor einiger Zeit suchten wir südamerikanische Künstler, weil wir eine solche Ausstellung machen wollten. Deshalb ändern wir von einem zum anderen Tag die Richtung. Wir suchen, suchen, aber es ist nicht wie ein Trend, das kann ich sagen. Deshalb sind zum Beispiel heutzutage japanischen Künstler für mich interessant. Deshalb suche ich nach japanischen Künstlern. Aber wir haben keine, nur einen japanischen Künstler. Deshalb ist es nicht wie ein Trend, aber wir schauen immer nach verschiedenen Dingen. Weil [die Galerie] einfach Dinge vermischt. Auch Tätigkeitsfelder, verschiedene Kulturen und verschiedene Arten von Arbeiten. Deshalb wenn eine Person kommt, und wir können verschiedene Dinge finden.¹⁶

Die Verbindung zu anderen Metropolen ist aus der Perspektive des Akteurs beliebig. Sie geschieht eher auf Basis von Personen, über den Namen.

¹⁶ “And you don't see a certain development, well like mostly, I don't know, Western Europe or East Coast, America or ... I think there is no certain trend. It's changing.

Yeah.

Okay, it's always you come across with some names.

Yes.

At some points and then you think it's good and it goes that way. But for example for sometime we were looking for Southern American artists because we wanted to make an exhibition like this. So some days we are changing our direction. We are searching, searching, but it's not like a trend that I can say. So for instance for me those days the Japanese artists are interesting. So I am looking for Japanese artists. But we don't have any, only one Japanese artist. So it's not like a trend but we are always looking for different things. Because [the gallery] is just mixing things. Also disciplines and different cultures and different kinds of works. So when a person comes and we can find different things.” (Eig. Übs.)

Doch die Bedeutung einer Stadt ergibt sich nicht nur aus der Verbindung zu anderen Metropolen, sondern auch aus der Verbindung zu sich selbst. Um die Aussage zu beleben, nehmen wir uns ein Zitat eines Galeristen aus Balat vor.

Es fing so an. Folgendes wir haben sowieso in dieser Galerie selbst von Nişantaşı gearbeitet. Und sogar sechs Jahre, sechs Jahre kann man sagen. In Nişantaşı haben wir das gemacht. Eines mit Unterkunft und so eins, um einen Workshop machen zu können, so einen Ort gab es nicht.¹⁷

Die Galerie in Balat steht schon in Kontakt mit Nişantaşı. Durch die Verknüpfung gewinnen beide Stadtteile an Bedeutung. Nişantaşı gewinnt durch seine Galerien an Bedeutung. Es wird von den Künstlern mehrmals im Transkript zum Beispiel mit Beyoğlu eingereiht. Das Prestige einer Galerie, die in einem Stadtteil eröffnet, der noch nicht so bekannt ist, wird mit übertragen. Auch dadurch dass Leute darin arbeiten, die den Lebensstil von Nişantaşı auf Balat übertragen. Bei der Beobachtung der Galerie in Balat fiel auf, wie stark sich das Personal, und die Besucher von den Einwohnern absetzten. Von den gebleichten Haaren der Galeriebesitzerin, bis zu bestimmten Verhaltensweisen der Begrüßung, waren alles Kulturelemente eines anderen Teils Istanbul. Und wiederum schafft es aber die Galerie nun durch ihr Wirken auf Balat an Bedeutung zu gewinnen. Und das auch direkt durch das Selbstverständnis der wirkenden Akteure für die Galerie. So wird geäußert, dass die Gegenwartskunst sich an den Bedürfnissen des Volks richten soll.

[...] von den Leuten [*halk*, mehr im Sinne des Englischen *the people*] aus, was die Leute mögen, das was von den Leuten angeschaut wird, im Grunde genommen, das was die Leute wollen: Dies ist von der Gegenwartskunst [im Original auf Englisch *contemporary*] zu hinterfragen. Denn wir sprechen die Leute nicht an. Jetzt allgemein gesprochen, wann hören die Leute Klassische Musik und wann Arabesk? Das Land hört zu 80% Arabesk Musik und dies ist eigentlich möglich zu ändern. Aber dafür braucht es Anreize, diese Art von Orten sollten sich öffnen, um zur Öffentlichkeit von der Gegenwartskunst zu gelangen. Nun, die Gegenwartskunst ist nur für die Bourgeoisie, es sollte

¹⁷ “Başladı. Şöyle bir şey, biz zaten bunu galeride kendi Nişantaşı'ndaki kendi galerimizde yapıyorduk beş yıldır. Hatta altı yıl diyebilirim altı yıldır. Nişantaşın'da yapıyorduk. Bir konaklama alanı ve böyle workshop yapabilecekleri bir alan yoktu.” (Eig. Übs.)

nicht nur der bourgeoise Teil angesprochen werden. Wenn wir damit erfolgreich sind, dann tun wir etwas für unser Land.¹⁸

Durch die Bestätigung der eigenen Sinnhaftigkeit der GK, wie es Sinn ergibt diese Arbeit zu verrichten, legitimiert dann die Arbeit im Allgemeinen. Aus dem oberen Auszug aus dem Gespräch mit einem Galeristen lässt sich sehen, wie die GK einen nationalistischen Bildungsauftrag gewinnt. Balat wird nicht direkt bezogen, um neue Trends aufzuspüren, sondern um die GK für die Allgemeinheit zu öffnen, und den Geschmack der gesamten Gesellschaft, nicht nur der Bourgeoisie, zu verändern. Dabei verhält sich der Informant normativ. Der europäischen, Klassischen Musik wird eine besondere Qualität zugesprochen. Es ist dann von Vorteil doch sie zu hören anstatt der Arabesk, eine Musik, die wie in Deutschland die populäre Volksmusik, ein romantisches Gefühl einer vergangenen Zeit ausdrückt. Diese Stilelemente sind nicht unbedingt authentisch, doch in der Vorstellung der Hörer wird so eine Musik für das eigene, in Abgrenzung von der Klassischen Musik der anderen, der Europäer, kreiert.

Typisch für eine solche Ausprägung des Nationalismus ist auch das Gefühl einer gemeinsamen Arbeit, eines gemeinsamen Projektes, das ausgeführt werden soll, weil die Ausdruck der in der Einleitung besprochenen Ideologie des Nationalismus ist. An dieser Stelle noch ein Auszug der Äußerungen des Galeristen in Balat:

Aber das Interesse der Leute bleibt eigentlich eine persönliche Kapazität. Nun im Grunde genommen ist es so: jeder muss anpacken [im Original: jeder muss die Hand unter den Stein legen], das machen sie nicht. Deshalb läuft das jetzt sehr langsam. Aber vielleicht ist das auch wirklich besser so.¹⁹

¹⁸ “[...] halkın içinde, halkın ne istediğini görebileceği bir alan aslında halk ne istiyor. Contemporary’nin bunu sorması lazım. Çünkü biz halka hitap etmiyoruz. Şimdi genel baktığımız zaman klasik müzik ne kadar kişi dinliyor, arabesk ne kadar dinliyor. Ülkenin yüzde sekseni arabesk müzik dinliyor ve hani bunu değiştirmek mümkün. Ama bunun için teşvik olması gerekiyor bu tarz mekanların açılması, çağdaş sanatın halka inmesi gerekiyor. Yani çağdaş sanat sadece burjuvada, burjuva kesimine hitap etmemesi gerekiyor. Bunu başardığımız zaman ülke için bir şey yapmış olacağız.” (Eig. Übs.)

¹⁹ “Ama insanların bunu ilgilenmesi aslında bireysel güce kalıyor. Yani aslında şöyle bir şey var herkes bir taşın altına elini koyması gerekiyor onu yapmıyorlar o yüzden de şu anda yavaş yavaş yürüyor. Aslında bir nebze daha iyi oluyor.” (Eig. Übs.)

Die Stadt wird in sich vernetzt, um einer nationalistischen Ideologie genüge zu tun, das jeder, und nicht nur eine kleine Elite, von der Kunst profitieren soll. Dazu fügt sich die Aussage eines Istanbuler Künstlers, der die Kunst eben aus der Kommerzialisierung heraus heben möchte, an:

Und wenn Du Kunst machst, dann solltest Du, Ich glaube Du solltest daran teilhaben, weil Du Dich danach sehnst. Und nicht als eine Art Geldmache. Kunst und Geld haben diese frivole Beziehung: Wenn Du versuchst mit Kunst Geld zu machen, dann wird es Dir immer entrinnen. Aber wenn Du es aus einer Leidenschaft heraus machst, dann wird Erfolg, Ruhm, und schließlich Geld folgen. Aber nicht immer auf die selbe nachhaltige, periodische, es ist keine periodische, nachhaltige Lebensart, zumindest nicht in der Türkei.²⁰

Er beschreibt, dass gerade wenn versucht wird Geld zu verdienen, keines verdient werden kann. Und dann wenn das wahre Motiv die Leidenschaft ist, dann kommt das Geld von allein nach. Im Nachsatz wird es sofort begrenzt auf einen kürzeren Zeitraum. Es betont auch auf andere Art und Weise die Aussage des Galeristen. Das Motiv, Kunst nicht nur für Geld zu produzieren, öffnet den Weg für eine breite Darstellung der Kunst, jenseits monetärer Motive und für eine kleine, ausgewählte Elite.

Das Geld wird laut dem Künstler in Nişantaşı gemacht:

Jetzt gerade bewegen sich die Galerien nicht. Aber die Galerien machen auch kein Geld. Ich meine, ich bin eine sehr pragmatische Person. Soweit es mich betrifft, die einzigen sich lohnenden Galerien in Istanbul sind eigentlich in dem Ort, Nähe dem Stadtteil Nişantaşı. Weil mit den Preisen, die sie verlangen, die einzige Art wie Du solche Leute finden kannst, die da leben und die dahin kommen, die bereit sind diese Art von Geld für Kunst auszugeben, sind in Nişantaşı. Und ich denke Beyoğlu, und das alte Pera sind

²⁰ “And if you're making art you should be, I believe you should be, in it because you desire it. And not as a sort of money making mechanism. Art and money have this fickle relationship: If you try to make money from art it will always elude you. But if you do, do it out of passion then success, fame and eventually money comes your way. But it's not the same a sustainable and periodically, it's not a periodically sustainable form of living, at least not in Turkey.” (Eig. Übs.)

Orte um kulturelles Kapital zu schaffen. Und Nişantaşı ist ein Ort an dem Du echtes Kapital aus der Kunst ziehst.²¹

Es liegt an dem Ruf des Viertels, dass hier die affluente Elite wohnt. Trotzdem wird im gleichen Zusammenhang erwähnt, wie Beyoğlu und Pera für die kulturelle Produktion wichtig sind. Um dann wiederum den Bogen zu spannen, lässt sich später auch wieder eine Öffnung der Kunst, aber im Rahmen der Universität sehen:

Und besonders unter Studenten betreibe ich einen bewussten Aufwand meine Arbeit und meine Forschung zu bekannt zu machen. Ich gehe zu, ich veranstalte diese Seminare über die Geschichte der Spirit-Art und meinen Gemälden kostenlos. Besonders in Ankara an der Hacettepe Universität, Bilkent Universität. Ich veranstaltete diese Vorlesungen und damit versuche ich eine Art Anerkennung von der jungen Generation zu aufzubauen.²²

Somit wird auch hier wieder der allgemein gültige Anspruch der Kunst betont. Der Bezug auf sich geschieht in diesen Fällen aus Motiven des allgemeinen Anspruchs der Kunst. Neue Räume werden in den *avantgardistischen*²³ geschaffen, weil diese Interessant sind für die Interaktion mit der bestehenden Bevölkerung.

Durch die Veränderung der Orte kann das Verhalten der Galerien beschrieben werden. Die Istiklalstraße wurde treffend von einem jungen Kurator als Ausgangspunkt jedweder Bewegung der Galerien beschrieben. Sie bilde das Zentrum der Galerien (und auch Beyoğlu). Von ihr aus gehe eine Bewegung bis an die Küste des Bosphorus, nach Karaköy. Dann wird diese Bewegung eingegrenzt. Eine Bewegung der Galerien über den Bosphorus werde zumindest für jetzt nicht gesehen. Doch einige Künstler bestätigen

²¹ “Right now most galleries aren't moving. But galleries aren't making money either. I mean, I am a very pragmatic person. As far as I am concerned only viable galleries in Istanbul are actually in the town, near the district of Nisantasi. Because with the prices they are asking the only way you gonna find people who live there and who come there, willing to spend that kind of money on art is in Nisantasi. And I think Beyoğlu, and the old Pera is a place to make cultural capital. And Nisantasi is a place where you make real capital out of art.” (Eig. Übs.)

²² “And especially also among, university students, I am making a conscious effort to promote my work and research. I go to, I give these seminars for free on the history of spirit art and my paintings. Especially in Ankara in Hacettepe University, Bilkent University. I gave these talks and with that I am trying to establish a kind of recognition among the younger generation.” (Eig. Übs.)

²³ “edgier places” (Eig. Übs. einer Aussage eines Istanbulers)

eine Bewegung über den Bosphorus hinaus im Rahmen der Artspaces, die sich dahin verlagern. Die Studios und Wohnräume der Künstler haben sich schon dahin bewegt. Es wird vermutet, dass es nicht lang dauert, bis sich der das alte Zentrum aus Beyoğlu heraus über den Bosphorus auch für die Galerien verschiebt. Diese Bewegung werden aber nicht nur national, sondern als globaler Prozess gesehen. Berlin wird zum Beispiel von einer Istanbuler Künstlerin als Ort gesehen, wo sie sich auch vorstellen können zu leben. Viele ihrer Freunden lebten auch da.

Doch die Ausbreitung stößt auch auf Grenzen. Eine Istanbuler Künstlerin erklärt die positiven Dinge Berlins, der Raum für Studios und zum Wohnen, der durch Besetzen leerstehender Häuser erschlossen werden kann. Dann vergleicht sie diese Situation mit der Istanbuls:

Hier zum Beispiel gibt es nicht viel sowas, wie besetzte Häuser. Die Kultur ist nicht da. Auf der anderen Seite [des Bosphorus, die anatolische Seite] ist das Don Kışot. Selbst dort gibt es Probleme. Die leeren Gebäude für Künstler, was für schöne Ateliers das sein könnten. Sie geben keine Erlaubnis, naja, irgendwas anderes ist da im Spiel.

Hier gibt es eine Mafia für leerstehende Häuser.²⁴

Es muss in diesem Ausschnitt besonders auf die Metakommunikation geachtet werden. Die Schwierigkeit sich zu dieser Situation zu äußern. Die kurzen Sätze, und der unklare Ausdruck. Es bleibt dann doch offen, warum in Berlin diese Dinge möglich sind, und in Istanbul nicht. Die mafiösen Strukturen sind nicht komplett Teil des Problems. Sie sind eher Ausdruck einer weniger demokratischen Struktur, in der es nicht möglich ist, zu entscheiden, was mit den leerstehenden Häusern geschieht. Der Rückbezug, der letzte Punkt vor einer Erklärung, nachdem alle anderen Erklärungsmöglichkeiten versagen, erfolgt dann über die Kultur.

²⁴ “Burada mesela çok işgal evi şeyi yok. Kültürü yok. Karşı yakada Don Kışot var. Orada bile sıkıntılar yaşıyor. Boş bina sanatçılara ne güzel atölye olur diye hareket, izin verilmiyor olmuyor yani başka türlü var burada.

Burada boş evlerin mafyası var.” (Eig. Übs.)

In all diesen Mustern der Entstehung und des Zuzugs steht der Künstler im Vordergrund. Häufig wird ein Trend, zum Beispiel der des Aufschwungs der anatolischen Seiten, darüber angedeutet, dass die Künstler die neue Viertel beziehen. Doch bevor wir erklären, wie die Beziehung direkt zwischen den Künstlern aussieht, soll der ökonomische Faktor als Erklärung hinzugezogen werden.

5.3. WIRTSCHAFTSSEKTOREN

Ausgangspunkt dieser Studie ist die Galerie. Sie ist der Raum, wo der Künstler in den Kontakt mit dem kommerziellen Aspekt seiner Arbeit kommt. Aber die Bedeutung der Galerie kann nicht auf diesen reduziert werden. Eine Istanbuler Künstlerin betont, es gebe ein Netzwerk von Non-Profit-Galerien, die nur ausstellen, um Arbeiten verfügbar zu machen und Austausch zu fördern. Trotzdem geht es in diesem Kapitel um die Eingliederung der Gegenwartskunst und ihrer Räume (wie zum Beispiel dem Ausstellungsraum der Galerie) in eine breitere, ökonomische Struktur. Vorgegeben durch Regierungen und wissenschaftliche Kategorisierung: das kreative Milieu, oder dem ökonomischen Sektor der Creative and Cultural Industries (CCI), eine in der Literatur häufig verwendete Definition des Ministeriums für Culture, Media & Sport (2001) (Zum Beispiel Kakiuchi 2015, 1; Chuluunbaatar 2014, 553; Zheng und Chan 2014, 10). Sie bildet den Ausgangspunkt der Betrachtungen für dieses Kapital und hat einige politische Implikationen. Für jeden Wirtschaftssektor wird ein eigenes Bild aufgebaut. Dieses wird von Menschen kreiert, die in ihm wirken, aber auch von denen, die von ihm beeinflusst werden. Werden nun bestimmte Sektoren zusammengefügt, dann bildet sich eine Synthese aus beiden Vorstellungen. Diese ist verhandelt. Und was genau ausgehandelt wurde, und wie das neue Bild wirkt, ist zu besprechen weil sie das Milieu der Gegenwartskunst kontextualisieren. Die Schlussfolgerung der Veränderung der Kunst durch politische Einflüsse sind jeweils anders, wenn ebenfalls geschlossen wird, dass die Gegenwartskunst eine Schlüsselrolle für die wirtschaftliche Entwicklung Istanbuls spielt, indem sie Teil eines Kreativclusters ist ohne dass die allgemeine Entwicklung erschwert oder verhindert wird.

Die Creative Industries werden als diese Branchen bezeichnet, die ihren Ursprung in der individuellen Kreativität, der Qualifikation und dem Talent haben und welche die Möglichkeit haben Wohlstand und Arbeitsplätze durch die Ausbeutung von geistigem Eigentum zu schaffen (DCMS 2001). Es ist bemerkenswert, wie weit die Definition ist. Das sei laut Hartley (2007, 6) kein Zufall, sondern motiviert in dem Willen zwei vorher unterschiedene Sektoren zusammenzuführen, die der Kunst und der Popkultur. Die Hochkultur wurde als Cultural Industries ‘Kultursektor’ benannt. Dann prägte das Kollektivum Creative Industries ‘Kreativsektor’ beide Begriffe Hoch- und Popkultur.

Wenn die derzeitige Zuordnung betrachtet wird, dann wird erkannt, dass die Creative Industries Group auch die Untergruppe IT, software and computer services enthält, welche nicht intuitiv mit der anderen Music, performing and visual arts gruppiert werden würde, welche wiederum zur Untergruppe der in dieser Arbeit betrachteten Felder passen würde.

Und hier können wir zwei passende Untergruppen finden: “90.03 Artistic creation” und “90.04 Operation of arts facilities”. Eine andere Gruppe würde auch durch ihren Namen passen “Museums, galleries and libraries”, aber die konkreteren Instanzen darunter “91.01 Library and archive activities” und “91.02 Museum activities” nicht (DCMS 2016). Die Unterkategorien würden sich nicht auf die Gegenwartskunst beziehen.

Dass der Kreativsektor so weit gefasst ist, ist eine neuere Entwicklung, welche nicht durch eine fundamentale Änderung in der Definition stattfand, sondern durch eine 2014 eingeführte Änderung in der Methodik (DSMC 2016).

Während das Dokument 2001 nannte: “[w]e also recognise the close economic relationships with other sectors such as tourism, hospitality, museums and galleries, heritage and sport[,]” (DCMS 2001) waren diese explizit nicht enthalten. Jedoch entwickelte sich das Anerkennen der Assoziation dahingehend, dass unser Untersuchungsgegenstand, die Galerien, in der aktuelleren Version enthalten sind.

Das sich durch die weite Definition ergebende, geschlossene Bild der Erschaffer (intellektuellen Eigentums) sollte den Fakten entsprechen. Aus den Aussagen der Informanten kann geschlossen werden, dass sich zwei Gruppen den CCI nah sind: Museums, galleries and libraries und Museum activities Music, performing and visual arts. Die Istanbuler Galeriemanagerin berichtet von ihrer beruflichen Erfahrung im Museum:

Ich hatte meine Arbeit als Berater gekündigt und arbeitete ein Jahr an dem Istanbuler Museum für Moderne Kunst als Manager für die Mitgliedschaft and dann arbeitete ich in der Gruppe für die Öffentlichkeitsarbeit.²⁵

Eine vorherige Arbeitserfahrung und ein fließender Übergang würde ein Kollektivum rechtfertigen. Museen sind ein integraler Bestandteil im Prozess des Ausstellens künstlerischer Artefakte. Aber der niederländische Künstler schreibt ebenso bei der Aufzählung der konservativen Akteure eine gemeinsame Eigenschaft vor und nennt diese zusammen:

Deshalb ja, ich fühle, dass es da eine etwas konservativere Position unter den Museumsleitern, den Leitern der Institutionen und den Topkuratoren gibt.²⁶

Als die Istanbuler Künstlerin nach ihrer Galeriearbeit befragt wurde, da fügte sie Museen hinzu:

Nicht nur Galerien, sondern eigentlich so etwas wie Non-Profit-Museen, so etwas großes, ja. Nur mit Galerien arbeiten wird nicht. Sondern für Festivals, Non-Profits oder Museen.²⁷

Das Verhältnis der Galerien zum Museum kann in eine Kategorie eingeführt werden. Wir haben folgende verschiedene Codes für die Daten:

- Ähnliche Funktion (beide stellen Gegenwartskunst aus, können als Freizeitaktivität eingestuft werden, selbe Strukturen in Form von involvierten Personen)

²⁵ "I quit my job as a consultant and I worked at Istanbul museum of Modern Art for one year as a membership manager and then I was working at the representatives group." (Eig. Übs.)

²⁶ "So yeah, I feel that there is a bit more conservative position there within the museum directors, institution directors and the top curators." (Eig. Übs.)

²⁷ "Pek galeri değil aslında non profit müze gibi böyle büyük, evet pek galerilerle çalışmıyoruz aslında festivaller non profit ya da müze." (Eig. Übs.)

- Professionelle Erfahrungen (Informant arbeitete oder arbeitet mit oder für Museen)

Wenn wir eine eine klare Verbindung im Kultursektor finden können, ergibt es dann Sinn auch jene ausschließende Disjunktion einzufügen, Bereich die nicht in Teil der Beobachtung waren?

Eine Bewegung in der ästhetischen Theorie scheint diese Eingliederung zu rechtfertigen: die Kunstwerke/Produkte der Hochkultur gehen auf in der populären Konsumkultur, denn Status und Macht werden in ihrem Wechselspiel als die Ursache erkannt, warum zwischen Publikum/Konsument unterschieden wird. Die sozialen und psychologischen Elemente des Kunstschaffens für die Popkultur und für die Gegenwartskunst verschmilzt. Das trifft nicht auf alle Teile des Schaffens zu, aber für immer mehr. In Kadıköy eröffnete zum Beispiel eine Galerie, die junge Illustratoren ausstellt. Sie werden von einem Künstler als interessant, aber nicht künstlerisch bezeichnet. Wo jedoch genau die Grenze zu ziehen ist, ist fraglich. Der Künstler zieht so durch abwerten der Motivation, warum etwas dargestellt wird. Ist es nur aus ästhetischem Grund, oder psychologisch. Letzteres wurde als seine eigene Motivation dargestellt. Ersteres als ein Grund einer ausstellenden Illustratorin.

Das andere wird konstruiert, um die gesellschaftliche Macht auch in diesem Bereich widerzuspiegeln. So ist es hilfreich für einen Künstler sich vom Graphiker zu unterscheiden, weil ein unterschiedlicher Markt bedient wird. Das künstlerische Produkt ist einzigartig, oder wird in einer Edition hergestellt. Im Gegensatz ist es ein Prestigegewinn, wenn der Architekt auch nebenher als Künstler arbeitet. Indem das Essentielle in der Kunst dekonstruiert wird, werden auch die dahinter liegenden Machtstrukturen freigelegt. Aber wenn so eine theoretische Behauptung aufgestellt wird, dann kann diese Aufteilung für diese Arbeit nützlich sein. Die Behauptung, dass der DR sich grundlegend unterscheidet, wenn er jeweils in der Konsumgüterindustrie oder im Kunstmarkt auftritt ist nicht Teil der Forschungsfrage, und muss hier mit separaten Daten verglichen werden. Für diese Arbeit lässt sich aber auf folgendes schließen: Dass

Machtstrukturen und somit auch der soziale Raum sich anders verstehen. Ein Künstler lebt vom Unterschied zur Konsumgüterindustrie. Selbst wenn das Produkt seiner Arbeit äußerlich ähnelt. Deshalb wird auch bei der Kommunikation darauf geachtet, sich zu unterscheiden.

Unsere Informanten standen in engem, persönlichen Kontakt mit anderen Kreateuren von geistigem Eigentum. Die Zusammengehörigkeitsgefühl wird erschaffen durch das gemeinsame Repertoire an Fähigkeiten, welches auch in Softwareentwicklern, Architekten und Künstlern vorgefunden werden kann, und zwar besonders “individual creativity, skill and talent” (DCMS 2001).

Ein Grund dafür ist die räumliche Anordnung ihrer Arbeit. Die Clusterbildung ergibt sich aus den Eigenschaften des Milieus:

- Ein beständiger Lernprozess: Die Kreativität entsteht durch das Auseinandersetzen mit neuen Ideen, bei der Umsetzung muss ihre Anwendung neu erlernt werden
- Soziale Absicherung trotz unsicherer Anstellungsverhältnissen: über Netzwerke und Bekanntschaften wird neue Arbeit gesucht und gegenseitig organisiert
- Selbstvermarktung: die Arbeitskraft wird aktiv in einen vernetzten Arbeitsmarkt eingebracht

Das lässt sich mit Schlickeweis' Beobachtung von flexibler, vertraglicher Fixierung, und der individuellen Arbeit als Freelancer in Mikrounternehmen (2011, 19) abgleichen.

In dieser Vernetzung ist es deshalb auch wichtig die Journalisten und Editoren als Akteure einzuschließen. Ihre Funktion lässt sich aus den aufgelisteten Eigenschaften ableiten: neue Ideen werden nicht nur informal aufgearbeitet, sondern entdeckt und editiert. Auch in Istanbul schreibt ein befragter Kurator für ein Onlinemagazin mit dem thematischen Schwerpunkt Gegenwartskunst in Istanbul. Wir bemerken diese Vermis-

chung und Verstrickung der Berufe, wenn Betzelt (2006, 6) in sekundäre Kulturberufe einteilt und sie auch in den kreativen Sektor aufnimmt (zusätzlich auch Designer und Übersetzer von Literatur). Es fehlt in ihrer Darstellung eine detaillierte Argumentation über den Grund ihrer Wahl. Manske und Merkel (2009, 99–100) unterstützen unsere Beobachtung der Verbindung zwischen den Akteuren, aber kritisieren die Unterscheidung in zwei Ebenen, gerade weil es nicht möglich ist diese aufrechtzuerhalten. Die Grenzen verschwimmen aufgrund der Hybridität der Akteure zu stark. Diese können in mehreren Aktivitäten gleichzeitig teilnehmen. Deshalb wird auch beim Typologisieren des Raumes darauf geachtet, dass ein Individuum mehrere Rollen gleichzeitig einnehmen kann.

Ein anderer Ansatz, die kreativen Milieus zu verbinden, ist es die von Söndermanns Definition (2007, 9) aufzugreifen. Er würde auch die klassische Kulturproduktion einschließen und die hinzugefügte Kreativindustrie ausschließen, die sich nicht direkt mit der Produktion von Kunst, Musik, usw. beschäftigt. Sie wäre damit näher an der Empirie. Das heißt zum Beispiel Museen einzuschließen und Graphikdesign, Spieleprogrammierung auszuschließen. Das Einschließen der Musikproduktion wäre treffender für Istanbul, denn tatsächlich produzieren die Künstler hier nicht nur Kunst, sondern auch Musik in einem Popumfeld. Immer noch ist diese Musik fernab von Massen- oder Konsumkultur. Das Umfeld bleibt elitär, zum Beispiel dadurch das Auftritte auf einer Theaterbühne in München stattfinden anstatt in einer populären Bar in Beyoğlu.

Es muss auch die enge Integration mit anderen Sektoren genannt werden, die sich in der Kulturerfahrung verbirgt, während sie sich außerhalb der Definition des DCMS (2011) befinden. Besonders ist hier die Tourismusindustrie zu erwähnen. Eine Istanbuler Galeriemanagerin bemerkt besonders die Wichtigkeit der Touristen als Kunden und die Möglichkeit für diese den Standort der Galerie zu finden. Die Verbindung wurde schon in der ersten Zuordnung vom britischen Department for Culture, Media and Sport (2001) erkannt, zusammen mit beispielsweise des Sportsektors, wozu kein Kontakt in unserer Empirie festgestellt werden konnte. Während sie auch in neueren Mappings (DSMC 2016) nicht mit zu den kreativen Sektoren hinzugenommen wurden, wie es bei

der Kunst geschah, bleiben sie doch eng verbunden. Wenn wir für diese Studie diesen Sektor ausschließen, dann schätzen wir ihn als kulturell genügend abweichend ein, er funktioniert nicht auf die gleiche Art und Weise. Das kann daran beobachtet werden, dass die Tourismusindustrie trotz ihrer Diversität und dem Versuch die verschiedensten Kunden anzuziehen nicht, das essentielle Element missen, die explizite Pflege von Kreativität im Arbeitsprozess. Im Gegenteil wird Konsistenz im Service bevorzugt. Der alltägliche Prozess involviert kein beständiges neu Erfinden der Industrieregeln und Standards.

Touristen repräsentieren aber auch im Besonderen den Blick der Fremden, ein bedeutender Teil der Kundschaft. Diese Personen reisen, um neue Dinge zu entdecken, in gewisser Weise sich neuen Ideen auszusetzen, auch wenn das den Mustern des Alltags auch im Arbeitsumfeld widerspricht. Für einige beinhaltet das auch das Zeigen eines feinen Geschmacks zur Steigerung des persönlichen Prestiges, einer besonderen Außenwirkung.

Das hat wiederum Einfluss auf den Standort der Galerien. Denn wenn neue Räume entdeckt werden, dann wird in ihnen mit Hilfe von bestimmten Punkten im Raum oder Sehenswürdigkeiten navigiert. Genau deshalb wird von Galerien darauf geachtet, dass die Ausstellungsräume in der Nähe dieser bestimmten Punkte sind, auch damit die Navigation zu diesen Räumen zufällig geschehen kann, sie entdeckbar sind. Dazu äußerte sich eine Galeriemanagerin explizit. Sie fing an die Vorteile des alten Standorts zu benennen, dann beschrieb sie warum der neue Standort diesen Kriterien entspricht. Dann geschah direkt im Anschluss eine Metadiskussion, dass dieser Gedankenprozess häufig abläuft.

Weil es in der Richtung für die Touristen, wenn sie zur Tramstation und zum Istanbuler Museum für Moderne Kunst gehen, liegt. Aber wir glauben, dass Taksim auch einfach mit der Metro zu erreichen ist ... Wir alle denken über diese Dinge die ganze Zeit über nach.²⁸

Das Zitat nennt zwei Orte, die ein an Kunst interessierter Tourist wissen sollte:

²⁸ "Because it's in the direction for the tourists to go to the tram station and to the Istanbul Museum of Modern Art. But we believe that Taksim is also easy to reach with the metro so ... We all think about these things all the time." (Eig. Übs.)

1. Das Museum für Moderne Kunst als die größte und prominenteste Kunstinstitution der Türkei
2. Der Taksimplatz, der mit der İstiklalstraße einen zentralen Ausgangspunkt für Touristen bildet, um die Stadt zu erkunden.

Beide Orte befinden sich in Beyoğlu. Es kann angemerkt werden, dass Taksim hier etablierter ist, als Karaköy, wo auch der Museum für Moderne Kunst ist.

Eine Verbindung zwischen den Wirtschaftssektoren muss auch darauf Antwort geben, woher denn die Gelder für die zeitgenössische Kunst kommen. Der Staat unterstützt laut den Aussagen meiner Informanten die Kunst nicht. Das heißt die Galerie muss sich über den Verkauf von Werken oder über private Unterstützung finanzieren. Wichtig ist der Banken- und der Immobiliensektor. Darauf weisen auch die wichtigen Institutionen der Kunst in Istanbul hin: SALT (Garanti), Aksanat (Ak Bank), İşsanat (İş Bank). Alle drei sind große, bedeutende Banken. Die Imagination der Banken, die die Kunst unterstützen wird häufig geäußert. Eine Istanbul Künstlerin äußert sich so:

Die Galerien unterstützen sich über eigene Familien, oder über Banken. Wirklich im Grunde genommen unterstützen Banken hier eine Menge schöner Galerien.²⁹

Zwei Unterstützer als Akteure fehlen noch: die Familien und der Immobiliensektor. Kommen wir zuerst zu den Familien. Ein anderer Istanbul Künstler beschrieb, auf meine Frage hin, wie sich die Käufer der Kunst vernetzen:

Ich denke sie sind, sie treffen sich, ja. Sie sind, sie stellen sich gegenseitig irgendwie vor. Mein Kunstwerk war für die Biennale in Venedig, es war die Eczacıbaşı. Pınar Eczacıbaşı, Besitzerin von Eczacıbaşı, weißt Du? Sie waren an Kunstwerken interessiert. Es wurde in einer Kunstgalerie präsentiert, deshalb. Und andere Kunstsammler

²⁹ “Galeriler kendi aileleri tarafından destekleniyorlar ya da bankalar tarafından yani buradaki bir sürü güzel galeri aslında bankalar tarafından destekleniyor.” (Eig. Übs.)

versuchen immer noch es zu kaufen. Deshalb versuchen sie es jetzt zu kaufen. Deshalb bieten sie dafür mit. Deshalb laufen die Dinge so.³⁰

Eczacıbaşı ist der Name eines großen, türkischen Konzerns, und eines der typischen Familienunternehmen. Die im Zitat beschriebene Pınar Eczacıbaşı ist nicht die alleinige Besitzerin des Konzerns. Aber wird im Kontext als Besitzerin bezeichnet, weil die engen Familienbeziehungen und ihre Geschäfte in einer Einheit gesehen werden, und dann auf die Person übertragen werden.

Ein weiterer wichtiger Aspekt bei dieser Betrachtung der Familien, ist nicht nur, dass sie durch das Kaufen von Kunst unterstützen, sie gelten auch zusätzlich als Zeiger zur Vernetzung. Es wird eben auch in dem Ausschnitt beschrieben, wie nachdem eine Person der Familie die Kunst kaufen wollte, erst dann andere Käufer sich anknüpfen und diese Kunst umworben wird. Durch das Interesse an dem Kunstwerk von einer Person der Familie gewinnt das Werk an symbolischer Bedeutung. Es zeigt den Ruf, und auch die Imagination der Macht der Familien an. Etwas später erwähnt der Künstler auch, wie sich das Eröffnen einer Galerie nicht als Umwerben von vielen Käufern gesehen werden kann, sondern als Sache des Akteurs:

Vernissagen? Was ich in der Galerie sehe ist, sie haben normalerweise nur einen Käufer. Und andere potentielle Käufer. Dann hat dann ein Käufer sehr gute Verbindungen und sie betrachten sich einander. Aber es funktioniert nicht so, dass Kunstsammler sich an einem Ort zusammentun und miteinander in einen Wettstreit voneinander zu kaufen treten. Das funktioniert so nicht.³¹

Der andere Sektor, der der Immobilien, wird nur in jener Hinsicht detaillierter beschrieben, als dass er Ausstellungen benutzt, um die Gebäude interessanter zu

³⁰ "I think they are, they, they somehow come together, yes. They are, they are introducing each other somehow. My, my artwork was, for Venice Biennale it was the Eczacıbaşı, Pınar Eczacıbaşı, owner of Eczacıbaşı, you know. They were interested in art work. It was presented in a, in a art gallery so. And other art collectors are still trying to buy that so they like to buy it now. So they are bidding on it. So like things happen." (Eig. Übs.)

³¹ "Gallery openings? What I see in the gallery is, they usually have just one buyer. And other possible buyers. So one buyer they are very well connected and they, they, they examine each other. But it's not like art collectors coming into a place and they compete with each other to buy. It doesn't work like that." (Eig. Übs.)

machen. Es geht darum die nicht vorhandene Verbindung zur Kunst aufzubauen. Ein Istanbuler Künstler sagt:

Ja, etwas spannendes passiert im Augenblick. Es ist auch, ich denke, ein weltumspannendes Problem. Kein Problem, aber es ist ein Phänomen. Es passiert überall. Wir werden ziemlich oft eingeladen, um große Investitionen rein zu waschen. So zum Beispiel bauen diese Leute eine Piazza für dieses Hochhaus, oder einem Hochhaus zum Wohnen, und sie laden uns ein, ein nettes Kunstwerk zum Davorstellen zu entwerfen. Also ich meine, ich als Architekt, ich entwerfe eher auf der Eins-Zu-Einsskala, wie Raumerfahrungen, anders als, Du weißt schon, Malerei und so etwas. Deshalb gibt es eine Menge von Fällen großer Investitionen, die irgendwie versuchen Kunst in ihre Investitionen einzubringen.

Ja, ich habe davon gehört.

Also so etwas gibt es. Es war nicht, es ist neu. Wir hatten sowas vorher nicht. Am Ende haben sie so häßliche Hochhäuser und Gebäude gebaut, dass sie etwas interessantes dafür tun mussten.

Es gibt auch, das passiert auch etwas in Levent. Weißt Du das?

Levent, ja. Levent, ich wurde nach Maslak, Maslak 42 eingeladen. Es ist eine neue Entwicklung, es ist ein Büroturm, komplex und all sowas. Und sie haben das ganze Gebäude als Kunstwerk verkauft, mit dem Konzept eines kunsterfüllten Lebens. Aber sie haben keine Kunst darin. Und sie haben keine Ahnung von Kunst. Aber sie haben es so verkauft, und deshalb fordern die darin lebenden Leute jetzt Kunst. Deshalb haben sie uns eingeladen etwas für sie anzufertigen. Nun, so ist es hier. Ich denke es ist eine

langfristige Diskussion über den Blick auf die Kunst. Wir fertigen Kunst für wohlhabende Leute an, aber eigentlich kritisierst Du das.³²

Und nicht nur Kunstwerke, die direkt an das Gebäude gekoppelt werden, sind hier von Bedeutung. Da der zitierte Künstler auch ein Architekturbüro hat, bietet es sich an ihn hierfür zu beauftragen. Aber ein anderer Künstler erwähnt den gleichen Vorgang, aber in Form von Ausstellungen:

Und ein paar Immobilienentwicklungen auch sie haben, es ist ein bißchen geschmacklos, aber diese Einkaufszentren oder diese irgendwie künstlerischen, Aufstellaktionen in neuen Einkaufszentren oder in Einzelhandelsgeschäften, oder wie auch immer, ich denke, das sieht nicht sehr ehrlich aus, aber, weißt Du, sie gibt es. Zum Beispiel, besonders in kleinen Städten, zum Beispiel vor kurzem in Bursa, da gab es eine Ausstellung über, die erste Ausstellung übrigens, herpetologische Photographie in der Türkei. Photographien von Reptilien und Amphibien. Und das passierte im Hof eines Einkaufszentrums. Und, Du weißt, es ist ein bißchen geschmacklos, aber, Du weißt, zumindest passierte es. Deshalb denke ich, dass in dieser Hinsicht sind diese Dinge auch wichtig. Und sie mögen etwas kitschig sein, aber sie sind wichtig.³³

³² “Yeah, there is this interesting thing happening now. It's also I think a worldwide problem. Not problem but is a phenomenon. It's happening everywhere. We are, quite a lot of times, invited to, to, to, for laundry of the big investments. So for example these guys build a plaza of this tower, or residential tower and they would invite us to make a cute art work in front of it. So I mean as an architect I do, you know, more one-to-one scale like spatial experiences more than, you know, paintings and stuff. So, so there are a lot of cases big investments are kind of trying to include art works into their, their, their investments.

Yes, I heard about it.

So there is one thing. It wasn't, it wasn't, it's new. We didn't have it before. At the end I mean they, they, they build so ugly towers and buildings, so they have to kind of do something interesting about it.

There is also, this is happening in Levent a bit. Do you know?

Levent, yes. Levent, I was invited in Maslak, Maslak 42. Is a, is a new development, is a bureau tower complex and everything. And they sold the whole building as a art, with the concept of artful living. And they have no art inside. And they have no idea about art. But they sold it in that way so people living inside is demanding art now. So they invited us to produce something for them. So, so is the, here. I think it's a long-term discussion of art view. We produce art for wealthy people, but you actually criticise this.” (Eig. Übs.)

³³ “And some real-estate developments they also have, it's, it's a bit tacky but they have got this shopping malls or like kind of art, pop-up activity in a new shopping area or retail space or whatever, I mean, these aren't very honest looking things, but, you know, they exist. For example especially in small cities, for example recently in Bursa, there was an exhibit about, the first exhibit actually of herpetological photography in Turkey. Photographs of reptiles and amphibians. And this happened in the court of a shopping mall. And you know, it's a bit tacky but, you know, at least it happened. So I think in that respect those things are important, too. And they may be a bit kitsch, but they are important.” (Eig. Übs.)

Das Wiederholen der Phrase: “es ist ein bißchen geschmacklos, aber”³⁴ zeigt das geringe Prestige solcher Projekte. Aber sie sind erwähnenswert, weil sie zeigen inwieweit zumindest Kunst als ein Element einer Shopping Mall gesehen werden kann. Dass das im Rahmen eines Afterthoughts oder einer Integration über wenig prestigereiche Ausstellungen geschieht ist dabei erst einmal zweitrangig. Vordergründig steht das Prestige der Kunst im Abstrakten, das Gebäude wurde über das Konzept Kunst verkauft: “[S]ie haben das ganze Gebäude als Kunstwerk verkauft, mit dem Konzept eines kunstereichen Lebens.”³⁵. Aber eine tiefere Involvierung in die Kunstwelt ist nicht gegeben. Sie kann eher bei den Familien und Banken gesehen werden, die sich über eigene bedeutende Institutionen, wie etwas SALT, oder dem Kauf von Kunst einbringen.

Eine weitere wichtige Verbindung besteht zu den Universitäten. Ein Istanbuler Künstler identifiziert sich auch als Researcher. Er versucht die junge Generation für sein spezielles Thema der Malerei zu interessieren und hält deshalb Vorträge an einigen Universitäten. Außerdem hat er neben der Kunst und der Arbeit in einer Werbeagentur sein Interesse in der Zoologie als Thema seiner Arbeit. Mit Menschen aus diesem Bereich vor allem über die Universitäten gestaltet sich ein Aspekt seines Arbeitslebens. Der Kontakt zu einem niederländischen Künstler erfolgte über eine Studentin, die vorher mit ihm an der Universität Kontakt hatte. Dabei experimentierte der Künstler mit den Studenten in den Universitäten selbst. Ein anderer Künstler hält sich auf dem Laufenden mit den Entwicklungen an seiner alten Universität für die technische Seite seiner Kunst, aber auch mit Symposien zur neuen Entwicklung von ästhetischen Theorien.

Auch Auktionen und Messen fügen sich diesem Bild der besonderen Orte für die Gegenwartskunst. Oft konnten sie für Auslandserfahrungen kodiert werden. Sie bilden die offiziellen Rahmen mehrerer Galerien für die Repräsentation. Verbindungen aus den verschiedensten Ländern werden hier kennengelernt.

³⁴ “it’s a bit tacky but” (Eig. Übs.)

³⁵ “[T]hey sold the whole building as a art, with the concept of artful living.” (Eig. Übs.)

Es wurde in diesem Abschnitt über die Verbindung und Verflechtungen des kreativen Milieus besprochen. Die Evidenz zeigt, dass einige Verbindungen nützlich für eine allgemeine Theorie sind, und doch auf ihre ideologischen Faktor hin beständig geprüft werden muss. Wir werden demnach in den weiteren Ausführungen auf den Prestigeerwerb und -verlust, auf die gemeinsamen oder besonderen Machtstrukturen Rücksicht nehmen. Die Definition muss offen bleiben, weil Künstler sich informell neu formieren und Verbindungen nicht durch feste Cluster abgebildet werden können, weil das entgegen der kreativen Natur von diesen Netzwerken steht. Deshalb wenden wir uns nun im zweiten Schritt der Verbindung zwischen den Künstlern selbst zu. Sie schafft das Milieu.

5.4. DIE VERBINDUNG ZWISCHEN DEN KÜNSTLERN

Eine Kategorie bildet die Verbundenheit der unterschiedlichen Rollen untereinander. Hier gibt es dann wiederum Codes für die verschiedenen Arten wie die Rollen miteinander interagieren. So zum Beispiel zwei Individuen in der Rolle als Künstler. Diese Abstufung kam am häufigsten vor. Es kann gesagt werden, dass der Wirtschaftssektor Gegenwartskunst geprägt ist von der Interaktion der Künstler untereinander. Sie organisieren sich dabei nicht nur selbst (was zum Merkmal des kreativen Sektors zählt: Selbstmarketing), sondern werden auch organisiert. Die Diffusion neuer Ideen kann so gestartet werden, im Schritt der Warenherstellung. Das geschieht auf globaler Ebene, wie auch eine Istanbuler Galeriemanagerin beschreibt:

[W]ir wollen den Künstler dazu einladen hier eine Ausstellung zu machen. Und sie nehmen Kontakt mit dem türkischen Künstler auf. Wir versuchen auch einen Workshop zu machen, wo der türkische Künstler den ausländischen Künstler treffen kann. Damit sie wirklich etwas [machen] können. Und sie darüber reden können, andere Projekte zusammen irgendwo zu machen.³⁶

³⁶ “[... W]e want to invite the artist when we make an exhibition here. And they contact with the Turkish artist. We also try to make a workshop, where the Turkish artist can meet that foreign artists. So that they can actually [do] some stuff. And they can talk about making other projects together somewhere.” (Eig. Übs.)

Für diese Treffen muss ein spezieller Raum vorhanden sein. Die Untersuchungsergebnisse zeigen, dass dieser zumindest bis jetzt in Beyoğlu für den Kultursektor ist.³⁷ Die Relevanz für diese Behauptung liegt in der Clusterbildung. Wäre es möglich in diesem Raum die verschiedenen Untergruppen des Kreativsektors zu koppeln, dann könnte das die Diffusion neuer Ideen durch die geringere Distanz beschleunigen und die Innovationskraft Istanbuls steigern. Aber dem ist nicht so.

Eine neuere Entwicklung ist, dass Kultur in privaten Räumen stattfindet, die nicht traditionell für sie genutzt wurden, z. Bsp. der Campus einer privaten Universität (Santralistanbul auf dem Campus der Bilgi Universität), Geschäftsviertel Istanbuls (Maslak und Levent). Die Räume bilden aber kein neues Cluster. Sie stellen keine Alternative zu Beyoğlu dar. Sie sind nachträglich auf dem Gelände als Zusatz geschaffen wurden. Sie sind nicht einer langen Tradition geschuldet. Interessant ist jedoch, welches Milieu in Levent auf Gegenwartskunst trifft. Wie ein Istanbuler Künstler im Abschnitt der Wirtschaftsektoren (S. 52f) beschreibt, nach der Frage, was in Levent passiert: Die zwei Geschäftsviertel Maslak und Levent werden zusammen genannt. Sie seien Teil einer neueren Stadtentwicklung im Rahmen eines so vermarkteten "kunsterfüllten Lebens"³⁸. Jedoch ist dem nicht so. Mit Kunst habe das Projekt nichts zu tun. Deshalb musste das Studio etwas nachproduzieren.

Gleich zu Anfang können Parallelen mit dem Universitätscampus und den Shoppingmalls gezogen werden. Die Kunst ist etwas im Nachhinein aufgestülptes. Sie bezieht keine Pionierstellung. Und sie kann auch nicht gestaltend wirken. Doch ein weiterer Aspekt wird offensichtlich, nämlich dass die Leute wirklich, wenn sie von dem Konzept des artful living angelockt wurden, auch dieses fordern.

Doch dazu kommt als Faktor die Situation der neuen Räume, die von der Kunst genutzt werden. Die politische Situation wirkt auf die Leute abstoßend. Die angespannte Situa-

³⁷ Der nächste Abschnitt wird sich damit befassen, wie dieser Ort sich historisch entwickelte, und wie er jetzt beschaffen ist.

³⁸ "artful living" (Eig. Übs.)

tion lässt weniger Touristen kommen, die auch ein Teil der Kunden sind. Aber auch die Bewohner Istanbuls meiden vermehrt die Istiklalstraße an der einige Attentate geschahen. Während der Interviews jedoch trat die Situation auf, dass ein Attentat nur wenige Kilometer entfernt stattfand, aber sich der interviewte Künstler davon nicht beindrucken ließ und sich trotzdem in Beyoğlu interviewen ließ. Trotzdem lässt sich eindeutig sehen, dass die Einkaufszentren Istanbuls voll, während die Straßen Beyoğlus verhältnismäßig leer von Besuchern sind.

Levent ist ein Ort in Istanbul, welcher sich durch seine Produktion, Sitz großer türkischer Familienbetriebe, internationaler Unternehmen und vom Konsum, große Einkaufszentren mit internationalen Ketten (Zara, Starbucks) beschreiben lässt. Die Leute, die hier arbeiten und gleichzeitig konsumieren können, gehören der oberen Mittelklasse an. Das lässt sich einerseits an den Preisen der Waren erkennen, wenn die mit denen der Preise in anderen Vierteln, wie zum Beispiel denen der Künstler, also Beyoğlu, verglichen werden. Aber auch an den gut bezahlten Stellen der Angestellten für die Bürotätigkeiten. Auch bietet Levent Wohnraum, und das zum Beispiel in den für das Milieu typischen abgegrenzten Gated Communities. Das Milieu hat wenig Verständnis für die Arbeit der Künstler. Ein Istanbuler Künstler für interaktive Kunst beschrieb die Situation so, dass zwar viele Besucher die Ausstellungen in Shopping Malls besuchten, doch dass sie wenig Verständnis aufbringen könnten:

Und das sind interaktive Kunstwerke, für die sie noch nie so viele Besucher gesehen hatten.

Ja.

Selbst in 24 Stunden. Sie explodierten. Sie wurden verrückt. Also in Hinblick auf den Besuch der Kunst in so einer Umgebung, wir dachten, es sollte besser organisiert sein.

Ja.

Wo wir unsere Kunstwerke aufbauen, [es gibt] sie manchmal, ein Ansturm von Besuchern, aber die Besucher, sie kommen nicht dahin um sie zu sehen. Sie kommen dahin.

Ah, ja.

Sie halten inne. Sie kommen auf dem Weg zu ihrem Ziel daran vorbei. Sie sehen etwas für sie komisches. Wenn Du darüber nachdenkst, die Leute haben keine Ahnung von Kunst. Die Leute wollten nicht hören, wie es funktioniert, sie schauten es nicht an, berührten es.

Ja.

Aber es ist gut.

Aber denkst Du, sie haben ein Verständnis davon? Denkst Du sie gehen raus und denken “Wow, das ist ...”

Ich denke nicht.³⁹

Dazu kann das Beispiel der Shopping-Mall herangezogen werden. Die Zensur erfolgt hier nicht auf offene Art und Weise. Aber der Prozess, wie die Artefakte, Kunstwerke konsumiert werden, entwertet gleichzeitig. Umgeben von Konsumgüter ist die Behauptung eines Gutes, dessen Sinn nicht im Konsum liegt, schwer zu entschlüsseln. Das bedeutet, dass nicht gefragt wird, was denn etwas bedeutet. Zwar sind die Besucherzahlen erhöht ("packs of visitors"), aber die Regeln des Konsums werden dann nicht an die der Kunst angepasst. Der Künstler kann darauf nicht Einfluss nehmen ("[...] it should be organised better."). Er nimmt seinen Ausstellungsort hin. Minimal

³⁹ "And these are interacting artworks which they like never saw so much visitors before when.

Yeah.

Even in 24 hours. They blew off. They went crazy. So in terms of visiting art in such environment we thought it's, it should be organised better.

Yes.

Where we put our artworks out they occasionally, packs of visitors, but visitors do not come there to see them. They come there.

Ah, yeah.

They stop. They pass to their destination. They see some weird stuff for them. When you think about people have no idea about art. People wouldn't listen how is it working, didn't look at, touch it.

Yeah.

But it's good.

But do you think they have an understanding of it? Do you think they come out and think like "Wow, this is ..."

I don't think so." (Eig. Übs.)

ist das mit der Codierung ac zu versehen. Das heißt ein DR wurde nicht geschaffen. Dazu sagte ein anderer Künstler aus:

In der Türkei mögen es Einheimische oder nicht. Aber es hängt mehr vom Gefühl ab. Und mit dem internationalem Publikum kämpften wir meist um Ideen und, Du weißt, Substanz und einer Art von Neuheit in der Kunst, so etwas. Mehr noch als, Du weißt, einfach nur etwas anschauen, als ein, als ein Kunstwerk. Deshalb ist es etwas anders. Wir werden nicht sehr verstanden.⁴⁰

Er wurde zuvor danach befragt, wie es sich mit internationalen (fremdkulturellen Kuratoren) verhält. Es lässt sich feststellen, dass die Beschreibung genau gegenteilig ist. Die Leute können genau das verstehen, was bei den Eigenkulturellen in der Shopping-Mall bemängelt wird. Der DR, also das Zusammentreffen von Kulturen kann auch das Verständnis fördern. Vielleicht steckt aber auch ein semi-postkoloniales Denken dahinter. Die GK wird vor allem als westliches Kulturgut geschätzt. Und Verständnis wird daher nicht von den "Orientalen" erwartet. Andererseits kann in dem konkreten Fall auch eine generelle Abneigung gegen die Konsumkultur gesehen werden, die ein weiteres Gegensatzpaar gegenüber der "Hochkultur" der GK darstellt.

Natürlich würde die Ausstellung in einer Shoppingmall eine gute Möglichkeit sein, um die Kunst nahe zu bringen, jedoch hat sie nicht diesen Einfluss, wenn der Besucher ein anderes Ziel hat. Wenn die Hauptmotivation das Einkaufen ist, dann ist die Nebenmotivation, das Betrachten der Kunst, nicht groß genug, um eine tiefere Auseinandersetzung zu gewährleisten.

Die Ausstellung wurde immer noch von einer Galerie organisiert. Auch die Galerie lädt das Künstlerkollektiv dazu ein. Das heißt in dem Netzwerk aus Einkaufszentrum, Galerie, Künstlerkollektiv und auf kleinster Ebene der Künstler, wurde nur ein neuer Ausstellungsort hinzugenommen. Ansonsten bleiben mehrere klassische Mechanismen gleich. Im Allgemeinen werden dem Besucher öfters negative Eigenschaften zuge-

⁴⁰ "In Turkey local people like it or not. But is more dependent on the feeling. And with the international crowd we usually fought over the ideas and, you know, substance and kind of novelty inside the art kind of thing. Rather than, you know just looking as a, as a piece of art. So it's slightly different. We are not much understood." (Eig. Übs.)



Abbildung 2: Eine Reihe von Wohnhäusern, die in Elmadağ renoviert werden (eigene Photographie)

sprochen. Die Shoppingmall in Levent stellt damit keine große Ausnahme dar. Diese Shoppingmall ist auch ein Ausstellungsraum für internationale große Ketten, z. Bsp. Zara oder Starbucks. Es findet also auch für die Konsumgüter eine transnationale Verknüpfung statt. Es ist das Milieu der gehobenen Mittelklasse. Trotzdem sind es genau die Personen, denen wenig Verständnis für die *Empfindungsvermögen* und *Vision* von einem Istanbuler Künstler zugesprochen wird. Die Künstler positionieren sich radikal entgegen dieser Klasse, indem sie das Selbstbild aufbauen, nur ihnen sei es möglich einerseits ihre Lebenswelt zu wirklich verstehen (*Empfindungsvermögen*) und andererseits mit Blick in die Zukunft wahrhaft zu agieren (*Vision*).

Dabei sind es auch große türkische Familienunternehmen, die sich für die GK in der Türkei stark engagieren. Das Milieu der Mittelklasse in Levent ist apolitisch. Die Menschen sind über ihre Arbeit an Levent gebunden. Viele große, prestigeträchtige Unternehmen sind hier angesiedelt. Auch die Wohnungen dieser gehobenen Mittelklasse befinden sich hier. Diese Klasse versucht nicht Tabus zu durchbrechen, oder Regeln zu überwinden. Eher tritt der reine Konsum in den Vordergrund. Es ist wichtiger als der Konsum von Kunst, sich durch höherwertigen, oder maximierten Konsum von der Masse abzuheben. Es ist nicht das postmaterialistische, kreative Milieu, welches wenig mit diesen Orten zu tun hat, sondern eher das postindustrielle, konsumorientierte Milieu. Der Vorgang knüpft theoretisch an mit den Ideen von Inglehart (1990) an.

Levent kann Sicherheit und neutrales Terrain bieten, indem es eben nicht ein Ort für Touristen oder zum Vergnügen ist. Außerdem sind viele der bereitgestellten Räume in privatem Besitz mit speziellem Sicherheitsdienst.

Die Beschränkung des Raums für die Öffentlichkeit wirkt prinzipiell ausschließend. Nicht jeder darf den Raum betreten. Die öffentliche Äußerung wird von privaten Besitzern beschränkt. Aber in der speziellen Lage der Türkei kann der Raum nachhaltig sein Potential zum Ort der Clusterung aufbauen, wenn die unsichere Situation weiter anhält, obwohl die Sicherheitskräfte entgegen einer freien künstlerischen Entfaltung und Vernetzung wirken. Die private Beschränkung wird durch zusätzliche Sicherheitsmaßnahme positiv aufgewertet. Trotzdem kann das Informelle eines Raumes nicht in einer Atmosphäre des Tagesgeschäfts der global agierenden, großen Konzerne aufrechterhalten werden.

In Galata können wir einen Fall beobachten, der die vorhergehende Beobachtung genauer beschreibt, ein urbanes Umfeld mit vielen Galerien und Architekturbüros, Glaswerkstätten, usw. Galata wird mit in die Region Beyoğlu aufgenommen, was auch der administrativen Einteilung entspricht. Die İstiklalstraße verbindet den Taksimplatz mit Galata. Damit dass das Ende etwas peripher liegt, und der Menschenstrom hier en-

det, kann trotz der Zentralität eine gewisse Ruhe gefunden werden. So kann eine Atmosphäre gefunden werden, die mehr Konzentration zum Arbeiten zulässt.

So können zwei Zentren der Stadt erklärt werden: Levent und Galata, die sich in einer anderen Geschwindigkeit oder Art entwickeln. Das eine, Galata, ist geprägt von klassischer Gentrifizierung: Zuerst kamen die Galerien und Architekturbüros. Jetzt gibt es Boutiquen, die günstige Künstlerwohnungen verdrängen. Galata lässt sich über Fußwege erreichen. Die verschiedenen Geschäfte und Büros können zu Fuß erreicht werden. Levent jedoch ist für das Automobil entworfen. Es existieren zwar Metrostationen, aber wichtige Orte lassen sich nur über verkehrsreiche Straßen entdecken. Diese Eigenschaften Galatas zeigen die Eignung für das kreative Milieu. Das Selbstmarketing, die Verbindung kann einfacher in einem Raum wie Galata erreicht werden, weil zu Fuß eine eigene Dynamik des Entdeckens und des Verbindens geschaffen wird. Cafes in Malls, das Konzept Levents, müssen schon größeren Ketten angehören, um sich hier anzusiedeln. In Galata gibt es beliebte, kleine Restaurants, die von Architekten, Journalisten und Künstlern gleichermaßen besucht werden. Es ist demnach viel weniger stabil und offen für Veränderung und Experimente. Trotz der Gentrifizierung ist Galata immer noch gleichzeitig ein Wohnraum. Nicht mehr von Künstlern, aber zumindest Personen, die dem Kreativsektor angehören. Levent ist geprägt von seiner Geschäftstätigkeit. Die Malls haben Öffnungszeiten. Diese Regelung widersetzt sich zum Beispiel den informellen Parties, bei denen Kontakte geknüpft werden. Workshops und Studios befinden sich auch noch hier. Sie werden zwar auch für Freizeitaktivitäten genutzt, aber auch das trägt zur Atmosphäre eines kreativen Milieus bei. Assoziationen, die auch das Bild der Menschen für einen kreativen Ort aufbauen können, lassen sich hier einfacher konstruieren.

Für Levent ist die Kunst etwas nachträgliches, ein weiteres Element inmitten der Unterhaltungsindustrie. Ein Künstler der Neuen Medien, welcher auch schon in Levent ausstellte meinte, dass die Leute in die Ausstellung aus Neugierde hineingehen. Sie wundern, aber Verständnis könnten sie nicht aufbringen. Ihnen ist diese Welt fremd.

Ganz anders gestaltet es sich in den neuen Formen des künstlerischen Ausdrucks in Kadıköy.

Evidenz dafür ist auch, die Inspiration, die Künstler direkt aus dem öffentlichen Raum beziehen. Schon eine kurze Evaluation zeigt, dass hier der DR im Spiel ist. Konzentrieren wir uns aber vorerst auf die Beschreibung der Entdeckung, und wie diese über den öffentlichen Raum geschieht.

Ja, ich habe nach Arbeit[-smaterial] gesucht. Ich interessierte mich für verschiedene Blickwinkel, wo es mir möglich war etwas darüber zu sagen, wie Leute sich zu ihren Räumen verhalten, öffentlichen Räumen. Und die verschiedenen Situationen, verschiedenen Orte, Gesellschaftsschichten, und für mich ist es ein fast intuitiver Forschungsprozess während ich raus in den öffentlichen Raum trete, und selbst forsche bis ich etwas begegne, dass mich auf einer intuitiven Ebene bewegt, und dann versuche ich zu übersetzen. Das ist etwas, das etwas über den leeren Raum und ich interpretiere, wie sich Leute zu diesem Ort verhalten.⁴¹

Zuerst ist der Künstler auf der Suche nach neuen Ideen, die Leute in ihren Alltagshandlungen im öffentlichen Raum nach außen tragen. Das geschieht durch intensive Beobachtung. Der Vorgang wird durch die künstlerische Arbeit verarbeitet. Die Leute sind Teil des Materials für ein Kunstwerk. Hervorzuheben ist einmal der räumliche Aspekt der künstlerischen Arbeit hier. Nur der räumliche Bezug und das Aussetzen einer zufälligen Begegnung mit seinem Material ermöglicht ihm die Arbeit. So wie die Verbindung zwischen Künstler und Galerie aufgrund einer Zufälligkeit geschieht (hierzu wird sich schon im voraus auf die Argumentation des Abschnitts Verbindung zwischen Künstler und Galerie bezogen), so ist auch die Arbeit zwar bewusst durch die Auswahl des Raumes, aber unbewusst durch die Auswahl des Materials und der daraus folgenden Methoden verbunden. Der Raumaspekt ist nicht nur ein passives Element der

⁴¹ “Yeah, I was looking for work. I was looking at interesting angles, where I was able to say something about, how people relate to their spaces, public spaces. And the different situations, different places, layers of society, and for me it is almost an intuitive process of research while I go out in public space and do my research until I encounter something that strikes me on an intuitive level and then I try to make this translation. That’s something, that says something about that blank space and I am reinterpreting it how people relate to that place.” (Eig. Übs.)

künstlerischen Arbeit, er steht im Mittelpunkt. Und gerade deshalb sind Gentrifizierungs- und räumliche Verlagerungsprozesse so zentral für die Gegenwartskunst.

Das Hin- und Herswitchen (das Schalten und Walten im Raum und zwischen verschiedenen Netzwerken) wird dann ein fundamentaler Bestandteil der künstlerischen Leistung. Berlin und Istanbul werden über die Leute verbunden, die in beiden Städten Freunde haben. Die Künstler sind durch ihre gemeinsame Arbeit verbunden. Eine Istanbulerin beschreibt so ihre Beziehung zu Istanbul:

Nun, Berlin ist erneut eine Lieblingsstadt geworden. Alle arbeiten daran, dahin zu kommen. Auch wir haben da eine Menge Freunde, die versuchen da zu leben. Manche haben es geschafft.⁴²

Damit ist auch schon eine Bewegung der Ströme und eine Präferenz zu erkennen. Die Künstlerin sagt zwar nicht „*meine* Lieblingsstadt“, aber Berlin wird zumindest von mehreren Freunden als Favorit gewertet. Es ist mit Arbeit verbunden da zu arbeiten, aber ein Erfolg stellt sich ein, die Verbindung ist langfristig hergestellt.

Wenn der Künstler sich dann den (veränderten) Raumverhältnissen aussetzt, wenn er das erste Mal mit einer fremden Kultur konfrontiert wird, dann sieht er sich als blank space ‘unbeschriebenes Blatt’. Die Kulturmerkmale des anderen ist das Material mit dem dieses zu füllen ist. Sie sind Teil des Schaffensprozesses. Die Kunst wird zu einem Weg des Verstehens der anderen Kultur, indem diese in das eigene System integriert wird. Das ist ein interkultureller Lernprozess. Jedoch gibt es ein Problem auf der Metaebene bei der Interpretation des Selbst: Das weiße Blatt existiert nicht. Die eigene Kultur wird in dem beschriebenen künstlerischen Prozess verleugnet.

Der Kreativsektor an sich ist ein mächtiger Kreateur von Bildern und Erzählungen, die den imaginären Raum der Urbanität erzeugen. Deshalb ist er eine Ressource zum Aufbau eines gewissen Bildes, einer gewissen Atmosphäre, und wenn auch nur als ein Element, als Subkultur, zur Erzeugung von Urbanität (Löw 2007, 133). In gleicher Art ver-

⁴² “Şey Berlin yeniden biraz gözde bir şehir oldu. Herkes oraya ulaşmaya çalışıyor. Bizim de çok fazla arkadaşımız var orada yaşamaya çalışıyorlar. Bir kısmı başardı.” (Eig. Übs.)

gleich Stallabrass (2004, "Contradictions") die Eingliederung der Essenz von Kunst durch die Geschäftswelt als Aneignung der ihr ganz eigenen Werte. "Corporations [...] employ it specifically to leaven the workplace environments with creative play, and free up company structures and methods with innovative thinking. Art is refashioned as management consultancy." In der gleichen Art kann ein Banker kreativ sein kann. Auch seine Methoden müssen innovativ sein. Der Vergleich gliedert sich wieder an die Diskussion des ideologischen Aspekts der Definition des Kreativsektors an. While (2003) sieht den Erfolg der yBAs (Young British Artists) und ihre Integration als Ursache für diese Wandlung, "[c]omparison might be made between New York or London's roles as geographical control points of the international art economy and the economic role of 'world cities' in holding down capital flows [...]" (While 2003, 253). Die Entwicklung der Künstler und der Wirtschaft entwickelt sich gleich. Und es kann argumentiert werden, dass die Integration prototypisch ist. Die Basis, London als Global City, welche Kapitalströme lenkt, gibt die Form und den Inhalt des Überbaus, den Kreativsektor und speziell das Milieu der Gegenwartskunst, vor.

Ein weiter Hinweis darauf liefert die Aussage der Istanbulener Galeriemanagerin (zitiert in der Einführung), in der sie einen direkten Vergleich zwischen ihrem Geschäft und das der großen Fluggesellschaft Turkish Airlines zieht indem sie den bekannten Slogan des Unternehmens zitiert. Damit akzeptiert sie implizit den geschäftlichen Kontext ihrer Arbeit, auch mit den Aussagen zu ihren Assistenten:

Die meisten von ihnen arbeiten das erste Mal in einer Unternehmensumgebung. Also [Lachen] in echten Jobs. Also es ist ihr erstes Mal und sie sammeln direkt vor Ort Erfahrung.⁴³

Ein anderer Künstler ordnet seine Arbeit ebenso in den Kontext ein:

⁴³ "Most of them are working for the first time in a corporate environment. So [laughter] in actual jobs. So it's their first time and they are gaining these experiences on spot." (Eig. Übs.)

Ich kann nicht als bloßer Bohemien, hippie-artiger Künstler leben. Ich denke, ich begegne Kunst- und Buchprojekten wie ganz normalen Arbeiten. Ich habe Zeitpläne, Checklisten, Einsatzpläne.⁴⁴

Die Situation erdet die Erfahrung der Galeriearbeit in das Arbeitsumfeld der anderen Sektoren. Der Job in der Kunst wird normal. Auch er ist eine Erfahrung, die dem Lebenslauf eines Angestellten hinzugefügt werden kann.

5.5. KÜNSTLER UND GALERIE

Die Galerie ist Ausdruck eines “zeitgenössischen Denkens”⁴⁵. Dieser Begriff wurde von einem niederländischen Künstler, der in der Biennale ausstellte, geprägt und wird in der Studie als Code verwendet. Kommen wir zur konkreten Aussage:

Nach Istanbul versuchte ich, Du kennst Tiflis in Georgien? Das ist wieder ein ganz anderes Land. Es ist noch weiter östlich von Istanbul. Aber es gibt eine bedeutend größere konservative Einstellung da und da gibt es so gut wie überhaupt kein zeitgenössisches Denken. Du kannst sagen, dass in China eine Menge zeitgenössisches Denken betrieben wird, denn da gibt es eine einfache Anpassung an westliche Modelle des Denkens und Produzierens.⁴⁶

Die Galerie ist eben genau so ein globales Kulturelement, ein Artefakt einer Globalkultur. Sie bildet als Organisation global Knotenpunkte. Dabei besteht sie nicht nur aus dem Ausstellungsraum. Gerade im Milieu der Kreativen, wo alles vom intellektuellen Eigentum abhängt, ist sie hauptsächlich ein Informationshub. Sie reduziert Komplexität der beständig geforderten Kommunikation zwischen den Akteuren. Der Kontakt aber geschieht hauptsächlich auf zwischenmenschlicher Ebene. Wenn der geschieht, dann ist

⁴⁴ “I cannot live as a purely Bohemian, hippy kind of artist. I mean I approach my art and book projects just like regular jobs. I have timetables, checklists, operational schedules.” (Eig. Übs.)

⁴⁵ “contemporary thinking” (Eig. Übs.)

⁴⁶ “After Istanbul I did trying, you know Tibilis in Georgia? That is a completely different country again. It’s further out to the East from Istanbul. But there is way more conservative attitude there and there is almost no contemporary thinking whatsoever. You can say that in China there is a lot of contemporary thinking going on because there is an easy adaption to Western models of thinking and producing.” (Eig. Übs.)

er von Zufälligkeit geprägt. Die Galerie tritt eben nicht direkt in einer absoluten Lenk- oder Steuerfunktion von Trends auf. Sie hat als Akteur am Markt die Funktion die Information zu vermitteln. Damit bleibt sie aber Agent des zeitgenössischen Denkens. Die Gesamtheit der Entscheidungen auf globaler Ebene bestimmen das Bild über die Kunst der Galerie. Und dieses wird nicht in ästhetischer Terminologie gefasst, sondern über räumliche Kategorien, Japan, Lateinamerika, New York, Chelsea. Das lässt sich mit der Darstellung über ihre vergebliche Suche nach japanischen Künstlern einer Istanbuler Galeriemanagerin illustrieren (S. 36, "Metropolen und Stadtteile").

Sie beschreibt ihr eigenes Interesse, und die Umsetzung eines von ihr gesehenen Trends. Aber der Aufwand, der in die bewusste Suche gesteckt wird, kann nicht die Möglichkeiten der Suche, und dem aktiven Verbinden widerspiegeln. Zusätzlich ist hier die Einstufung als "japanisch" zu sehen. Das ist eine nationale (oder ethnische) Kategorie, die sich auf den Raum bezieht. Es wird nicht nach einer bestimmten Form von z. Bsp. der neuen Figürlichkeit gesucht. Beleg dafür ist die Abwesenheit dieser Termini in den Interviews. Zwei weitere Statements (ebd.) das sie suchen, aber keine Trends verspüren von der Managerin reihen sich in die Beobachtung ein. Es wird auf die Person konkret eingegangen. Die Möglichkeiten die sich aus einer Profession heraus ergeben. Für die Möglichkeit einer kreativen Neukombination wird von Trends abgesehen.

Auch ein Istanbuler Kurator spricht von der Zufälligkeit der Beziehungen. Er nennt ein weiteres Element, wie diese geschehen können, durch langen persönlichen Kontakt, wo das Verhältnis der Personen auf einer anderen Ebene sich nähert, in dem Fall von alten Freunden, und sich ein gemeinsames Interesse entwickelt:

Es musste kein türkischer Künstler sein. Ich kannte nur eben Mehmet, deshalb arbeitete ich mit ihm. Ich meine, es hätte auch ein deutscher Künstler sein können. Es hängt davon ab, du weißt schon.⁴⁷

⁴⁷ "It didn't have to be about Turkish artists. Just I knew Mehmet, that's why I worked with him. I mean it could be a German artist. Depending, you know." (Eig. Übs.)

Dabei wird die Nationalität und das enge Verhältnis des Künstlers relativiert, es hätte auch ein deutscher Künstler sein können. Aber dazu müsste auch eine persönliche Verbindung zu ihm vorhanden sein, die eben nicht gegeben ist.

Die Zufälligkeit ist auch ein türkisches Kulturelement des *kismet* 'Schicksal': Dem Hinnehmen von zufälligen Gegebenheiten mit der Kombination aus einer Zwangsläufigkeit, die nicht durch den eigenen Willen hätte verändert werden können. Eine fehlende Rationalisierung der eigenen Rolle als Akteur kann die wahren Aspekte einer Verbindung verschweigen.

Ebenso wie es schwer ist japanische Künstler über die Methodik der Galeriearbeit in Istanbul zu finden, und die eigene Positionierung im Weltgeschehen zu ignorieren, ist es auch möglich die eigene soziale Positionierung nicht zu rationalisieren. Vielleicht ist nur ein bestimmtes soziales Umfeld und die eigenen Entscheidungen zum Lebensstil notwendig, um Künstler als Freunde zu nennen und dann wiederum Kurator zu werden.

Auch auf der Ebene der Arbeit des Kuratoren wird mit einem dynamischen offenen Ansatz gearbeitet:

Es hängt eigentlich von der Arbeit ab. Ich meine. Ich sehe die Arbeit und ich sage so etwas wie, ich nähere mich der Arbeit im ersten Ansatz nicht mit einer Menge von Kriterien. Erst sehe ich sie, und dann versuche ich den Künstler zu verstehen, ...⁴⁸

Die Arbeit wird nach der Fertigstellung betrachtet und intuitiv eingeordnet. Ein methodischer, bewusster Vorgang fehlt. Es wird sich nur bewusst diesem Kunstwerk ausgesetzt, dann kommt der nächste Schritt der Evaluierung.

Das Aussetzen mit Künstlern und Kunstwerken ist der zentrale, bewusste Vorgang. Galerien benutzen die Verbindungen zum Netzwerk der Künstler und Kuratoren auf globaler und lokaler Ebene als kulturelles Kapital. Das Potential neue Ideen und Innovationen

⁴⁸ "It depends on the work actually. I mean. I see the work and I say something like, I don't first approach with a set of criteria for the work. First see it, and then try to understand what the artist, ..." (Eig. Übs.)

nen zu generieren, und aktiv daran teilzuhaben steigert das Prestige der Galerie. Ganz konkret nennt die Galeriemanagerin:

Also jeden Tag stellen wir neue Kontakte her. Wir haben so, haben viel mehr Erfahrungen. Deshalb ist alles im Wandel, die Leute vertrauen uns mehr. Wir haben, wir zeigen, dass wir den Erfahrungen angemessen sind, diese Ausstellung hier und da, und dann ist das unser Lebenslauf. Dann ist es viel vertrauenserweckender.⁴⁹

Es ist wichtig hier Schlagwörter herauszusuchen: “Kontakte”, “Erfahrungen”, “Vertrauen”⁵⁰. Die Verbindungen, bewusst gesucht, werden eingangs erwähnt. Sie bilden die Grundlage für “experiences”. Sie formen dann über einen unbewussten Prozess die Galerie. Die Qualität der Galerie wird dann darin bewertet, ob es ihr möglich ist Erfahrungen aufzubauen, die der Situation gerecht werden, im Sinne einer passenden Kommunikationssituation. Darüber wird ein vertrautes Verhältnis aufgebaut, “trustable”. Die Künstler können der Galerie vertrauen, dass ihre Arbeit von der Galerie in einem angemessenen Umfeld ausgestellt wird, und wiederum ein angemessenes Verhältnis zu potentiellen Käufern hergestellt wird.

Fromhold-Eisebith (1995, 35) sieht dies als unbewussten Prozess und konstitutives Element des kreativen Milieus: “Die Entstehung eines “Milieus” ist nur als nicht bewußt ablaufender Prozess der Wechselwirkung vorstellbar zwischen bestehenden, sich ausweitenden informellen Kontaktnetzen von Personen und dem gemeinsamen Bewusstsein, das durch diese Personen geprägt und weitergetragen, aber auch gewandelt wird.” (Fromhold-Eisebith 1995, 35). Das muss für die Gegenwartskunst genauer betrachtet werden. Es wird ganz bewusst ein Milieu geschaffen. Unbewusst ist nur der Vorgang diesen konkret zu steuern und eine allgemeine Richtung vorzuschreiben, wenn es um die Fakten wie das Kunstwerk, oder die räumliche Anbindung an das globale Umfeld geht. Es wird sich bewusst anderen Erfahrungen ausgesetzt, um das kulturelle Kapital zu steigern.

⁴⁹ “So everyday we are making more contacts. We are like, having much more experiences. So everything is changing, people trust us more. We have, we show that we fit this experiences, this exhibition there and there, and then it is our CV. Then it’s much more trustable.” (Eig. Übs.)

⁵⁰ “contacts”, “experiences”, “trust” (Eig. Übs.)

Wenn dann eine Istanbuler Künstlerin beschreibt, wie diese Beziehungen aussehen, dann merkte sie an:

Manche Dinge waren früher besser, wir waren aufgeregter. Alles war neu. Genau, wir waren aufgeregter. Es gab mehr zu entdecken. Von dieser Seite aus war es früher besser. Aber jetzt ist es auch gereifter, professioneller, was auch positive Seiten [‘başka güzellikler’] hat. Wir sind ruhiger.⁵¹

Als junger Künstler in einem jungen Umfeld der Gegenwartskunst gibt es mehr Chancen gänzlich neues zu entdecken und mit neuen Erfahrungen das Umfeld der Gegenwartskunst zu bereichern. Trotzdem wird das positive gereifter Beziehungen hervorgehoben. Die Künstlerin erzählt später von internationalen Projekten, die durch den vertrauteren Umgang mit den Künstlern untereinander immer neue Projekte hervorbringen lässt. Das Bild einer unentdeckten Landschaft mit einem Rohstoff, der durch seine Rarität, weil Abweichung von der globalen Norm, dem zeitgenössischem Denken, interessant ist. Doch nachdem Verbindung zur globalen Szene aufgebaut sind, kann dieser effektiv genutzt werden, und neues entsteht aufgrund der Anbindung und der damit einhergehenden Vermischung von Kulturen, Arbeitsweisen und vor allem Menschen. Konkret ist es eben das Betrachten der Kunstwerke als Ausdruck einer Kultur, die reinterpretiert werden, von Künstlern anderer Kulturen. Die Galerie ermöglicht diesen Austausch.

5.6. STUDIO UND GALERIE

Es ist wichtig sich zu veranschaulichen, welche Orte zentral sind, bis das Produkt zum Käufer gelangt: Studio und Galerie. So wie die Galerie die Verknüpfungen erlaubt, so schafft das Studio die Arbeit. Wenn wir vorher die Netzwerkeffekte besprochen haben, dann ist die räumliche Distanz im kreativen Milieu entscheidend, um eben dem zufälligen Treffen entgegen zu kommen, welches einerseits der Kunst hilfreich ist, durch die Schaffung eines Arbeitsmaterials. Andererseits müssen auch die durchmischten Milieus

⁵¹ “Bazı şeyler daha iyi eskiden, daha heyecanlıydık. Her şey yeniydi. Daha heyecanlıydı doğru. Daha keşfetmek daha çoktu. O tarafı eskiden iyiydi. Ama şimdi de daha olgunuz daha profesyonel onun da başka güzellikleri var. Daha sakiniz.” (Eig. Übs.)



Abbildung 3: Elmadag ist ein Viertel mit einer langen Geschichte von Immigranten und Wohnraum von Künstlern (eigene Photographie)

geschaffen werden, die durch das Verbinden von Künstlern entstehen. Idealerweise befinden sich deshalb Studios und Galerien sehr nah beieinander. Nur so ist ein interkulturelles Lernen möglich, welches konstitutiv für das kreative Milieu ist (Fromhold-Eisebith 1995, S. 32).

Jedoch bei der Frage, wie wichtig das ist, antwortet ein Kurator, der gerade seine erste Ausstellung eines befreundeten Künstlers hinter sich gebracht hatte:

Ja, Studios, die müssen nicht hier in Beyoğlu sein, ich denke es ist, nun, es gibt nur, sie bevorzugen es, mögen es in der Umgebung zu leben, hier zu leben. Andererseits, Du weißt. Was für einen Unterschied macht es, wenn Du hier bist oder irgendwo anders. Mache einfach Deine Arbeit und bringe es rein.⁵²

Zwei Aspekte werden genannt: einmal die Handlung der Künstler, dass sie es mögen im Umfeld von Beyoğlu zu leben, und dann der technische Aspekt, dass Galerie und Studio räumlich schon auseinander fallen können. Es gibt technisch erstmal keinen Zwang, dass die beiden Orte nah beieinander liegen.

⁵² “Yes, studios, they don’t have to be in Beyoglu, it’s I think, so, there’s just, they prefer it, like to live around, to live here. Otherwise, you know. What difference, does it make, if you’re here or somewhere else. Just make your work and bring it into.” (Eig. Übs.)

Diese Sichtweise zeigt, dass das Bewusstsein für ein kreatives Cluster, und die speziellen soziologischen Effekte für den Istanbuler Kurator nicht offensichtlich sind. Sie werden mit der Macht des Ortes gleichgesetzt ohne den Blick auf die Vorteile in der Arbeit zu sehen.

Ein anderes Resultat der Rationalisierung ist es, zu Hause zu arbeiten. So sagt ein Istanbuler Künstlerpaar, das in Elmadağ lebt:

Viele arbeiten zu Hause. Auch wir arbeiten zu Hause. Naja, um uns herum gibt es nur eine geringe Anzahl an Leuten, die ein separates Studio haben.⁵³

Die Künstler leben in Elmadağ, einem Außenbezirk von Beyoğlu und von dort aus einfach zu Fuß zu erreichen. Dieser Stadtteil ist im Inbegriff einer Umstrukturierung. Die Immigranten und Künstler leben zusammen mit den neu zugezogenen Mittelklasse Familien. Die Geschäfte mit arabischen Schriftzeichen zeigen einen Anteil der arabischen Immigranten an, die Autos wiederum die Mittelklasse der Bewohner.

Abbildung 3 zeigt eine Baustelle mit säumenden Häusergruppen. Das Viertel wird seit langer Zeit von Migranten bewohnt. Beim Zugang zu der Straße, die zu dieser Abrissstelle führt, führt der Weg vorbei an einem Hotel.

Abbildung 4 zeigt das typische Wohngebiet in dem auch die Künstler wohnen. Die Neonschrift zeigt typische Kleinhändler auf, die im Erdgeschoß ihre Geschäfte haben.

Abbildung 5 zeigt, wie die Renovierung noch im Inbegriff ist. Hier sind auch die Autos deutlich zu erkennen. Die Wohnungen hier sind nicht postindustriell geprägt. Die besuchte Studio-Wohnraumkombination hatte aber hohe Decken und große Räume in denen großflächige Malerei ausgeführt wurde.

Darin zeigt sich ein wichtiger Fakt: Wo vorher noch die Orte Wohnung und Arbeitsplatz getrennt waren, so sind sie jetzt beieinander. Das wird auch kreativ genutzt, indem zum

⁵³ “Çoğu evde çalışıyor, biz de evimizde çalışıyoruz yani çevremizde ayrı stüdyosu olan insan sayısı az.” (Eig. Übs.)



Abbildung 4: Der Renovationsprozess in Elmadağ (eigene Photographie)

Beispiel Wohnungen an Künstler in Beyoğlu, aber auch in Balat einem erst kürzlich gentrifizierten Viertel, vermietet werden. Dabei wird für einen gewissen Zeitraum ein Künstler in diese Wohnung einziehen. Während des Schaffensprozesses ist meist das Studio (und damit der Wohnraum) öffentlich besuchbar. Am Ende der Wohnzeit wird das Resultat ausgestellt. Dieser Vorgang nutzt die prekären Verhältnisse (kein Wohnraum, Studio in attraktiven, urbanen Verhältnissen) des kreativen Milieus aus, und fügt einen zusätzlichen Eventcharakter hinzu. Die verschiedenen Künstler werden auf den Webseiten und sozialen Netzwerken jeweils bekannt gemacht. Eine Rolle spielt auch der Prestigegewinn beim Einladen internationaler Künstler.

Ein Interview wurde in Balat in einer solchen Galerie/Künstlerresidenz durchgeführt. Eine kurze Beschreibung zeigt das Viertel in seiner Veränderung auf.

Abbildung 5 zeigt mehrere Häuser mit Graffitis. Davon sind einige politisch, *TC* ein Kürzel der *Türk Cumhuriyet* 'Türkischen Republik' deutet auf säkulare Aktivisten hin. Wiederum sind die drei Halbmonde darüber Zeichen für die Partei MHP, eine religiös-konservative und gleichzeitig nationalistische. Einige Graffitis sind auch übermalt, was



Abbildung 5: Die Straßen von Balat zeigen Häuser mit Graffiti, Frauen mit Kopftuch, renovierte Häuser (eigene Photographie)

eine normale Aktion von offizieller staatlicher Seite ist. Im Hintergrund lässt sich auch ein Mann erkennen, der einen Wagen schiebt. Er ist ein *Eskiçi* 'Trödelverkäufer'.

Daneben ist ein Haus mit Holzfassade, die sich im Kontrast dazu abhebt. In Abbildung 6 lässt sich das freigelegte Mauerwerk betrachten. Die Balkons dieses Gebäudes haben mehrere Zierelemente, z. Bsp. Bordure, die mit dem Balkon integriert ist. Die Wäsche hängt draußen vor dem Fenster. Abbildung 7 zeigt einen Brotbackshop inmitten der vorher beschriebenen Umgebung. Die Typographie des Schriftzugs *Breadtaking* ist experimentell durch Überlagerung und spielt auf den Ausdruck *Breath taking* 'atemberaubend' an. Die Brote heben sich preislich stark von dem Brot der kleineren Läden nebenan ab.

Die alten Strukturen sind noch vorhanden. Der Trödelverkäufer geht durch die Straßen. An einer anderen Straßenecke konnte eine Auktion von alten Sachen beobachtet werden, die zu günstigen Preisen verkauft wurden. Die Schriftzeichen auf den Wänden reflektieren ein politisches Milieu, müssen aber nicht darauf hinweisen. Diese Zeichen scheinen entweder akzeptiert zu sein, sie wurden nicht übermalt, oder die Übermalungsaktion fand noch nicht statt. Nicht in jedem Viertel Istanbul lassen sich Graffi-



Abbildung 6: Freigelegtes Mauerwerk alter Strukturen einer reicher Bevölkerungsgruppen (eigene Photographie)

tis beobachten. Es sind eher die mit einer durchmischten Struktur von Einkommensgruppen, in Levent können sie kaum gesehen werden, in Moda jedoch häufig. Ersteres ist der Businessdistrict Istanbuls in dem auch höherpreisige Wohngebiete vorhanden sind. Letzteres ist ein Stadtteil in dem auch Künstler noch angesiedelt sind nach Aussage eines einflussreichen Istanbuler Künstlers. Jedoch können Moda und Balat als zu Fuß durchquerbare Viertel klassifiziert werden. Im Gegensatz dazu muss in Levent das Auto benutzt werden. Balat hebt sich von Moda ab, indem hier geringere Mietpreise vorherrschen. Auf den Straßen sind auch syrische Immigrantenkinder. Von ihnen spricht ein Manager der Künstlerresidenz nicht abwertend, sondern versucht ihr Interesse an der Kunst zu wecken. Dazu werden Parallelen zur europäischen Kunsterziehung (zur imaginären) gezogen, in der die Kinder schon in der Grundschule Kunstwerken von Van Gogh oder Rembrandt ausgesetzt seien.

Die Häuser zeugen von einer vormaligen, kosmopolitischen Geschichte. Heutzutage wird es hauptsächlich von Migranten der Schwarzmeerküste oder Anatolien bewohnt (Ergun 2004, 401). Aber der Brotbackshop spricht in einer Symbolsprache, die nicht für diese Einwohner gedacht ist. Die Künstlerresidenz, Cafes, kleinen Hotels und Restaurants zeigen einen Wandel auf. Das kosmopolitische kehrt durch die internationalen



Abbildung 7: Viertel in dem ein Informant eine Künstlerresidenz bereitstellt (eigene Photographie)

Künstler, die hier einkehren und dann auch leben, etwas zurück. Es zeigt auf, wie bewusst kulturelles Kapital aufgebaut wird.

5.7. DER WANDEL DER ÖKONOMISCHEN SEKTOREN

Die Künstlerresidenzen bilden aber eher die Ausnahme. Allgemein werden die Künstler aus dem urbanen Umfeld in die Außenbezirke rings um Beyoğlu gedrängt. Außerdem gibt es noch Künstlerstudios und Wohnräume auf der Balkanseite Istanbuls. Es lässt sich aber ein Gentrifizierungsprozess mit Künstlern als Gentrifizierern erkennen. Gale (1982, 185) beschreibt hier das Verhältnis zwischen Künstlern und der Gentrifizierung: Je mehr von ersteren, desto weiter schreitet letztere voran. Kausal stehen Künstler am Anfang dieses Prozesses.

Löw beschreibt, wie die Künstler von den günstigen Eigenschaften angezogen werden. Ihr ökonomisches Kapital ist gering, deshalb benötigen sie billige Mieten. Jedoch können sie den Raum aufwerten (Galerien, Büroraum, Szeneclubs und Kneipen), was langfristig zu einer allgemeinen Aufwertung führt und der dementsprechenden Wandlung des Raums in Hinsicht auf die Attraktivität für reichere Bevölkerungsgruppen (2007, 135–136).

Sie bringen gerade den Prozess in Gang, der dazu führt, dass es ihnen unmöglich wird, ihren kreativen Raum auch zu bewohnen. Die am wenigsten wertschöpfenden Elemente des Warenumschlags werden ausgelagert.

Zlonicky (2007) bezeichnet die durch den Prozess der Umstrukturierung leerstehenden, umgenutzten Räume als Dritten Raum. Sie sind der Ausgangspunkt für eine Gentrifizierung. Das Konzept des Dritten Raums unserer Studie hebt sich aber davon ab, und behandelt nur interkulturelle Räume.

Doch müssen wir aufpassen, ob ein solcher Prozess auch ausschlaggebend ist für die Rekonfiguration, die sich bei einer Galerie zum Beispiel sehen lässt. Abbildung 8 zeigt den Restrukturierungsprozess in Viertel. Abbildung 9 zeigt den Wohnraum, der mit seinen Holzhäusern einen Kontrast zu den modernen Gebäuden bildet.

Die Prozesse sind in den Daten unterschiedlich für die verschiedenen Standorte. Eine Galerie wurde in ihrem Platz verschoben, weil sie von einem Hotel verdrängt wurde. Zusätzlich wurde angemerkt, der Vermieter des Galeriegebäudes sei nicht immer mit allen Konzepten der Galerie einverstanden gewesen, und an dem neuen Ort bestehen andere Möglichkeiten:

Wir lieben die Räumlichkeiten in Tophane, aber es war einfach inmitten dieser häuslichen Hallen und es war schwer hier etwas zu organisieren, es gab viele, die sich geschlossen verhielten, es war ein bißchen konservativ. Es war nicht der Grund, warum wird den Ort verlassen haben. Es wird bald ein Hotel werden. Nun deshalb mussten wir gehen.⁵⁴

Bilden wir nun für dieses Statement zwei Codes über die Kategorie Verdrängung:

1. Kulturell
2. Ökonomisch

⁵⁴ “We love the space in Tophane, but it was just in the middle of the house halls and it was difficult to make some organizations there, there were they acting close, it was a bit conservative. It was not the reason why we left that place. It will be a hotel soon. So that’s why we had to leave.” (Eig. Übs.)

Der erste Code drückt die Zugehörigkeit des Verdrängers und des Verdrängten zu einer unterschiedlichen Subkultur innerhalb der türkischen Stammkultur aus. In den Daten kommt hierzu der ideologische Split zwischen liberaler und konservativer Ideologie sehr häufig vor. Im Kapitel zum politischen Raum werden wir den Split genauer besprechen. Jetzt ist erst einmal wichtig zu bestimmen, was nicht zur Gentrifizierung gehört: Die Verdrängung aufgrund von ideologischen Differenzen. Die Galeriemanagerin fühlte sich in ihrer Organisation eingeeengt. Der Wunsch, der sich aus dem ersten Satz erschließt ist, dass sich der Raum frei gestalten lässt.



Abbildung 8: Der Renovationsprozess in Siraselviler (eigene Photographie)

Trotzdem ist es wichtig, dass die Ursachenzuweisung der Managerin in der ökonomischen liegt. Ein Hotel, Ausdruck einer Konsumkultur, die sich von der des Kunstbetriebs unterscheidet, kommt an Stelle der Galerie. Dieser ökonomische Prozess ist verbunden mit der Umwertung von kulturellem Kapital (die Galerie als Ausdruck eines hohen) und ökonomischen (das Hotel als Ausdruck einer hohen Wertschöpfung, demnach auch einem hohen).

Ob nun diese Verdrängungs- und Verlagerungsprozesse nur der höheren Rentabilität eines Wirtschaftssystems zu verschulden ist, was nach der Wertsteigerung des Grundes auf den Mieter mit größerer Zahlungsfähigkeit umschwenkt, oder ob die religiös-konservative Ideologie eine Rolle spielte, bleibt in diesem Zusammenhang offen. Wichtig ist, dass zusätzlich zu den Gentrifizierungsprozessen andere Prozesse im Sinnzusam-



Abbildung 9: Der Renovationsprozess in Siraselviler (eigene Photographie)

menhang gesehen werden müssen. Sie beeinflussen parallel und dynamisch den Raum den die Gegenwartskunst besetzt.

Wenn wir uns nun analytisch an das erste Thema Gentrifizierung wagen, dann werden zuerst die beiden geläufigen theoretischen Ansätze gewählt: der produktionsseitige und der verbraucherseitige. Sie repräsentieren die vorherigen Codes nicht, aber sie können mit diesen verknüpft werden. Der Aufbau von kulturellem Kapital und dessen anschließende Umwertung findet in einem Raum statt, indem vorher eine andere Subkultur, die der Immigranten und ärmeren Bevölkerung in Beyoğlu war. Ihr geringes ökonomisches und kulturelles Kapital ermöglicht es, dass der Wohnraum auch für Personen mit hohem kulturellem Kapital, aber geringem ökonomischen bezogen werden kann. Dazu ist es nötig eine progressive (liberale) Einstellung zu beziehen, um die normalerweise in einer Gesellschaft vorhandene soziale Distinktion auszuklammern und

diesen Raum trotzdem zu beziehen. Jedoch verändert sich durch diesen Zuzug der Raum. Jetzt wird das kulturelle Kapital gesteigert. Die gesellschaftliche Distinktion ist nun durch das gesammelte kulturelle Kapital gegeben, wodurch andere (immer noch progressive) Kräfte hinzuziehen können und eine wirtschaftliche Struktur aufbauen. Im Falle von Beyoğlu ist das nicht nur ein kreatives Cluster, sondern dann im nächsten Schritt ganz stark die Wiederbelebung alter Strukturen des Hotel- und Gastronomiesektors. Und nun kommen auch die Verhältnisse der originären Strukturen ins Spiel. Die Immigranten, welche die Eigentumsrechte durch die enteigneten oder geflüchteten Einnahmen, gehören weder zu der Subkultur der Hotel- und Gastronomie noch zur Kreativ-Industrie, ihre Werte und Normen unterscheiden sich stark. Und sie versuchen nun den Prozess der Gentrifizierung nach ihrem Bild zu formen, indem sie bestimmte Formen der Gegenwartskunst dulden, und bei anderen Ausstellungen bei denen aus gesellschaftliche Tabus geht, mit der Auflösung der Mietverträge drohen.

Das Aufeinandertreffen der beiden Subkulturen kann im Rahmen des Begriffs Gegenkultur betrachtet werden. Das liberale kreative Milieu sieht sich in Opposition einer regressiven Mainstreamkultur, welche auch im politischen Bereich einzug gehalten hat, mit einer konservativen, islamischen Partei. Sie bleibt dabei stark verbunden mit der türkischen Kultur. Nur ihre Werte stellen sich denen der Mainstreamkultur entgegen. Im Sinne von Hall (1968) kann das näher erläutert werden. Die konträren Werte stellen sich denen der Stammkultur entgegen, bleiben dabei aber in ihr verwurzelt. Sie konfrontieren die Kultur mit ihren inhärenten Widersprüchen, sie müssen gegen sie rebellieren. Dadurch formieren sich alternative Strukturen (Hall 1968, 4–5).

Diese Strukturen lassen sich in einem zu gentrifizierenden Quartier nieder. Dann kann eine dialektische Bewegung zwischen den zwei Arten von Kapital, ökonomisch und kulturell gesehen werden. Es geht eben um die Bewegung von Trödel zur Kunst, und von der zur Ware (Ley 2003, 2528). Die Künstler, die zuerst mit dem kulturellen Kapital den Stadtteil aufgewertet haben, schaffen die Grundlage für eine ökonomische Aufwertung, die wiederum sie verdrängt. Der kulturellen Abwertung steht eine ökonomische

Aufwertung entgegen. Genauer formulieren Patterson und Silver (2015, 74) das Muster, das Wachstum der Kunst koppele sich negativ mit dem ökonomischen Wachstum.

Der allgemeine Mangel an Investitionen in den Industriesektoren und die sich aufbauende Finanzstruktur für Industrieinvestitionen spiegelt sich auch in der innerstädtischen Entwicklung wider (Smith 1979, 88). Es stellt sich die Frage, ob in der Türkei auch die Investitionen von der Industrie weg verlegt werden, aber bessere Anlagemöglichkeiten nicht möglich sind.

SEKTOR	1998	2015	%ÄND. (P.A.)	STD
Fertigung	23,6 %	24,1 %	0,0280 %	0,43
Unterhaltung	0,16 %	0,19 %	0,0015 %	0,00
Hotel & Gastr.	2,50 %	2,0 %	-0,0330%	0,16
Fin. & Vers.	7,62 %	13,98 %	0,3744 %	0,72

Generell geht es uns dabei um die Trends, inwieweit eine Änderung der Sektoren auftritt. Die Industriesektoren müssten dabei verdrängt werden, um dem Prozess der Postindustrialisierung zu genügen. Eine kurze Analyse der Sektorbewegung auf Grundlage der Tabelle 2, welche TİK 2016a zeigt im ersten Schritt nahm die Fertigung⁵⁵ im Zeitraum von 1998 bis 2015 durchschnittlich pro Jahr 0,02% zu. Im Gegensatz dazu werden im zweiten Schritt zwei Sektoren gewählt, welche für unsere Arbeit relevant sind, und die auf Kosten des Industriesektors wachsen sollten: der Unterhaltungssektor⁵⁶ und die Hotel- und Gastronomieindustrie⁵⁷. Ersterer wächst jährlich im Vergleich am geringsten (absolut lässt sich eine Änderung von 0,03% beobachten), letztere nimmt als einzige im Sektoranteil ab. Es lässt sich feststellen, dass eine weitreichende Deindustrialisierung nicht stattfinden kann. Trotzdem lässt sich mit dem stärksten wachsenden Sektor, der Finanz- und Versicherungsindustrie eine Verschiebung nachweisen. Im Ver-

⁵⁵ Timalat Sanayi (TİK 2016a)

⁵⁶ Kültür, sanat, eğlence, dinlence ve spor (TİK 2016a)

⁵⁷ Konaklama ve yiyecek hizmeti faaliyetleri (TİK 2016a)

gleich kann diese ihren Anteil weit ausbauen. Doch dieser Vergleich weist eher eine Verschiebung innerhalb des tertiären Sektors nach, als dass von einer postindustriellen Türkei geredet werden kann. Zusätzlich weichen die zwei Sektoren mit dem größten Wachstum in diesem absolut und standardisiert ab. Das bedeutet, dass die Sektoren nicht stetig und gleichmässig wachsen, sondern fluktuieren.

Speziell für Istanbul existieren nur Zahlen für eine breitere Definition von Sektoren.

SEKTOR	2004	2011	ø-ÄND. (P.A.)	STD
Industrie	29 %	27 %	-0,2208 %	1,1686 %
Dienstl.	71 %	72 %	0,2461 %	1,1729 %

Tabelle 3 auf Grundlage von TİK 2016b zeigt auf dem ersten Blick, dass der Anteil der Industrie abnimmt, und der Dienstleistungssektor in Istanbul an Bedeutung gewinnt. Durchschnittlich sinkt der Jahreswert für die Industrie. Jedoch hängt das vom betrachteten Zeitraum ab. Die Standardabweichung von 1,1686% weist auf eine hohe Fluktuation hin. Wenn ein Betrachtungszeitraum der Jahre 2009 bis 2011 gewählt wird, dann ist erkennbar, dass die Industrie um 1,4481% und 1,0458% in den Jahren zunimmt. Gleichzeitig nimmt der Dienstleistungssektor ab (-1,4233%, -1,0490%). Es kann von einer Deindustrialisierung gesprochen werden, aber nur in einem geringen Ausmaß, die Gentrifizierung Istanbuls kann so nicht erklärt werden.

Versuchen wir diesen Prozess noch näher anhand der darauf folgenden Gentrifizierungsprozesse zu betrachten. Ergun (2004) beschreibt die in einer "Schreibtischstudie" (von ihr so genannt) für Istanbul. Sie identifiziert verschiedene Regionen der Gentrifizierung in Istanbul, darunter ist Beyoğlu nur eine unter anderen, z. Bsp. auch vorhanden sind die Wohngegenden am Bosphorus oder das alte Stadtzentrum Istanbuls.

So wird Beyoğlu in den 90er Jahren renoviert indem Intellektuelle und Künstler Wohnungen kaufen. Dadurch entstehen dann neue Cafeterias, Restaurants, Buchläden und Galerien. Eine direkte Deindustrialisierung kann hier nicht festgestellt werden, weil die

vorherige Nutzung eher als Slumgebiet bezeichnet werden kann, das die zugezogenen Migranten beherbergt. Die Wohngebäude werden auch für geschäftige Handelsläden genutzt (Ergun 2004, 397). Das Bild widerspricht dem produktionsseitigen Ansatz.

Durch eigene Beobachtung lässt sich feststellen, dass postindustrielle Räume in Istanbul tatsächlich aufgewertet werden. So wurde in Bomonti (welches Nahe von Beyoğlu ist, und noch näher von den Vierteln, wo einige Künstler leben) eine alte Brauerei zu mehreren Restaurants, Bars und Clubs umfunktioniert. Nebenan befindet sich die Universität Mimar Sinan. Die Universität ist für die Studiengänge der Bildenden Kunst bekannt. Jedoch befinden sich in dem Gebäude eher die Geisteswissenschaften sowie Naturwissenschaften. Abwesend ist die Kunst sowohl in der Universität als auch in dem Bar-, Restaurant- und Clubkomplex.

Auch die Gebäude der Bilgiuniversität am Ende des Goldenen Horns, auch nicht in Beyoğlu, aber in der Nähe entstammen einem postindustriellen Komplex. Die Universität beinhaltet gleichzeitig ein Museum, indem die alten Maschinen ausgestellt werden. Im Unterschied zu Bomonti existiert hier eine wichtige Galerie, die Gegenwartskunst ausstellt. Jedoch wurde diese im Nachhinein zum Plan hinzugefügt. Sie ist nicht Teil eines Gentrifizierungsprozesses, und auch nicht Teil eines Clusters des kreativen Milieus. Sondern eher ein isolierter Fall. Es ist nicht so, dass sich zuerst hier Künstler angesiedelt hätten, und dann zusammen mit den Galerien das Viertel aufgewerteten. Es handelt sich hier um ein geplantes Projekt zur Umgestaltung postindustrieller Räume.

Aber kommen wir zurück zu Beyoğlu, dem zentralen Ort für die Gegenwartskunst in Istanbul. Um seinen Gentrifizierungsprozess erklären zu können müssen wir einen anderen Ansatz wählen, der häufig im Zusammenhang mit dem produktionsseitigen genannt wird, dem verbraucherseitigen.

5.8. DER WANDEL DER GESELLSCHAFT

Der Ansatz geht davon aus, dass die Ursache für den Wandel der Stadtviertel mit dem Wandel der Verbrauchsmuster der Bevölkerung einhergeht. David Ley als zentraler

Vertreter dieses Ansatzes (2003, 2529) wendet eben diesen besonders für die Umgestaltung durch Künstler an. Der Ort wird ästhetisiert und gerade im Kontrast zum Bild der funktionalen (industriellen) Moderne, sind die neuen Orte von einer anderen Ästhetik geprägt. Er nimmt damit Bourdieu (1984, 231) als Theorie auf und identifiziert die Kulturproduktion als Mechanismus der Klassenverhältnisse. Für die ästhetische Position wird ein Mittelklassehintergrund und höhere Bildung vorausgesetzt (Ley 2003, 2531).

Die Theorie geht konkret davon aus, dass ein gesellschaftlicher Wandel in der türkischen Gesellschaft erfolgte, der Personen dazu bewegte, wieder das Innere der Stadt zu beziehen. Wie im einleitenden Paragraphen zur Einstufung der beiden geläufigen Ansätze Gentrifizierung zu erklären, setzt sie voraus, dass die Personen den Verlust der Distinktion zwischen Menschen mit geringen ökonomischen Kapital tolerieren, um die Vorteile der Stadt zu nutzen.

Die Abgrenzung in Form einer progressiven Haltung geschieht auch durch die Art der Organisation. Eine andere Möglichkeit Kunst eine Plattform zu geben ist der öffentliche und nicht private Zweck: Die Galerie muss sich gegen die Museen, ein weiteres globales Kulturelement, durchsetzen. Diese existieren für etablierte Künstler, und unter der Bezeichnung der non-profit Museen für Künstler mit einer antikommerziellen Haltung und auch wenig Etablierung.

Dazu soll als Beleg ein Auszug aus dem Gespräch mit einer Istanbuler Künstlerin dienen:

Nicht nur Galerien. Tatsächlich eher non-profit Museen. So groß, ja, wir arbeiten nicht nur mit Galerien. Eher Festivals, non-profit oder Museum. Zum Beispiel in den kommenden zwei Wochen gehen wir dahin: In Italien gibt es das Maxi Museum. Da gibt es so eine Ausstellung, da nehmen wir teil. Nur zu Galerien haben wir keinen Kontakt.

Aber zwischenmenschlich gemeint schon. Nun ja, für die Arbeit [der Künstlerin] gibt es eine Galerie. Meine gab es.

Gab es.

Dann hat es irgendwann aufgehört. Aber wir wollen [die Künstlergruppe] vom Kunstmarkt, von Messen usw. davon fernhalten.⁵⁸

Der Aspekt der Macht über die eigene Kunst, die sich durch eine non-profit Organisation dem Warencharakter entzieht, ist ausschlaggebend für eine Interpretation, warum die Galerie sich entgegen anderer Organisationen im Milieu abgrenzen muss. Jedoch muss hier auch gesehen werden, dass trotzdem Verbindungen vorhanden sind. Es lässt sich eine Distinktion auch gegen den Warencharakter erkennen.

Es erscheint als schweifte dieser Teil der Argumentation von dem konsumseitigen Ansatz der Gentrifizierung ab. Jedoch steigen wir nun immer tiefer in die Ursachen einer Gentrifizierung ein, dem Wandel der Kultur, und die Anpassung an eine globale Kultur auch im Konsumverhalten, und wichtig dabei im Kontext, der Distinktion von Individuen als Teil einer Gruppe voneinander. Diese Abgrenzung lässt erst die Veränderung hing von der Suburbanisierung zur Urbanisierung zu. Es muss eine neue Gruppierung sein, die sich dazu bewegt fühlt, eine Reurbanisierung durchzuführen.

Es lässt sich hierzu eine Typologie aufstellen, die ein Netzwerk aus vier Werten veranschaulicht (siehe Tabelle 4).

Tabelle 4: Die Gegenüberstellung von Werten im Sinnzusammenhang

	WERT A	WERT B
Kategorie 1	konservativ	progressiv
Kategorie 2	profit	non-profit

⁵⁸ “Pek galeri değil. Aslında non profit müze gibi. Böyle büyük, evet, pek galerilerle çalışmıyoruz. Aslında festivaller, non profit ya da müze. Mesela bu iki hafta sonra şeye gidiyoruz: İtalyada maxi müze var. Orada bir işte sergi olacak oraya katılacağız. Pek galerilerle bağlantımız yok.

Tamam, tamam.

Ama kişisel olarak var. Yani [sanatçının] çalıştığı bir galeri var benim vardı mesela hani.

Vardı.

Bir zamanlar, bitti.Şey ama [sanatçının grubu] biraz uzak tutmak istiyoruz da galeri sanat piyasasındaki o şey fuardı falan onlardan uzak duruyor.” (Eig. Übs.)

Codieren wir nun diese Tabelle mit folgenden Variablen, weil sie gemeinsam in Relation stehen. A1 (Wert A kombiniert mit der Kategorie 1) beschreibt die konservative Grundstruktur auf die sich der Galerienraum bezieht. A2 ist die ökonomische Umwertung des Raums zur Ware, in Form von Hotels oder Restaurants mit Profitorientierung. Dagegen formieren sich: B1 die progressive Gegenkultur, die sich ansiedelt, um das kulturelle Kapital des Raums zu steigern. Als zweite Form ist B2 genannt, welches stratifiziert wird. Sie wehrt sich gegen die Umwertung in ökonomisches Kapital. Doch können B1 und B2 gruppiert werden, weil sich beide gegen die konservativen Kräfte wehren.

Analysieren wir ein Zitat einer Istanbuler Künstlerin mit dieser Typologie. Beyoğlu wird hier, allgemein hin als Kunstzentrum akzeptiert, aber als Einkaufszentrum klassifiziert.

Hier auch Beyoğlu ist kein Kunstzentrum mehr. Es ist ein Zentrum für Restaurants und Einkaufszentren geworden.⁵⁹

Damit wird exakt der ökonomische Umwertungsprozess beschrieben. Es besteht eine Abgrenzung zu A2.

Wiederum können die konservativen und profitorientierten Strukturen gruppiert werden, die sich in der Opposition zu progressiven und non-profit Strukturen positionieren. Nun kann überlegt werden, inwieweit diese Relationen mit bestimmten Eigenschaften besetzt sind. Die Gegenüberstellung, formalisiert als Relation A1 R B1 (lies: A1 in Relation zu/verhält sich zu B1) kann bewusster gesellschaftlicher Konflikt gedeutet werden. Die konservativen Kräfte stellen sich in allen gesellschaftlichen Interaktion bewusst auf, und versuchen die Gesellschaft danach zu prägen. Andererseits tritt die Relation A2 R B2 als globaler unbewusster Prozess auf. Unbewusst heißt hier, dass zwar der Prozess bekannt ist, gemeinhin als Gentrifizierung, jedoch als natürlich angesehen wird. Das ist für A1 R B1 nicht gegeben.

⁵⁹ “Burası da beyoğlu artık bir sanat merkezi değil, restoran ve alışveriş merkezi oldu.” (Eig. Übs.)

Eine wichtige Eigenschaft der Einteilung ist, dass sie bestimmte Werte zu den Rollen einer Gesellschaft zuordnet. Sie sind eng miteinander verbunden und beeinflussen sich gegenseitig. Künstler müssen progressiv sein, weil sie sich mit neuen Ideen auseinandersetzen müssen. Die Kunst schöpft ihre Werte aus der Kreierung von grundsätzlich neuem geistigem Eigentum. Dieses kann nicht durch eine Weiterführung des Bestehenden geschehen, sondern muss etwas neues schaffen, damit es eben als geistiges Produkt zählt. Die Materie schafft einen Unterschied zwischen Konsumgütern, wie sie auch Geistiges sein können, zum Beispiel Soap-Operas und Computerspiele, die in Serie für die Masse produziert werden. Deshalb sind Künstler nicht in ihrer Ideologie konservativ. Auch müssen sie sich von der Masse abheben, wenn sie Raum zentral beziehen wollen. Sie besitzen zwar die Einstellungen der Mittelklasse, aber ihnen fehlt das nötige ökonomische Kapital, um sich diesen Wohn-/Arbeitsraum zu erschließen. Deshalb müssen sie progressiv genug sein, um sich mit dem konservativen Umfeld der bestehenden Strukturen in der Stadt verständigen zu können.

So lässt sich das auch an einer Istanbuler Künstlerin erkennen, die ebenfalls einen Migrationshintergrund hat, aber sich in ihrem kulturellen Kapital (Masterstudium der Kunst an der dafür renommiertesten, türkischen Universität) von anderen Migranten unterscheidet:

Meine Familie besteht in Wirklichkeit auch aus Immigranten. Ihre Geschichte beginnt in den 53ern als sie in die Türkei kamen. Meine Familie kommt aus China. Davor Russland.⁶⁰

Die positive Besetzung der Immigranten von den Istanbuler Künstlern die in Şişli leben, in einem Bereich der im Inbegriff der Gentrifizierung steht, zieht sich durch das Interview.

Der Kulturmix ist wirklich etwas sehr Gutes, wenn man darüber nachdenkt.

⁶⁰ “Bizimkiler göçmen aslında. Bu hikaye 53te. Türkiyeye gelmişler tatarız. Biz ailem çinde doğmuş, öncekiler rusya rusyada.” (Eig. Übs.)

Wenn man langfristig denkt, dann muss man mit der Immigrantfrage leben.⁶¹

Dabei steht die Kunst in der Funktion einer internationalen Verständigung, eine Globalkultur wird aktiv aufgebaut. Darauf bezieht sich auch folgende Aussage der Künstlerin:

Natürlich gibt es den kulturellen Unterschied. Aber meiner Meinung arbeiten wir daran, zum Beispiel über die Musik von [ihrer Künstlergruppe] zu den Leuten zu sprechen.⁶²

Damit gilt die liberale Verständigung als Code um sich mit anderen Künstlern aus anderen Kulturen zusammenzuschließen. Auch beim niederländischen Künstler lässt sich eine liberale Einstellung herauslesen, wenn er seinen Kontakt mit dem türkischen Publikum beschreibt, und ihre Offenheit hervorhebt.

Die Arbeit im öffentlichen Raum wird von ihm beschrieben, und dass die Leute dort trotz der sensiblen Atmosphäre sie interessant finden. Das Empfinden der Menschen diesen Einblick gut zu finden, wird positiv hervorgehoben. Die Erkenntnis und deren Wertschätzung zeigt die eigene Liberalität auf.

Auch ein Istanbuler Galerieassistent beschreibt einen Austausch in den Niederlanden so:

Ich mochte dieses Land, nun es ist sehr frei. Wo genau die Grenzen der Freiheit liegen, darüber kann man nachdenken, aber für mich selbst war das ein Ort, an dem ich mich sehr wohlfühlt habe.⁶³

Es lässt sich erkennen, dass es auch in anderen Rollen des Galeriebetriebs die gleichen ideologischen Präferenzen gibt. Einen abweichenden Fall gab es nicht.

⁶¹ “Kültür değişimi aslında çok güzel bir şey yani düşününce. Uzun vadeli düşünmek zorunda kaldığımızda göçmen sorununu öyle yaşamak zorundayız.” (Eig. Übs.)

⁶² “Tabi kültür farkı oluyor. Ama sonuçta bence bizim mesela kolektif olarak söylersem mesela Ha Za Vu Zu’da müzik üzerinden konuşmaya çalışıyoruz insanlarla.” (Eig. Übs.)

⁶³ “Beğendiğim bir ülke yani çünkü çok özgür. Özgürlüğün sınırı nereye kadardır tartışılır ama. Kendimi çok iyi hissettiğim bir yerdi yani.” (Eig. Übs.)

Im Gegensatz dazu wurde deutlich abgegrenzt zur konservativen Subkultur. Auch hier lässt sich das gut am Beispiel des niederländischen Künstlers festmachen, der die konservativen Strukturen der Türkei erwähnt, um sein Bild der türkischen Kulturindustrie aufzuzeigen:

Ich denke, dass ist eine gute Frage, denn wenn Du die Ebene erreicht von, lass uns sagen von den Spitzenkuratoren. Sie haben, es sieht so aus als haben sie eine ziemlich klar definierte Agenda. Das heißt sie haben bestimmte Ziele, die sie vorlegen wollen. Und ich denke sie sind begrenzt in ihren Ressourcen und begrenzt an Orten, wo etwas gemacht werden kann. Deshalb ist es nicht sehr einfach irgendeine Idee rüberzubringen, und irgendeinen Kontakt herzustellen und einmal sprichst du mit allen Spitzenkuratoren. Es sieht so aus als würden sie zögern zu offen zu experimentieren. Ich glaube, dass sie mit noch einigen anderen Instanzen verhandeln müssen. Sie haben ein institutionelles, politisches Umfeld, in dem sie kurieren müssen. Und sie sind abhängig. Ein bißchen wie es die Gesellschaft festlegt, etc., die Stadt organisiert ist. Deshalb scheinen sie nicht zu viele Risiken auf sich zu nehmen, nicht zu experimentelle Projekte. Mit einem Mangel an Zeit wollen sie alles vorher festgesetzt haben. Deshalb ja, ich fühle, dass es da ein bißchen konservativere Position unter den Museumsleitern, den Institutionsleitern und den Spitzenkuratoren gibt. Mehr [noch], es ist alles konservativ.⁶⁴

Die Kritik, die hier geäußert wird, betrifft aber nicht nur den Split der in der Typologie genannten ersten Kategorie. Wichtig sind auch die Verbindungen in dem Netzwerk zwischen der ersten und der zweiten Kategorie. Einerseits wird gerade zu Beginn die ökonomische Infrastruktur benannt. Ein begrenztes Budget, ein begrenzter Zeitrahmen, die Zeichen der Einbettung des künstlerischen Arbeit in den globalen, wirtschaftlichen Kontext des Projekts. Doch im zweiten Schritt werden die institutionellen und politischen Begrenzungen genannt. Das Bild wird aufgebaut, zwischen der Kunst, die sich durch das Experimentelle auszeichnet, und der Kulturinstitutionen, der Begrenztheit des

⁶⁴ “I think that it’s a good question, because when you reach the level of the, let’s say the top curators. They have, they seem to have, a strict pretty determined agenda. That means they have certain objectives that they want to bring forward. And I think they are limited in resources and limited in places to do things. So it’s not a very easy to get any idea across and to make any contact and once you speak with all the top curators. They seem to be hesitant to do too much of an open experiment. I believe they have still a lot of entities to deal with. They have an institutional, political environment that they have to curate in. And they are dependent. Somewhat how the society states, etc., the city is organised. So they don’t seem to be taking too much risk, not too much experimental projects. With a lack of time they want everything to be predefined. So yeah, I feel that there is a bit more conservative position there within the museum directors, institution directors and the top curators. More it’s all conservative.” (Eig. Übs.)

administrativen Umfelds, welche nicht nur auf die ökonomische Parameter reduziert werden können. Ein offener Ausgang eines Experiments könnte als gefährlich eingestuft werden. Das könnte dann den Rahmen dessen, was für die Kunst, oder genauer für einen Künstler, national oder international auf türkischen Boden, möglich ist, geschehen. Die genaue Kritik von ihm bleibt jedoch im Interview begrenzt. Sie repräsentiert den Blick des Fremden auf eine andere Kultur. Wenn dieser dem der Istanbuler Künstlerin gegenübergestellt wird, dann lässt sich aber auch die Kategorisierung veranschaulichen.

Nach den Wahlen sieht es so aus, dass die Leute jetzt konservativer sind, aber meiner Meinung nach ist das nicht nur ein Thema der Türkei, sondern auch eines Europas oder weltweit.⁶⁵

Die Antwort erfolgt auf die Frage, ob sie denkt, dass der Nationalismus und die Nationalisten stärker werden. Daher ist sie nicht so einfach auf alle "konservativen" (tr. *tutucu*) Kräfte übertragbar. Jedoch ist ein weiteres Element von Bedeutung, sie überträgt die Gesamtsituation von der Türkei auf die gesamte Welt, aber zuerst auf Europa. Und im gleichen Zug wird mehrmals die Gentrifizierung erwähnt. In einem globalen Kontext. Dazu lässt sich anmerken, dass das gerade einen interkulturellen Lernprozess darstellt. Der in der Einführung erwähnte Konflikt zwischen nationalistischen, säkularen Bewegungen und neo-osmanischen, religiösen wird in einen globalen Kontext gesetzt. Da dieser sich der Reichweite jeder Handlungsmöglichkeit entzieht, wird dieser als unabwendbar betrachtet. Die Gentrifizierung ist somit ein Prozess, der nicht abgewendet werden kann. Er reiht sich ein in die Beobachtungen zur Zufälligkeit, in dem auch betrachtet werden muss, dass diese im Sinne von *kismet* 'Schicksal', die Unabwendbarkeit eine nicht hinterfragte Voraussetzung ist. Jedoch bilden sich Widerstände mit Hilfe von Strukturen: non-profit Museen grenzen sich ab von der kommerziellen Haltung der Galerien, Apartmentprojekte schaffen Wohn- und Arbeitsraum. Sind diese Gegebenheiten geklärt werden die Fakten geschaffen: Das künstlerische Artefakt.

⁶⁵ "Seçimlerden sonra da öyle görünüyor ki insanlar artık daha tutucu ama bence sırf Türkiye'ye özgü bir konu değil avrupada da dünyada da." (Eig. Übs.)

6. DER DRITTE RAUM

In der Einführung wurde schon das an der Sprachwissenschaft angelehnte Konzept Bhabhas besprochen, der Dritte Raum als ambivalenter Zwischenraum, der zwischen Bedeutung und Interpretation steht, und sich als dynamisches Element darstellt (Bhabha 1994, “The commitment to theory”). Soja greift den Dritten Raum erneut auf (1996) als Basis dient aber Lefebvre. Bhabhas theoretischen Input sieht er eher in der Erweiterung einer historischen Perspektive mit neuen Autoritätsstrukturen und neuen politischen Initiativen (Soja 1996, 211).

Lefebvre benutzt ebenso das Konzept des Dritten Raums implizit über den Alltagsraum: “It none the less emerges that the everyday unfolds and is constituted in a space and time distinct from natural space and time, as well as mental space and time” (Lefebvre 1983:2014, Bd. III, “Introduction”). Das heißt, dass es auch hier um einen Raum geht, der sich von den geographischen Konzepten des ideellen oder materiellen Raum abhebt. Er ist ein dialektischer Raum, der die Möglichkeit einer subjektiven Intervention zulässt (Lefebvre 1961:2014, Bd. II “Clearing the Ground”).

Soja interpretiert hier näher, dass eben dieser Dritte Raum über die Bedeutung des Ersten Raums (materiell) und des Zweiten Raums (ideell) hinaus geht. Er ist ein drittes, welches eine Synthese beider Räume darstellt, aber gleichzeitig darüber hinaus geht, und klar davon zu unterscheiden ist (Soja 1996, 60–62).

In dieser Arbeit wird der DR minimalistisch definiert, um über das Zuweisen von Codes eine neue Perspektive des Raums aufzubauen. Zuerst werden wir aufzeigen, wie es möglich wäre einen Dritten Raum anhand des Modells der oben genannten Autoren zu konstruieren. Im nächsten Schritt werden wir ein einfacheres Modell entwerfen, was den Anforderungen der Codierung trotzdem gerecht wird.

Drei Variablen können für diese Studie den Raum darstellen:

m := der materielle Raum

i_1 := der ideelle Raum, imaginiert von der Stammkultur

i_2 := der ideelle Raum, imaginiert von der Fremdkultur

Wenn der DR den ideellen Raum vereint, dann kann aber für beide der materielle Raum als gleich vorausgesetzt werden, weil sich doch beide in Istanbul befinden. Dann ergeben sich die Paare $(m \cup i_1) \cup (m \cup i_2) \equiv m \cup (i_1 \cup i_2)$.

Für den interkulturellen Raum reicht das Konzept des DR nicht aus. Denn es ist einmal die Erzeugung eines gelebten Raums durch die Imagination der Fremden, und ein anderes Mal der Dritte Raum durch die Imagination der Stammkultur, welche auf den Dritten Raum trifft.

Deshalb ist es nötig den Dritten Raum als Synthese aus drei Elementen zu beschreiben: Der Synthese aus der Imagination beider, sich unterscheidenden Kulturen, wiederum eine Einheit bildend mit der Verbindung dieser Vereinigung mit dem materiellen Raum.

Es kann nicht gleichgesetzt werden mit der Synthese zweier Dritten Räume, weil der materielle Aspekt des Raums gleich bleibt. Eher wird die Imagination abgeglichen. Das hat auch Auswirkungen auf den Raum, wie er gestaltet wird.

Für die Codierung nehmen wir das Element m aus der Gleichung und stellen nun auf:

$DR := i_1 R i_2$

Der Dritte Raum wird definiert als die Synthese der Imagination eines Raums zweier Individuen mit Zugriff auf unterschiedliche kulturelle Orientierungssysteme. Um die Codierung besser darstellen zu können, wird folgendes festgelegt: die Fremdkultur erhält einen Großbuchstaben, die Eigenkultur einen Kleinbuchstaben. Die Formel $i_1 R i_2$ erhält dann die Form iI .

6.1. ROLLEN

Aus dem Interviewprozess heraus wurde ein Rollenmodell aufgebaut, welches jedem Individuum für die Variable i eine Rolle zuweist, zum Beispiel der Rolle Künstler a . Dann wird im konkreten Schritt die allgemeine Formel

iI in aA codiert. Hier eine Aufstellung aller Rollen:

$a :=$ Künstler

Künstler stellen den Schaffungsprozess im Warenkreislauf dar.

$c :=$ Kurator

Kuratoren selektieren von der Masse an Künstlern. Sie repräsentieren den Kunstmarkt. Sie sind die Repräsentation der Käufer. Aber sie schaffen auch durch ihre Verbindungen die nötigen Marktzugänge. Kuratoren treten dabei als entscheidende Schnittstellen zwischen Galeristen, Künstlern und Käufern auf:

Mit Kuratoren, natürlich. Weil wir diese Kunstwerke für [einen Kurator] und [einen Kurator] produzieren. Sie sind zusammen Kuratoren, deshalb haben wir einige Verbindungen zu internationalen Kuratoren. In diesem Sinne. Auch arbeitete ich mit dem Kurator [anonym]. Weil ich ein Kunstwerk für die Architekturbiennale von 2014 machte. Und er war der Herausgeber des Buches, deshalb hatten wir einiges zu be-

sprechen, das ist ein anderes Beispiel. Und unsere Arbeit wurde in den internationalen Medien viel weitreichender publiziert als [Lachen] den nationalen, nationalen Medien.⁶⁶

Charakterisierend an diesem Zitat ist, dass die Arbeit (bewusst oder unbewusst) so selektiert wird, dass die nationalen Medien nicht mehr so interessiert sind, wie die anderer Länder. Das zeigt, wie stark die Akteure aus ihrem Kontext heraus verschiedene Interaktionen starten können, die sie in einen gänzlich anderen Kontext positioniert.

s := Assistent

Assistenten sind prominent durch ihre Präsenz in den Gallerien. Sie sind die erste Kontaktperson, wenn die Galerie zu einem beliebigen Zeitpunkt aufgesucht wird.

Sie sind auch direkt an der Kunst beteiligt, wie dieses Zitat eines Istanbuler Künstlers zeigt:

Ja, ich meine, ich habe, ich, ich arbeite öfters in Kollaborationen. Ich habe Assistenten.⁶⁷

Becker (1982, 16–17) identifiziert einen Kontrast zwischen Künstler und Assistenten, der seit der Renaissance in Europa vorherrscht. Den Künstlern wird ein besonderer Status zugesprochen, während Assistenten ein Status, dem Künstler untergeordnet zugeordnet wird.

Und so beschreibt auch der Istanbuler Künstler, dass bei Kollaborationen die Kollaborateure sich den Verhältnissen fügen müssen, und ihren Namen nicht auf das Werk setzen dürfen:

⁶⁶ “With curators of course. Because we produce this artworks for [einem Kurator] and [einem Kurator]. They are curators together, so we have some connections with international curators. In that sense. Also I worked with the curator [einem Kurator]. Because I made an artwork in the architecture biennale of 2014. And he was the editor of the book, so we had some communication, there is another example. And our work published a lot more widely in the international media rather than [laughter] national, national media.” (Eig. Übs.)

⁶⁷ “Yeah, I mean I have, I, I work in collaborations a lot of times. I have assistants.” (Eig. Übs.)

Cabc	Sabc	Mabc	Babc	ACac	ASac	AMac	ABac	Aac	CSac
BCac	Cac	MSac	BSac	Sac	BMac	Mac	Bac	Aams	Cams
Mams	Bams	Aabs	Cabs	Sabs	Mabs	Babs	ACas	ASas	AMas
Aas	CSas	CMas	BCas	Cas	MSas	BSas	Sas	BMas	Mas
Aabm	Cabm	Sabm	Mabm	Babm	ACam	ASam	AMam	ABam	Aam
CMam	BCam	Cam	MSam	BSam	Sam	BMam	Mam	Bam	ACab
AMab	ABab	Aab	CSab	CMab	BCab	Cab	MSab	BSab	Sab
Mab	Bab	ACSa	ACMa	ABCa	ACa	AMSa	ABSa	ASa	ABMa
ABa	Aa	CMSa	BCSa	CSa	BCMa	CMA	BCa	Ca	BMSa
BSa	Sa	BMA	Ma	Ba	Acms	Ccms	Scms	Mcms	Bcms
Cbcs	Sbcs	Mbcs	Bbcs	ACcs	AScs	AMcs	ABcs	Acs	CScs
BCcs	Ccs	MScs	BScs	Scs	BMcs	Mcs	Bcs	Abcm	Cbcm
Mbcm	Bbcm	ACcm	AScm	AMcm	ABcm	Acm	CScm	CMcm	BCcm
MScm	BScm	Scm	BMcm	Mcm	Bcm	ACbc	ASbc	AMbc	ABbc
CSbc	CMbc	BCbc	Cbc	MSbc	BSbc	Sbc	BMbc	Mbc	Bbc
ACMc	ABCc	ACC	AMSc	ABSc	ASc	ABMc	AMc	ABC	Ac
BCSc	CSc	BCMc	CMc	BCc	Cc	BMSc	MSc	BSc	Sc
Mc	Bc	Abms	Cbms	Sbms	Mbms	Bbms	ACms	ASms	AMms
Ams	CSms	CMms	BCms	Cms	MSms	BSms	Sm s	BMms	Mms
ACbs	ASbs	AMbs	ABbs	Ab s	CSbs	CMbs	BCbs	Cbs	MSbs
Sbs	BMbs	Mbs	Bbs	ACss	ACMs	ABCs	ACs	AMss	ABSs
ABMs	AMs	ABs	As	CMss	BCss	Css	BCMs	CMs	BCs
BMSs	MSs	BSs	Ss	BMs	Ms	Bs	ACbm	ASbm	AMbm
Abm	CSbm	CMbm	BCbm	Cbm	MSbm	BSbm	Sbm	BMbm	Mbm
ACSm	ACMm	ABCm	ACm	AMSm	ABSm	ASm	ABMm	AMm	ABm
CMsm	BCSm	Csm	BCMm	CMm	Bcm	Cm	BMSm	MSm	BSm
BMm	Mm	Bm	ACSb	ACMb	ACCb	ACb	AMSb	ABSb	ASb
AMb	ABb	Ab	CMSb	BCSb	CSb	BCMb	Cmb	BCb	Cb
MSb	BSb	Sb	BMb	Mb	Bb				

Abbildung 10: Typologie des Dritten Raums (eigene Darstellung)

Es gibt deswegen ein Problem. Wenn Du mit Leuten zusammenarbeitest, will der Käufer keine Menge von Namen sehen. Er will einen Namen sehen. Nun, das ist etwas, ich konnte es nicht, ich konnte es nicht schaffen, sagen wir es so. Weil Du weißt schon, ich produziere mit einer Menge von Leuten, aber er möchte meinen Namen sehen.

Aber am Ende des Tages sie, sie benennen es lieber mit meinem Namen als mit der Firma. Deshalb denke ich, es ist ein Verfahren der Kunst, oder so etwas. Schwer zu überwinden.⁶⁸

Natürlich wird damit nicht direkt von Assistenten gesprochen, sondern den Kollaborateuren wird ein solcher Status zugesprochen. Es zeigt eine Beziehung zwischen den Künstlern, den Assistenten und den Käufern an. Sie ist nicht vom einem gleichen Status geprägt, sondern besteht zwischen Künstler und Käufer auf einer Seite und den Assistenten darunter.

⁶⁸ “There is one problem about that, though. When you collaborate with people the buyer doesn’t want to see a lot of names. He wanna see one name. So it’s one thing I couldn’t, I couldn’t achieve, let’s say. Because you know I produce it with a group of people but he wants to see my name.

But at the end of the day they, they would call it with my name rather than the company name. So I think it’s a art procedure, or something. Hard to overcome.” (Eig. Übs.)

m = Galerist, Gallery Director, Galeriemanager

Galeriemanager steuern das Geflecht aus Künstlern, Kuratoren, Käufern und Assistenten.

b = Besucher/Käufer

Das können Besucher sein, aber auch Käufer der Waren, Kunstsammler.

In diesem Schritt geht das Individuum in seiner Rolle auf. Eine Kombination von drei Künstlern aus drei verschiedenen Kulturen mit einem vierten Kurator aus der gleichen Kultur des ersten Künstlers folgendermaßen dargestellt werden, die Kulturen müssen dann auch indiziert werden: $i_1a_1 R i_2a_2 R i_3a_3 R i_4c_1$. Diese Codierung ist mühsam und lässt sich auch so nicht konkret in der Interviewsituation finden. Das Konzept des Dritten Raums geht von der Bildung eines DR im Sinne einer Dritten Kultur aus, die gänzlich neu ist und sich verschiedenen dritten ähnelt. Aus dem vorher genannten Beispiel würde eine einzigartige Gruppe aus Individuen hervorgehen. Aber allgemein geht es um die Definition eines dritten kulturellen Referenzsystem, eines das immer bei jeder Kombination der Rollen untereinander auftritt. Damit ist dann das gemeint, was einem gewissen *zeitgenössischem Denken* der Gegenwartskunst entspricht, von welchem der niederländische Künstler gesprochen hatte.

Grundsätzlich bestehen dann $2^{11} = 2048$ Möglichkeiten, die Potenzmenge, wenn alle vier Rollen beliebig aufeinandertreffen können. Folgende Bedingungen müssen aber ausgegrenzt werden:

- Individuen mit gleichen Rollen können nur doppelt vorkommen, wenn sie sich kulturell entscheiden. Wir untersuchen den Dritten Raum, Konstellationen, wie aa, ab, etc. werden nicht untersucht.
- Mindestens ein Individuum mit einer Rolle muss einer Fremdkultur angehören, und nicht alle Akteure dürfen einer Fremdkultur angehören.

Damit ergeben sich dann 324 Möglichkeiten.

Abbildung 10 stellt alle verschiedenen Möglichkeiten der Kombination dar. Rot markiert sind die tatsächlich identifizierten Fälle in unserem theoretischen Sample.

Um die Typologie besser zu verstehen, folgen Beispiele, die aus den Interviews entnommen sind.

Acmsb, AcmsB: Istanbuler Managerin mit internen Kuratoren und internationalen Künstlern mit der Galerie in Istanbul, die von sowohl internationalen als auch lokalen Gästen besucht wird.

ACmsb, ACmsB: Internationaler Künstler mit lokalen Strukturen, aber internationaler Kuratorin.

aCMSB: Türkische Künstlerin stellt in einem anderen Land aus.

6.2. DIE BEZIEHUNG DER KÜNSTLER UNTEREINANDER

Die häufigste Beziehung im Dritten Raum, die von allen Informanten beschrieben wurde, war die der Künstler untereinander. Wenn nun das vom Standpunkt des Warenflusses betrachtet wird, dann zeigt es die Bedeutung der Produktion. Wir können nun tiefer in diesen Teil des Zyklus einsteigen.

Wenn von einer höheren Perspektive über die Probleme von einer Istanbuler Galeriemanagerin gesprochen wird, dann werden zuerst Probleme der Logistik benannt. Denn besonders weil die Künstler miteinander direkt in Kontakt treten sollen (**aA**). Und das in einem konkreten Arbeitskontext *Workshop*:

Das einzige Problem, das wir haben, wenn wir Projekte im Ausland machen, oder wenn wir Künstler von da haben, ist die Logistik und die Förderung, die wir für die Reisen des Künstlers finden müssen. Weil wir den Künstler einladen möchten, wenn wir eine Ausstellung hier machen. Und sie kontaktieren den türkischen Künstler. Wir versuchen auch einen Workshop zu veranstalten, wo türkische Künstler ausländische Künstler tref-

fen können. Damit sie wirklich etwas zusammen tun können. Und sie können darüber sprechen andere Projekte irgendwo zusammen zu machen.⁶⁹

Dabei dürfen nicht die Relationen **mA** und **maA** vergessen werden, die damit abgedeckt werden. Es kann auch eine Bewegung von **mA** → **maA** → **aA** festgestellt werden. Das Symbol des Managers steht hier vermittelnd zwischen den Künstlern. Dadurch, dass die Zeichen kommutativ zueinander stehen, ihre Stellen sind austauschbar, kann auch die vermittelnde Rolle **mA** → **amA** → **aA** graphisch besser dargestellt werden. Somit können wir allein durch die Codierung schon Bewegungen feststellen: Die Verbindung wird von der Galerie angestoßen und bewirkt, dass die Künstler miteinander in ein Verhältnis treten. Das kann auch für andere Künstler Istanbuls verallgemeinert werden.

Aa Diese Codierung zeigt, dass ein Künstler einer Fremdkultur mit einem Künstler der eigenen Kultur zusammentrifft. Genau lassen sich dabei die beiden Kulturen nicht identifizieren. Es lässt sich kein homogenes Bild einer türkischen Kultur konstruieren, die in Istanbul vorherrschte. So zum Beispiel wurde ein Galerieassistent in Galata interviewt, der auch Künstler ist. Seine Kontakte zu anderen Künstlern stellten sich an der Universität über das Erasmusprogramm her. Dabei erhalten die Spanier besondere Erwähnung. Sie seien in der Kultur sehr ähnlich. Es wird sich bei der Aussage auf *uns* bezogen. Genau wurde nicht geäußert, wer mit *uns* gemeint ist. Aber da es sich im Gegensatz zu Spaniern bezieht, ist eine türkische Nationalkultur abzuleiten. Dann jedoch gegen Ende des Interviews wird nach dem Geburtsort des Assistenten gefragt wird. Daraufhin erwähnt er kontrastiv zur Kultur Istanbuls, die Zugehörigkeit zu *East Culture*. Was wiederum anzeigt, dass ein allzu homogenes Bild nicht konstruiert werden kann. Dann konkret auf die Stadt bezogen in der er aufwuchs, Mersin, beschreibt er folgendes:

Anders als Mersin [im Vergleich zu Istanbul]. Nun also, hier ist eine große Energie, so viel größer. Das Leute ermüdet die Leute zum Beispiel sehr. Es gibt eine Unordnung.

⁶⁹ “The only problem we have when we make projects abroad or we have artists from there is the logistics and the funding that we have to find for the travel of the artist. Because we want to invite the artist when we make an exhibition here. And they contact with the Turkish artist. We also try to make a workshop were the Turkish artist can meet that foreign artists. So that they can actually some stuff. And they can talk about making other projects together somewhere.” (Eig. Übs.)

Alles ist dehnbar, flexibel. Jede Minute kann etwas passieren. Besonders in Beyoğlu. Nun, wenn ich noch einmal die Wahl habe, dann werde ich daran denken, nach Kadıköy zu ziehen.⁷⁰

Ein interkultureller Unterschied mit Konflikten stellt sich auch für Leute aus anderen Regionen der Türkei dar. Beschäftigen wir uns deshalb genauer mit der hybriden Identität der Künstler, die in diesem Sample für alle Künstler Istanbuls gegeben ist. Von den vier untersuchten Künstlern Istanbuls sind alle "halfies", ein Konzept Abu-Lughods (1991, 137) das zum Hintergrund mit internationale Universitäten, in Istanbul und im Ausland, oder einer sich abhebenden ethnischen Selbstzuschreibung, Osten oder jüdisch passt.

Zusammenfassend gibt es folgendes Spektrum für die Ethnien. Eine Künstlerin bezeichnet ihre Familie als Tartaren, die aus China über Russland kamen. Ein anderer Künstler betont seine Identität als nicht muslimisch und nicht türkisch, ethnischer Jude. Ein anderer sieht den Unterschied zur Istanbuler Kultur darin, dass er in Diyarbakır geboren wurde, und in Mersin aufwuchs. Er nannte das East Culture. Aber auch der Universitäre oder schulische Hintergrund zeigen ein schon vorhandenes Aufbrechen einer homogenen Nationalkultur. Der Vater und die Mutter eines Künstlers lebten in London vor seiner Geburt und Teil seiner schulischen Laufbahn war die American Language Highschool in Istanbul. Ein anderer Künstler studierte in Los Angeles an der UCLA. Ebenso verhält es sich bei der Betrachtung der anderen Rollen im Kunstbetrieb: Ein Kurator beginnt seinen PhD an der MYU, eine Galeristin studierte an der englischsprachigen Bogazici-Universität. Zu den interkulturellen Erfahrungen kommt auch der internationale Austausch im Rahmen der universitären Ausbildung, wie schon angesprochen, über das Erasmusprogramm. Auch in der beruflichen Erfahrung wurde das bei einer Galeristin widergespiegelt. Sie erwarb schon interkulturelle Kompetenz als Trainerin des European-Youth-Exchange-Programms.

⁷⁰ "Mersinden farklı. Tabii farklı. Yani şeyi, çok büyük enerjisi çok fazla. O insanı çok yoruyor mesela. Düzensizlik var. Her şey elastik esnek. Her an her şey olabilir. Özellikle Beyoğlu'nda. Yani bir dahaki şeyim olursa ben Kadıköye filan taşınmayı düşünüyorum." (Eig. Übs.)

All diese Elemente der verschiedenen Identitäten zeigen, dass der Dritte Raum, der entsteht, nicht nur zwischen einer türkischen Nationalkultur besteht, sondern als funktionale Einheit global verknüpft wird. Die Referenzsysteme mit denen zum Beispiel gewisse Normen und Werte geprüft oder reproduziert werden, sind dann dynamisch, offen und verhandeln zwischen verschiedensten Einflüssen.

Doch kommen wir zur künstlerischen Arbeit, die eine konkrete Instanz als Evidenz liefert. Eine Istanbulerin erzählt, sie arbeite mit vielen ausländischen Künstlern auf lange Zeit eng zusammen. Sie beschreibt, wie sich über Arbeitsmethoden, als Beispiel nennt sie ihre Arbeit mit Stoff, andere stoffbearbeitende Leute finden lassen. Die Sprache ist dann über das Medium der Methode eine gemeinsame. Das interkulturelle Lernen wird als positiv empfunden. Jeder lernt von jedem etwas. Die langfristige Zusammenarbeit wird in einer konkreten Episode beschrieben. Sie und ihr Partner wurden zusammen in eine Residenz nach Frankreich eingeladen, wo sie zwei Monate blieben und dann eine Ausstellung organisierten. Direkt im Anschluß wurde über diese Verbindung in England ein Buchprojekt organisiert, wo sie ein Jahr lang arbeiteten.

Aus dieser Erzählung lassen sich verschiedene Punkte des Interkulturellen extrahieren. Ein kreatives Element der künstlerischen, kreativen Arbeit, die Verwendung von Stoff zur Anfertigung von großen, graphischen Arbeiten, anstelle von Acryl oder Öl, überwindet sprachliche oder gesellschaftliche Barrieren, und durch gemeinsames Interesse wird ein Kontakt aufgebaut. Ebenso verhält es sich mit einem niederländischen Künstler der türkische Künstler kennt. Er beschreibt deren genaue Arbeitsweise. Also muss er sie zumindest daraufhin näher kennengelernt haben. Sobald Kontakte da sind, und die Netzwerke Vertrauen aufbauen konnten, folgen weitere Projekte, die nicht direkt miteinander thematisch verbunden sein müssen. Dabei gibt es Knotenpunkte, wie eben die Residenzen für Künstler, die auch hier am Anfang stehen. Dabei müssen diese als Hubs in beide Richtungen verknüpfende Elemente des Netzwerks sein. Ein Galerist in Balat erzählt davon, dass sowohl ausländische Künstler empfangen werden, als auch Künstler aus der Türkei entsendet werden.

Von den meisten Künstlern wurden die Differenzen nicht, sondern die Gemeinsamkeiten betont. Das gemeinsame Lernen über die Bearbeitung von Stoffen, das Verständnis über gemeinsame politische Werte, wie der Freiheit. Sie sind auch Elemente der gemeinsamen Referenz auf die sich bezogen wird, um eine Verknüpfung zu schaffen. Auch der niederländische Künstler gibt, wenn er von den türkischen Künstlern erzählt, Details der ästhetischen Arbeit wieder:

Ich kenne auch türkische Künstler, die mit, mit diesen Ideen von Klang und, und Fähigkeiten verglichen mit Systemen, die entweder Kontrollsysteme beschreiben oder diese Positionen nebeneinander stellen.⁷¹

Auch er arbeitet mit diesen Techniken, wenn er seine Arbeit darstellt. Häufig wird der moderne Kunstbegriff auf das griechische Wort für Kunst im Sinne von τέχνη *téchnē*, die methodische Herstellung künstlerischer Artefakte, zurückgeführt (Taliaferro 2011, “What is a work of art?”). Die Kunst des Dritten Raums kann auf die Technik, als eines ihrer Elemente, zurückgeführt werden. Aber sie ist nicht das einzige Element. In einem anderen Fall ließ sich die politische Ausrichtung anderer Kollektive als erster Verknüpfungspunkt feststellen. Jedoch in den meisten codierten Stellen an denen eine Interaktion des Dritten Raums festzustellen war, schien es eben wie im Kapitel zum Verhältnis der Künstler zur Galerie von einer Zufälligkeit geprägt zu sein. Soviel zur Herstellung des Kontaktes.

6.3. KÜNSTLER, BESUCHER UND KÄUFER

ab Mit dieser Codierung ist etwas gemeint, was als Code unter Künstler einer Kultur interagiert/steht in irgendeiner tatsächlichen Beziehung zu einem Käufer oder Besucher. Nun würde diese Beziehung keinen Dritten Raum erzeugen, wenn nicht die Kulturen zwischen dieser binären Beschreibung oszillieren. So ist einmal der Künstler eine hybride Persönlichkeit, andererseits auch die Käufer oder Besucher.

⁷¹ “I also know Turkish artists who work with, with these ideas of sound and, and skills compared to systems that describe either systems of control or juxtaposed those positions.” (Eig. Übs.)

So sieht ein Istanbuler Künstler seine Kunden auch als Halfies, auch wenn er es nicht so ausdrückt. Sie haben eine Verbindung in verschiedener Weise zu anderen Kulturen. Er versucht “meaningful friendships” mit ihnen aufzubauen.

Ab Ein niederländischer Künstler beschreibt seinen Kontakt mit dem Publikum durch sein Erstaunen, dass die Leute so interessiert und offen an seinen Werken teilhaben. Sie seien an anderes gewohnt, andere Leute, andere Dinge die im öffentlichen Raum geschehen. Besonders interessant sind für ihn die Erfahrungen in einem privaten Raum, der öffentlich zugänglich ist, und wahrscheinlich auch wegen seiner Bekanntheit.

Die Leute erlaubten mir sogar die Arbeit in einem Hamam, was eine Art privates Umfeld ist. Und ziemlich abgeschnitten vom öffentlichen Raum. Und die Leute waren sehr enthusiastisch zu sehen, was du mit den Orten machen kannst, die sie normalerweise für etwas ganz anderes nutzen. Und die Leute haben das sehr angenommen und gingen damit sehr offen und sehr intelligent um. Ich fand die Leute auf intelligente Art neugierig, wie wir als Künstler den öffentlichen Raum nutzen und eingreifen. Und sehr interessiert am Wandel. Ich denke an neue Möglichkeiten.⁷²

Der Dritte Raum ist dabei für ihn davon geprägt, dass er zu einem eigenen Bild über die türkische Kultur kommt. Die Kunst hat dabei eine primäre Rolle als Medium. Nur über sie ist es möglich auszutesten und zu erfahren, welche Räume denn nun für seine Kunst genutzt werden können und welche nicht. Und sein Konzept, bezieht damit eine Position. Gleichzeitig muss damit gesehen werden, inwieweit das Publikum dann wiederum davon beeinflusst wird, und ob langfristig ein interkulturelles Lernen durch den Kontakt mit anderen Dingen und Leuten zustande kommen kann. Erst einmal lässt sich so etwas ablesen, dadurch dass sie intelligent und offen reagierten, dass sie neugierig seien, was wiederum vom Künstler registriert wird. An anderer Stelle wird erwähnt, dass der künstlerische Prozess, öffentliche Plätze in Musik umzusetzen von den Leuten freudig aufgenommen wurde. Beide Reaktion setzen einen Lernprozess in Gang, indem Gren-

⁷² “Even people allowed me to work inside of hamam which is kind of a private environment. And pretty cut off of public space. And the people were very enthusiastic to see what you could do with places that they usually use for something completely different. And people were very embracing and very open and very intelligent about it. I found people intelligently curious about how we use as artists public space and make interventions. And very interested in change. I think of new possibilities.” (Eig. Übs.)

zen ausgetestet werden, Bezüge zum Fremden hergestellt werden. Jedoch zeigt sich auch, dass ihre Reaktionen von den türkischen Künstlern her anders gedeutet werden können, in gewisser Weise falsch verstanden werden.

Nehmen wir dazu direkt eine Aussage von dem niederländischen Künstler:

Und, und für mich war es immer, oder es gab nicht viel zu erklären, was ich versuchte da zu tun.⁷³

Es musste nicht viel erklärt werden. Für ihn bedeutet, das gerade die Offenheit der türkischen Gesellschaft. Jedoch ein Istanbuler Künstler erklärt, das Verständnis der Kunst sei für türkische Kunstsammler nicht tief gehend. Es werde intuitiv und auf visueller Ebene entschieden, ob etwas sie es mögen oder nicht. Deshalb kann folgende Beschreibung als wichtiger Fall eines Kulturmerkmals gesehen werden:

Das heißt du möchtest nicht, zum Beispiel zwei Stunden oder eine Stunde damit verbringen ein Kunstwerk einem türkischen Kunden zu erklären. Das wird nicht funktionieren. Du kannst eine halbe Minute, eine 30-sekündige Animation zeigen, ihnen sagen, über was du eigentlich sprichst, und das wird okay sein. Und du kannst noch eine Stunde darüber reden, es wird nichts daran ändern. Deshalb mögen sie, was sie sehen, [das] ist okay. Aber es wird nicht, es wird nicht viel daran ändern.⁷⁴

Die Substanz und die Verknüpfungen mit dem Kunstwerk eingeflochten in ein Netzwerk und damit in Relation zu anderen Kunstwerken werden nicht gesehen. Für den nativen, türkischen Kunden reiche eine aufs äußerlich bezogene Darstellung in aller Kürze. Aber muss diese im Gesamtzusammenhang der Äußerung gesehen werden. Kunden im allgemeinen bilden das Gegenteil zum Künstler, indem ihnen eben jene Eigenschaften fehlen, die der Künstler besitzt:

⁷³ “And, and for me it was always, or not a lot to explain what I was trying to do there.” (Eig. Übs.)

⁷⁴ “So you don't wanna, like spend two hours or one hour to explain your artwork to a Turkish customer. It's not gonna work. You can show, half a minute, thirty seconds animation, you tell them what you are actually talking about, and that's gonna be okay. And you could talk about it for an hour it wouldn't make a change. So they like what they see is, is okay. But it doesn't, it doesn't change a lot.” (Eig. Übs.)

Ja, ich bin mir darüber bewusst, es gibt Kunden, aber ich konzentriere mich nicht auf Kunden. Kunden sind langweilig. Du kannst nicht, du kannst keinen Auftrag aus ihnen herausbekommen. Zum Beispiel du, du wirst nirgendwohin mit deinen Kunden gehen. Deshalb ist ein Kunde eigentlich eine Person mit Geld ohne einer Vision und ohne einem Empfindungsvermögen. Deshalb verkaufst Du ihnen eigentlich dein Empfindungsvermögen und deine Vision.⁷⁵

Der Künstler ist nach dieser Beschreibung das genaue Gegenteil: Er besitzt *Empfindungsvermögen* und *Vision*. Dem Käufer wird das aber nicht abgesprochen, weil er türkisch sei, sondern weil er grundlegend in Abhängigkeit zum Künstler in dem Erlangen einer Vision durch seine spezielle Sensibilität ist.

Ein anderer Istanbuler Künstler erzählt von einer besonderen Fall im Kontakt mit einer Istanbuler Künstlerfreundin:

Natürlich gibt es in der Türkei auch diesen anderen Trend der Kunstproduktion, die eher künstlicher ist. Ungefähr sie, ich meine, ich kann ein Beispiel von einer figurativen Künstlerin nennen, die ich kannte. Und ich denke diese Per..., sie malte Portraits ihrer Freunde, und im Hintergrund malte sie diese, ich weiß nicht, Bilder von alten Radiostationen, oder Radioantennen, oder so anderen Retrokram. Und als ich fragte, warum sie das tut. Sie sagte: "Ah, weil ich Retro mag. Und ich mag Retroportraits von meinen Freunden zu machen." Aber das ist eher Modeillustration als Kunst. Ich denke das kam nicht aus ihrem Inneren.⁷⁶

Wie ist dieser Fall zu deuten? Ein Künstler versucht das Werk einer anderen Künstlerin zu analysieren. Ihm fällt ein wiederkehrendes Motiv auf, und fordert sie auf den Grund für dessen Verwendung zu erklären. Sie gibt keine tiefer gehende Begründung als dass sie eben Retro möge. Nun lässt sich die Oberflächlichkeit der türkischen Kunst nicht

⁷⁵ "Yeah, I am aware there are clients, but I don't focus on clients. Clients are so boring. You can't, you can't get a brief out of them. Like you, you won't get anywhere with clients. So a client is actually a person with money without a vision or without a sensibility. So you actually sell them your sensibility and your vision." (Eig. Übs.)

⁷⁶ "Of course in Turkey there is also this other trend of art production which is like more artificial. They kind of. I mean I could give one example from a figurative painter, that I knew. And I mean this per..., she was painting portraits of her friends, and in the background she was painting these, I don't know, pictures of old radio stations, or radio antenna, or like other retro stuff. And when asked why she was doing this. She said: "Ah, because I like retro. And I like to make my friends retro portraits." But that's more like fashion illustration than art. I didn't think this came from within her." (Eig. Übs.)

einfach als Kulturmerkmal hinstellen. Die Ideologie dieser Aussagen ist auf ihren postkolonialen Kontext hin zu untersuchen. Der Europäer in seiner Imagination als altes Wissen, das sich über einen längeren Zeitraum (der Künstler des ersten Zitats nennt es “framework”) aufgebaut hat, und durch die Ansiedlung tiefer sei.

Hier lässt sich ein Konflikt zwischen zwei ästhetischen Vorstellungen (die Klärung der Frage: Was ist gute Kunst?) feststellen. Und zwei Istanbuler Künstler sehen sich mit ihrer Antwort in der Deutungshoheit.

Dabei ist der Wahrheitsgehalt der Aussage, die türkische Kunst sei mehr auf das Äußerliche konzentriert als auf komplexere Konzepte, nicht von großer Bedeutung für die Schlüsse, die sich darauf für den Dritten Raum treffen lassen. Sie zeigen die Imagination über die Istanbuler Kunst. Die Fremdzuschreibung: wenig Substanz in der ästhetischen Praxis der türkischen Künstler und auch Kunstsammler passt dabei nicht zur Eigenzuschreibung. Genauer haben die Künstler des Samples dieser Arbeit eine tiefgreifende Vorstellung über ihre Kunst. Sie können damit nicht zur eigenen Beschreibung passen. Zwei der vier interviewten Istanbuler Künstler, die nicht auf eine private, englischsprachige Universität gegangen ist, erwähnen diesen Umstand nicht. Nun könnte eine andere Erklärung auch sein, dass die universitäre Bildung eben die ästhetischen Standards massgeblich setzt. Dies findet sich auch nach den Aussagen der Informanten in den Transkripts. Ein Künstler erwähnt explizit seine Präferenz für den angelsächsischen Stil, auf Basis von Fakten der wirklichen Welt anstatt, und er kontrastiert das mit einem französischen (und auch deutschen) Stil, der wohl seit dem osmanischen Reich in der Türkei vorherrsche, der versucht die Realität zu verändern. Auch der andere Künstler mit angelsächsischer Bildung erzählt von seiner Beeinflussung durch Amerika, besonders den Trends um Los Angeles herum. Es lässt sich feststellen, dass die Istanbuler Künstler aus privaten Universitäten eine andere ästhetische Vorstellung haben als die von öffentlichen. Und eben diese bildet die Grundlage der Einschätzung anderer Künstler, somit auch die der fremdkulturellen. Der Dritte Raum handelt die Wertschätzung der künstlerischen Artefakte auf Grundlage unterschiedlicher ästhetischer Theorien aus. Ist es dann nicht gerade ein Zeichen des Dritten Raumes nur

Einzuschätzen, ob es, und wenn auch oberflächlich, gefällt, ob die visuelle Darstellung in kurzer Zeit einschätzbar ist? Wenn gerade eine Einschätzung verschiedenster Arbeiten aus den verschiedensten Kulturen eingebettet in einen anderen zum Beispiel politischen Kontext möglich sein soll, dann bleibt die Konzentration auf das visuelle Universelle, was natürlich wiederum nach gewissen ästhetischen Standards der eigenen Kultur gedeutet wird. Zum anderen hin wurde schon in der Analyse der liberalen Einstellungen in einer konservativen Umgebung der Akteure festgestellt, dass eine politische Äußerung auch durch verschiedene Instanzen kommen muss, um dann zur Ausstellung des Werks zu gelangen. Damit sind die Akteure der Kulturindustrie gemeint, welche sich immer auch in einem politischen Umfeld bewegen, und damit nach ihrer eigenen Position abwägen müssen, um nach einem möglichst günstigem Resultat zu handeln.

Jedoch lässt sich diese Einschätzung kontrastieren mit einer anderen Aussage zu der Codierung *Ab*. Es zeigt sich konkret in der Beschreibung des niederländischen Künstlers seine emotionale Bindung an das Publikum:

Nun die, die Idee ist, dass du immer, Du weißt, Kunst ist immer politisch, denke ich. Selbst wenn du versuchst es nicht zu sein, oder du dich nicht politisch einschätzt. Deine Arbeit ist immer in einem Sinn politisch. Und diese Arbeit, die ich vor zwei Jahren in Istanbul tat, die mit den Krawallen zu tun hatte und den politischen Standpunkten der Studenten entgegen denen des, des Staates. Das war eine sehr emotionale und eine sehr harte Erfahrung. Während ich die Arbeit besonders für dieses Publikum anfertigte.⁷⁷

Hervorzuheben sind die Wörter “emotional” und “eine sehr harte Erfahrung”⁷⁸. Gerade in seinen Antworten bezüglich der fremden Kultur, wurde das Fremde konstant in das eigene Verständnis eingebaut. Bei der Arbeit fühlte sich der niederländische Künstler verstanden:

⁷⁷ “Well the, the idea is that you can always be, you know, art is always political I think. Even you try not to be, or you consider yourself not political. Your work is always political though in a sense. And the work I did two years ago in Istanbul that had to do with the riots and the political stance of the students versus the, the state. That was a very emotional and a very tough experience. Whilst making the work especially for the audience.” (Eig. Übs.)

⁷⁸ “a very tough experience” (Eig. Übs.)

Aber meine Art zu arbeiten war, denke ich, sehr offen zur Interpretation von den, von den Leuten in Istanbul, von den Türken, und von den Leuten mit denen ich arbeite. Sie ist zugänglich, offensichtlich [durch] die Art zu denken und wie öffentliche Orte in Musik durch Geräusche, die ich ohne Mitarbeiter erzeuge, übersetzt werden, etc. Und offensichtlich war es sehr, für sie sehr verständlich und der sehr [über den] Prozess, den, den sie annahmen. Und, und für mich war es immer, oder [es gab] nicht sehr viel zu erklären, was ich da zu machen versuchte. Deshalb ich, ich sehe da eine sehr nahe Verbindung zu, zu was immer ich in diesem Projekt tue. Und was immer die, die Leute in Istanbul verstehen, und bereit sind damit zu arbeiten. Deshalb sind kleine Brücken zu überqueren.⁷⁹

Es sind eben *small bridges to cross*. Nun kann das an der Art der Kunst liegen, dass sie einfach verstanden wird. Die zwei Istanbul Künstler, einer Maler und einer Bildhauer, setzen vielleicht deshalb ein größeres Verständnis der Kunst voraus. Der niederländische Künstler hatte nicht viel zu erklären, und in Istanbul einen *very close link* ‘eine sehr nahe Verknüpfung’ zu seinen Projekten gesehen. Wobei er ein Vokabular aus der Netzwerkmetapher für das soziale Milieu verwendet, damit schon voraussetzt, dass die “Verbindung” der Leute mit dem Projekt *Links* in einem Netzwerk sind.

6.4. KURATOREN

Die Codierungen ac, aC, Acm, acm, ACm, aCm werden in diesem Abschnitt besprochen. Sie alle beinhalten den Kuratoren als Akteur. Ebenfalls wurde in diesen Abschnitt der nicht-fremde Kurator hineingenommen, um die Fälle zu kontrastieren.

Für die Verbindung *ac* konnte ein Istanbul Künstler mit einem Istanbul Kurator verknüpft werden. Beide waren vor der Arbeitsbeziehung schon befreundet. Und der Kurator konnte mit seiner ersten kuriierten Ausstellung auf diese Art auf eine Ressource, in Form des Künstlers zugreifen.

⁷⁹ “But my way of working has I think been very much been interpretable by the, by people in Istanbul, by the Turks and by the people I work with. It's accessible apparently the way of thinking and how to translate these public places into music through sound that I generate there with no collaborators etc. And apparently it's been very, for them very understandable and very over process that that they embraced. And, and for me it was always, or not a lot to explain what I was trying to do there. So I, I see a very close link to, to whatever I try to do in this project. And whatever the, the people in Istanbul are understanding and willing to work with. So there are small bridges to cross.” (Eig. Übs.)

Wenn die Künstler aus einer anderen Kultur kommen, dann werden sie direkt von den Kuratoren angesprochen. Häufig wird das Internet als Medium genannt. Aber es ist nicht immer klar aus dem Subtext ersichtlich, ob das wirklich so ist. In einem Beispiel kann zum Beispiel die Verbindung über eine linke, politische Organisation ebenfalls vermutet werden. Solche Subtexte müssen aber vorsichtig in die Situation hineingelesen werden. Das derzeitige politische Klima der Türkei ist geprägt von Anschuldigungen über verdeckte Verbindungen. Deshalb ist die Auskunft, wie genau der Kontakt hergestellt wurde, ein sensibles Thema.

Die Zusammenarbeit muss dann nicht für eine Ausstellung in einer Galerie erfolgen, sondern auch für eine Biennale. Der Istanbuler Künstler erzählt dann, dass weitere Projekte darauf folgen. Auf einer abstrakteren Ebene bedeutet das, dass sobald zwei Knotenpunkte in einem Netzwerk verbunden werden, diese Verbindung wiederverwendet wird. Dabei sind die Verbindungen nicht zueinander gleichwertig. Die ideologische Einstellung der Knotenpunkte wirkt auf die Verbindungen ein. Ein niederländischer Künstler beschreibt, wie die Zusammenarbeit mit unter anderem konservativen Topkuratoren erschwert wird. Das Motiv ist, dass die Kuratoren einem offenen Experiment entgegenstehen. Sie wollen die Konsequenzen jeweils abschätzen können. Das erschwert die Zusammenarbeit mit den liberalen Künstlern, die Projekte präferieren, die ihrer Art zu arbeiten nicht widersprechen. Einer türkischen Kunstszene ist es somit wichtig für den Fall mit der Codierung Acm auch eine ideologische Angleichung an den fremden Künstler herzustellen. Eine erfolgreiche Kooperation stößt einen interkulturellen Lernprozess an.

Doch wie wirkt sich die Verbindung zwischen Künstler und Kurator auf den Raum aus? Wenn ausländische Kuratoren herangezogen werden, dann wird ihnen ein Ort zugesprochen. Sie repräsentieren oft diesen Ort dann an anderer Stelle, in einem fremden kulturellen Kontext. Eine New Yorker Kuratorin rekreiert dann die Lower East Side in Istanbul, eine italienische dann ein Hotel Italia. Diese Verbindungen sind dann die konkrete Ausprägung der Beziehungen zu New York oder Italien, wie sie in Abbildung 1 aufgezeigt werden.

6.5. ORTE DER GEGENWARTSKUNST

Um den Dritten Raum näher zu beschreiben, soll sich an dieser Stelle mit den drei zentralen Orten des Lebens, der Kreation und des Verkaufs gewidmet werden: der Wohnung des Künstlers, dem Studio und der Galerie. Sie treten häufig in ihrer puren Form auf, als allein stehender Ort mit einem bestimmten Sinn. Aber auch Mischformen sind möglich. Wenn alle Möglichkeiten aufgeschlüsselt werden, dann kommen wir auf eine Maximalzahl der Möglichkeiten von $8 = 2^3$. Für eine Typologie wurden folgendermaßen die Orte codiert: W := Wohnung, S := Studio, G := Galerie. Dann ist sieht die Kombination aller folgendermaßen aus: W, S, G, WS, SG, WSG, GW, GS.

Die Beschreibung hier unterscheidet sich von der bloßen Beschreibung einer Szene, die schon im Kapitel zu den Creative Industries erfolgte. An dieser Stelle sollen die Orte in direkter Beziehung zu den Rollen und im Dritten Raum dargestellt werden.

Ein Istanbuler Künstler sagt, die Galerien bewegten sich nicht. Sie haben es nur schwerer. Und er nennt ein Beispiel einer Galerie in Karaköy schloß.

Zwei Istanbuler Künstler seien hier genannt, um Spektren des Empfindens der Galerien zu beschreiben. Ein Künstler schätz sich glücklich seine Galerie zu haben. Besonders weil der Galerist in der Rolle eines Mentors auftritt, der es ihm ermögliche freier und risikoreicher zu denken.

Ja, ich werde durch die [eine Galerie] in Istanbul repräsentiert. Und ich bin sehr glücklich mit ihnen zu arbeiten. Ich arbeite da seit 2010. Und Herr [anonym], er ist wirklich ein großer Mentor für mich, auch wenn es um Kunst geht. Ich meine, er erlaubte mir anzufangen von, 2010 war ich ein Dinosaurierillustrator. Und er erlaubte mir das zu nehmen und es in ein freieres Denken, ein geringeres Risiko, eine risikoreichere Situation zu stecken. Und er war mein persönlicher Mentor während meiner Karriere, wirklich.⁸⁰

⁸⁰ “Yes, I am represented by the [a gallery] of Istanbul. And I am very lucky to be working with them. I've been working with them since 2010. And Mr. [redacted]. He actually was a big mentor to me in terms of art, too. I mean, he allowed me to start from, I was a dinosaur illustrator in 2010. And he allowed me to take that and to put it into a more free thinking, more, more low risk slightly, risky situation. And he was my personal mentor throughout my career, really.” (Eig. Übs.)

Der andere Istanbuler Künstler gibt an nicht so oft mit Galerien zu arbeiten. Sie begrenzen seine Arbeit zu stark, da er sehr verschiedene Sachen mache.

Nein, nein, es gab einige Galerien. Eine, zwei, vielleicht, aber ich denke es ist einengend, weil ich nicht immer die gleiche Art von Kunst anfertige. Es hängt sehr davon ab. Es ist keine stereotype Kunst. Deshalb fertige ich viele verschiedene Dinge an. Deshalb wenn es zum Beispiel ein Video ist. Oder wenn es eine Art Druck, total andere Art von Kunstwerk ist, deshalb nein, keine Galerie. Nein, nein, ich kann nicht mit einer Galerie.⁸¹

Er merkt auch an, dass die Galerien in Kadıköy nicht die interessantesten zur Zeit seien, aber das es auf die Kunstschaffenden ankommt. Und diese befinden sich zur Zeit auf der anatolischen Seite. Auch merkt er die einfachere Lebensweise da an.

Ich denke, es gibt viele Leute, [die] auch interagieren. Es sind jetzt die Kunstschaffenden. Du weißt, wie Künstler, lass uns sagen, interagieren in Kadıköy. Weil sie da leben. Es ist günstiger. Du weißt schon, die aufgeschlossene Menge und alles. Nur in, Du weißt, in einer einfacheren Lebensart. Deshalb sind sie da zu verorten. Sie sind nicht die besten Kunstgalerien in Kadıköy auf der anatolischen Seite.⁸²

Dieses Zitat ist elementar für eine Analyse, warum es die Künstler auf die anatolische Seite zieht. Es ist nicht nur, dass der Raum da günstiger ist, es deutet sich auch an über "open minded crowd", "easier life form". Es ist auch eine generelle Zuspitzung der städtischen Konflikte im Zentrum Istanbuls zu verorten. Sie führen dazu, dass das Leben in den peripheren Bereichen gerade für eine Szene, die sich beständig international vergleicht, eine Verschiebung annimmt, wenn das Verbinden und Kunstschaffen erheblich erleichtert wird.

⁸¹ "No, no, there have been some galleries. One, two, probably, but I think it's restrictive, because I don't always produce same kind of art. It's very much conditional. It's not like a stereotypical art. So I produce a lot of different things. So for example if it is a video. Or if it is a kind of print, total different type of artwork, so not, not a gallery. Not, not, I can't do it with a gallery." (Eig. Übs.)

⁸² "I think there are a lot of people also interacting. It's the art makers now. You know like artists, let's say, are interacting in Kadıköy. Because they are living there. It's cheaper. You know, open minded crowd and everything. Just in, you know, easier life form. So they are located there. They are not the best art galleries in Kadıköy on the Anatolian side." (Eig. Übs.)

7. DIE EMERGENTE KULTUR DES DRITTEN RAUMS VERÄNDERT DIE KUNST UND DEN RAUM

Die Forschungsfrage für die Arbeit lautet: Wie stellt sich das kreative Milieu der Gegenwartskunst (GK) den Dritten Raum (DR) der Galeriearbeit in Istanbul vor? Um die Frage zu beantworten, wird der DR von einer sprachwissenschaftlichen Ebene dem außersprachlichen Raum zugeordnet (siehe Kapitel 4). Diese außersprachliche Realität ist die Netzwerkstruktur. Der Dritte Raum verändert den Raum durch diese Art der Strukturierung (siehe Kapitel 6). Das selbst stellt die emergente, eine im Entstehen begriffene, Kultur dar. Beispielsweise hat New York eine andere Kultur als Istanbul schon allein deshalb, weil die Abhängigkeiten auf einem transnationalen Level unterschiedlich sind. Die Theorie der Netzwerkstruktur emergiert über die Grounded Theory als Methode (siehe Abschnitt 3.1). Die Netzwerkstruktur ist dabei bewusst und unbewusst in der Vorstellung der Informanten zu erkennen.

Ein Kunstwerk ist ein Symbol, das durch seine Interpretation entsteht. Seine wahre Bedeutung muss erst noch geschaffen und ausgehandelt werden. Der DR verändert die Kunst, indem er die Kunst in ein Netzwerk einbindet, und somit durch die Verbindung zweier Knoten, eine neue Bedeutung zuspricht, die sich von der der beiden anderen Knoten unterscheidet (siehe besonders Abschnitt 5.2).

Knoten und Netzwerke organisieren sich nicht von selbst. Die Menschen sind Träger der Netzwerkstruktur und handeln als Akteure so, dass sie diese erzeugen. Die Macht eine Verbindung zwischen zwei Knoten herzustellen, geschieht oft durch einen dritten. Die Galeristen laden Künstler zu Messen ein, um deren persönliches Netzwerk aktiv zu stärken. Andere Arten dieser Verknüpfung durch Dritte geschieht über das Organisieren von gemeinsamen Workshops (siehe Abschnitt 5.3).

Innerhalb des Systems gibt es verschiedene Ebenen, die jeweils auf verschiedene Weise miteinander verknüpft sind. Die Makroebene stellt die Ebene dar, auf der Kontakte erst durch etablierte Künstler oder Galerien mit hohem kulturellem Kapital zu Museen hergestellt werden können (siehe Abschnitt 5.3). Die Mesoebene ist die Defaultebene der Galerie. In ihr werden Verbindungen außerhalb der Systemgrenzen innerhalb eines Kunstsystems hergestellt. Gleichzeitig gibt es auch den Kontakt auf der Mikroebene zwischen den Individuen global in ihrem Milieu. Sie repräsentieren den Spielraum des Subjekts in gegebenen Makro- oder Mesostrukturen. Es sind die Mikrokontakte, die die Flexibilität des DR ermöglichen. Dabei handelt es sich nicht nur um eine elitäre Schicht (zum Beispiel nur Künstler, oder nur Manager), die mit anderen Kulturen in Kontakt steht, sondern auch Assistenten, die meist selbst Künstler sind, untereinander. Die Vernetzung geschieht in jeder Rolle auf allen Ebenen. Auf allen wird, hierarchisch strukturiert, kulturelles symbolisches Kapital aufgebaut. Die Verknüpfungen können innerhalb der Systemgrenzen über Galerieevents z. Bsp. Vernissage, Finissage, außerhalb der Künstler untereinander, außerhalb der Organisation/Institution erfolgen (siehe Abschnitt 5.3).

Durch den ständigen Kontakt und das Grundbedürfnis der Kommunikation geschieht auch eine Vereinheitlichung des Raums. Das wird von den Künstlern selbst über Netzwerkmetaphern ausgedrückt (siehe Kapitel 5). Der gemeinsame Kommunikationsraum ist über den Begriff einer Gegenwartskunst verdeutlicht, deren Gegenwart im Sinne einer räumlichen Präsenz der Akteure maßgeblich ist. Ist zum Beispiel Georgien nicht an die Informationsströme angeschlossen, so findet da auch kein *zeitgenössisches Denken* statt (siehe Abschnitt 5.4).

Dafür wird die Globalisierung genutzt. Sie wird hier nicht unter dem Gesichtspunkt der finanziellen Transaktionen gesehen, sondern für die Kunst werden inhaltliche Merkmale, anstatt einer finanziellen Transaktion, global ausgetauscht. Der Austausch geschieht oft unbewusst, wird aber auch ins Bewusstsein gerückt und dann zum Aufbau einer Künstleridentität benutzt. Städte und Regionen beherrschen die Imagination der Menschen im geistigen Abbild des Netzwerks (siehe Abschnitt 5.2).

Eingebettet ist das Milieu der Gegenwartskunst in ein für Istanbul spezielles Kreatives Milieu (siehe Kapitel 5). Beide Teile, das Submilieu und das allgemeine, produzieren einen DR. Nicht zu allen Zeiten, aber bestimmte Eigenschaften des DR decken sich mit den zwangsläufigen Eigenschaften des DR. Dabei handelt das Kreative Milieu in einer historischen Kontinuität (siehe Abschnitt 5.1) geschaffen durch den Handel in den Stadtteilen. Der schuf die Infrastruktur und die Anbindung an den Westen. Die Anbindung prägt die Gedankenwelt der GK, die Bezüge, und die Entwicklung.

Beyoğlu ist besonders für Galerien ein zentraler Punkt im Netzwerk der Gegenwartskunst. Beyoğlu bildet mit seinen alten Verbindungen und Abhängigkeiten die Grundlage für einen Dritten Raum in einer historischen Kontinuität. Dabei geschah ein Transfer von den Netzwerken des Handels zu denen der Gegenwartskunst (Kapitel 5).

Minderheiten prägen Beyoğlu und damit den Dritten Raum. Die Situation spitzt sich durch den Nationalismus zu, und führt zu einer engeren Verknüpfung der nun bedrohten Minderheiten. Mit der Verdrängung verlassen sie im Laufe des 20. Jhd. Istanbul. Aber durch die Akkulturationsprozesse der bleibenden Bevölkerung, die nicht den Minderheiten angehören muss, sind sie nun Träger einer ganz speziellen Kultur des Dritten (siehe Abschnitt 5.1.2).

Über die Rollentheorie Katz und Kahns (1978, 187) wird sich auf das Dazwischen der Interaktion von Menschen konzentriert, um den Dritten Raum in seiner Interkulturalität zu beschreiben. Sie bildet den theoretischen Rahmen der Arbeit (siehe Kapitel 2).

Der Galerist und der Künstler bilden Knotenpunkte. Die entstehen über die zentrale Verbindung bestimmter Privilegien und Restriktionen, d. h. der DR wird über Rollen strukturiert. Rollen erlauben und beschränken Verhalten. Letzteres bildet einen Kontrast zum DR, der als Eigenschaft das Aufheben der Restriktionen hat. Die Rollen sind durch das GK-System der Stadt, aber auch durch das kulturelle System und von der Gesellschaft begrenzt. Generell sind alle Rollen miteinander verknüpft. Aber über die

Codierung der Rollen und der Bildung einer Typologie lassen sich Muster der Verknüpfung erkennen (siehe Abschnitt 6.1).

Konkret bedeutet das, dass zwei Rollen zentral sind: Erstens der Galerist in seiner Funktion der Warenverteilung, zweitens der Künstler für die Warenkreation. Künstler walten als Elite innerhalb der Branche. Sie bestimmen selbst den Aufbau der Netzwerke mit (siehe Abschnitt 5.2). Bei den restlichen Rollen handelt es sich um Derivate der eigentlichen Funktion, die Assistenten sind Künstler im Werden, Kuratoren sind Agenten der Galeristen. Gegenüber den Besuchern herrscht eine Ambivalenz vor. Sie gilt es anzuziehen (siehe Abschnitt 5.2) oder aber es fehlt ihnen das Verständnis (siehe Abschnitt 5.4). Das bringt sie dazu nicht als aktive Elemente der GK gesehen zu werden.

Abbildung 11 beschreibt das Resultat der codierten Verbindungen (siehe Kapitel 6). Wenn in einem Netzwerkgraphen die Knoten die einzelnen Rollen darstellen und die Kanten, die verbindenden Linien, die Verknüpfungen der Rollen untereinander, dann lässt sich feststellen, dass alle Rollen miteinander verbunden sind. Besonders stark ausgeprägt ist die Verbindung zwischen Künstlern und Galeristen, die in den Interviews besonders oft genannt wurden.

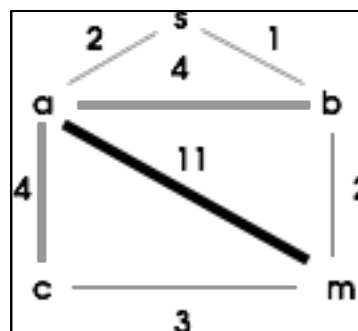


Abbildung 11: Abhängigkeitsgraph der Rollen (eigene Darstellung)

Die Empirie zeigt die Verteilung auf Rollen und wie sie zueinander finden. Abgebildet wurde der Prozess über Token (einzelnen Ausprägungen) aus den generierten Typen (Klassen der Ausprägungen) der Typologie. Es ist wichtig die zwei Konzepte zu unter-

scheiden. Typen der Rollen bilden in sich noch keinen DR. Sie beschreiben in der Vorstellung der Menschen ein *typisches* Verhalten. Es prägt die Imagination und auch später die Wahrnehmung zu einem Kontakt. Wenn ein tatsächlicher DR eröffnet, oder in einem linguistischen Ausdruck betont, wird, dann handelt es sich um Token.

Aus den Interviews heraus können nur Token über die Grounded Theory generiert werden. Sie sind Teil einer kommunikativen Handlung. Aus den einzelnen Erscheinungen werden dann Typen generiert, die im Gesamthinblick eine Typologie bilden.

Die Typologie zeigt also eingefroren in der Zeit (*synchron*) ein Bild der möglichen und der wirklichen Verbindungen, die zusammen ein Netzwerk bilden. Wenn das Netzwerk jedoch *diachron*, über mehrere Zeiträume betrachtet wird, dann bildet sich ein Netzwerk, das nur mehr Möglichkeiten abbildet, aber sich nicht gänzlich ändert. Das ergibt sich daraus, dass alle Variationen abgebildet wurden.

Der Vorteil der Darstellung ist, dass somit ein Rahmen geschaffen wird, der die Struktur des Dritten Raums in seiner grundlegendsten Weise festlegt. Von dieser Grundlage aus kann der Dritte Raum Istanbuls analysiert werden.

Ein Teil der Analyse ist die Erkenntnis, dass Werte durch das Netzwerk fließen. Sie sind miteinander verbunden und bilden eine gemeinsame Bedeutung. Sie sind in dem Maße kulturell als dass sie in den Denkstrukturen der gesamten Kultur, also auch über Branchen hinweg vorhanden sind.

Um ein solches Netzwerk bilden zu können, Bedarf es einer grundsätzlichen Offenheit, die als eigene Realität wiederum den Raum gestaltet. Damit wird heterogenes verbunden, unterschiedliche Kulturen begegnen sich und bilden einen Kommunikationsraum.

Die kulturellen Codes lassen sich mit den kulturellen Werten der Gesellschaft Istanbuls verbinden. Dabei tritt besonders das Wertepaar *progressiv* und *konservativ* hervor (siehe Abschnitt 5.8). Sie bestimmen gesellschaftliche Handlungen. So zum Beispiel die räumliche Verdrängung und Rekonfiguration der Orte der Gegenwartskunst aufgrund von

kulturellen Werten zusätzlich zur den globalen ökonomischen (siehe Abschnitt 5.7). Die Probleme und Möglichkeiten innerhalb des Wertepaares werden von den Akteuren der Gegenwartskunst in Istanbul auch auf globaler Ebene identifiziert. Die liberale-progressive Grundeinstellung gilt dann als Code einer interkulturellen Verständigung und als Grundlage des künstlerischen Handelns. Ein Künstler muss, um global agieren zu können liberal eingestellt sein. Im globalen Kunstumfeld, in dem es um die Neuheiten geht, als spezielles Merkmal der Gegenwartskunst, muss seine Arbeit, und damit auch er selbst, progressiv sein (Abschnitt 5.8).

Das Kreative Milieu und das Milieu der Gegenwartskunst muss als in die Gesellschaft eingebettet verstanden werden. Er prägt die Gesellschaft selbst. Die kreativen Werte und die des Dritten Raums kollidieren mit denen des konservativen Milieus (siehe Abschnitt 5.8). Dadurch dass Beyoğlu nicht nur eine Kontinuität des Kreativen Milieus vorweisen kann, sondern auch, dass ein Wandel von statten ging, nämlich durch den Zuzug von Menschen mit anderen Einstellungen, welche eher das hegemoniale Eigenbild der Gesellschaft abbilden. Sie begrenzen den kreativen und damit auch den Dritten Raum.

Werte fließen durch das Netzwerk nicht ohne eine gewisse Abhängigkeit zu bestehenden Machtstrukturen. Sie entwickeln sich über die Geschichte der Region. Dazu gehört das semi-postkoloniale Verhältnis. Es ergibt sich hauptsächlich aus den einseitigen Handelsbeziehungen die sich im 19. Jhd. aufbauen (siehe Abschnitt 5.1). Der DR bestätigt das westliche Wesen der Gegenwartskunst und bevorteilt den Einfluß des Fremden gegenüber dem der Eigenkultur (siehe Kapitel 6.3). Trotz dieser Westlichen Strukturierung der Narrative sind die Künstler an einer Neuordnung interessiert (siehe Abschnitt 5.2).

Die kulturellen Werten, die das Netzwerk traversieren, erklären auch das Verständnis von Menschen außerhalb der Branche. Die Verbindung zu den verschiedensten Wirtschaftssektoren (Branchen) wird aufgebaut. Das geschieht strategisch (Abschnitt 5.3). So führen die Werte *Empfindungsvermögen* und *Vision* zur Immobilienindustrie

hin. Die Künstler können beide liefern, und somit ein Produkt aufwerten. Das kulturelle Kapital wird dem ökonomischen überführt.

Andersherum nutzen auch die anderen Wirtschaftssektoren mit anderen Ansprüchen und Inhalten, die GK, um *Empfindungsvermögen* und *Vision* anbieten zu können, die zum Beispiel das Unternehmen aus dem Immobiliensektor nicht bieten kann.

Wofür die Werte stehen lässt sich in der Konfiguration des Raums erkennen. Die Industrie befindet sich in der Peripherie Istanbuls, nicht im Zentrum. Dabei lässt sich nicht nachweisen, dass die Zentralität aus der ökonomischen, postindustriellen Transformation der Gesellschaft resultiert, denn es ist kein postindustrieller ökonomischer Wandel für die Türkei oder Istanbul direkt festzustellen.

Aber auch dass es in Istanbul ein Geschäftsviertel gibt, das ganz anders als das GK-Zentrum funktioniert. Levent kann als Beispiel eines konsumbetonten Zentrums gesehen werden, das mit Beyoglu kontrastiert. Aber diese Grenzen weichen auf. Sie verschwimmen dadurch, dass auch die GK in den Räumen des Geschäftsviertels Levent ausstellt. Und zwar auf verschiedene Arten. Einmal indem sie ganz einfach die vorhandenen Räume, ohne auf die Besonderheiten eines konsumbestimmten Raums einzugehen, nutzt. Aber auch in dem sie ganz bestimmt auf die bestehenden Strukturen eingeht. Die Ausstellungen in den Shoppingmalls in Levent sind ein Beispiel dafür. Sie ziehen *Horden von Besuchern* an, die jedoch nicht, laut den Künstlern, das nötige Verständnis für die Ausstellung haben. Eine grundlegend ablehnende Haltung gegenüber den Besuchern lässt sich nicht erkennen. Eher wird erkannt, dass eine negative Haltung bestehen sollte. Daran lässt sich das geringe Prestige einer solchen Veranstaltung erkennen. Jedoch wird gerade deshalb ein positiver Aspekt besonders hervorgehoben (Abschnitt 5.4).

Die Galerie ist eine Organisation mit dem Zweck Kunstwerke auszustellen und damit den Austausch über das Medium des Künstlers zu ermöglichen (siehe Abschnitt 5.5 und 5.6). Der Galerist oder Kurator, als eine Einheit des Akteurs Galerie, bringt das Produkt,

das künstlerische Artefakt, und auch den Produzenten, den Künstler, in Umlauf. Als der wichtigste Knotenpunkt im Netzwerk, bildet die Galerie einen Informationshub (Abschnitt 5.5). Sie ist Ausdruck von *zeitgenössischem Denken* und global aktiv.

Die Galerie ist auch in ein lokales Netzwerk eingebunden. In diesem Fall ist sie ein Teil Istanbuls. Wird von dem Produzenten, dem Künstler ausgegangen, dann gibt es verschiedene Orte, wie Studio und Künstlerwohnung, die gewisse Funktionen der Lebenswelt und damit auch des Schaffensprozesses eines Künstlers darstellen. Die Galerie als Ausstellungsort, das Studio als Arbeitsort, die eigene Wohnung, die auch beide Funktionen wahrnehmen kann, und sowohl einen weiteren Raum bereitstellt in dem sich der Künstler vernetzen kann (siehe Abschnitt 5.6).

Die Orte bewegen sich innerhalb Istanbuls räumlich auseinander. Die Verdrängungs- und damit Verschiebungsprozesse basieren auf den kulturellen und ökonomischen Codes der Verdrängung (Abschnitt 5.7), welche Ausdruck des Wertepaars *liberal* und *konservativ* sind (Abschnitt 5.8) zusätzlich zu den ökonomischen Sachzwängen.

Da eine weitere Funktion des Wohnraums die Inspiration durch ihn ist, muss es für den Künstler möglich sein diesen zu nutzen. Die Galerien ermöglichen das, um eine Gegenbewegung zur Auseinanderbewegung professionell zu konstruieren. So gibt es Künstlerwohnungen auf Zeit. Eine *Künstlerresidenz*, die gleichzeitig eine Galerie und auch Studio ist. Der Besuch des fremden Künstlers wird zu einem Event. Damit werden die Orte wieder gebündelt und gleichzeitig kann der andere Zweck, die Inspiration durch den Wohnraum genutzt werden (siehe Abschnitt 5.6).

Das Ziel war es den Dritten Raum in dieser Arbeit näher zu bestimmen. Dabei sollte sich direkt auf die Galerie als ein System von Rollen, das sich wiederum offen nach außen hin zu anderen Systemen verhält, bezogen werden. Das sollte über die Forschungsfrage nach der Imagination des Dritten Raumes hergestellt werden. Ein Resultat der Arbeit ist, die grundlegende Struktur des Raumes erfasst zu haben, und damit die linguistische Basis, um eine soziologische Perspektive eines Rollensystems erwei-

ert zu haben. Mit der Antwort auf die Frage nach der Imagination kann aber in einer soziologischen Untersuchung das Ziel nicht komplett als erreicht betrachtet werden. Denn über die Interviews bleibt ein Teil der Fragen offen, mit dem der Dritte Raum vollständiger verstanden werden kann. Die Frage nach der Motivation der Akteure, warum sie diesen oder jenen Standort wählen, bleibt offen. Außerdem müssen die Wege im Raum, die zum Entstehen, Bekräftigen und dem Übernehmen einer Rolle nötig sind, nachgezogen werden. Die Arbeit konnte das Ziel den Dritten Raum zu verstehen dahingegen erreichen als dass ein grundlegendes Verständnis der Bedeutung klar wurde. Der Dritte Raum ist zentral für die Kunst der Gegenwart. Um jedoch den Begriff komplett für die Gegenwartskunst zu verstehen, muss eine tiefere Motivation, ein komplexeres Rollenmodell auch außerhalb der betrachteten Region verstanden werden. Ein Rollenmodell hat dahingehend zum Beispiel immer auch eine psychologische Komponente, die die Kohäsion der Rollen im System erklärt.

Zukünftige Forschung kann die Strukturierung des Raums an anderen Orten analysieren. Über die damit einhergehende Identifizierung kultureller Werte kann dann die Verknüpfung des Kunstmarkes besser verstanden werden. Das wiederum zeigt die künstlerische Entfaltungsmöglichkeit für Stakeholder der Gegenwartskunst an. Wenn die Netzwerke besser verstanden werden, dann ist es möglich sie aktiv nach den Handlungsmöglichkeiten der Akteure zu gestalten.

LITERATUR

Abu-Lughod, L. 1991. "Writing against culture", in Fox, R.G. (Ed.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, School of American Research Press, Santa Fe, CA, pp. 137-54.

de Amicis, Edmondo. 1896. *Constantinople*. New York, London: Merrill and Baker.

Araci, Emre. 2002. Giuseppe Donizetti at the Ottoman Court: A Levantine Life. *The Musical Times*, Vol. 143, No. 1880 (Autumn, 2002), pp. 49-56 Published by: Musical Times Publications Ltd.

Arend, Ingo. 2016. "Vorstellung von Gesellschaft." *Süddeutsche Zeitung*, 25 January 2016.

Baer, Marc David. 2004. The Great Fire of 1660 and the Islamization of Christian and Jewish Space in Istanbul. *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 36, No. 2 (May, 2004), pp. 159- 181. Cambridge University Press.

Barth, Fredrick. 1969. *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Oslo: Universitetsforlaget.

Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. London: Harvard University Press.

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. New York: Routledge.

Bourdieu, Pierre. 1983. Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Reinhardt Kreckel (Hg.), "Soziale Ungleichheiten" (Soziale Welt Sonderband 2), Göttingen 1983. S. 183–198.

Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bilsel, F. Candaş. 2004. *Shaping a Modern City out of an Ancient Capital: Henri Prost's plan for the historical peninsula of Istanbul*. Barcelona: IPHS 2004.

Celik, Zeynep. 1993. *The remaking of Istanbul: portrait of an Ottoman city in the nineteenth century*. University of California Press: Berkeley und Los Angeles.

Chuluunbaatar, Enkhbold und Ottavia und Ding-Bang Luh und Shiann-Far Kung. 2014. The Role of Cluster and Social Capital in Cultural and Creative Industries Development. *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 109: 552–557.

Christaller, Walter. 2013. Die zentralen Orte. In: *Texte zur Theorie des Raums*, 222–225. Stuttgart: Reclam.

Danner, Helmut. 2006. *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik: Einführung in Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik*. München und Basel: Ernst Reinhardt Verlag.

Department for Culture Media & Sport. *Creative Industries Mapping Document*. 2001. https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/183544/2001part1-foreword2001.pdf Access date: 11 April 2016.

Department for Culture Media & Sport. *Creative Industries Mapping Document*. 2016. https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/394668/Creative_Industries_Economic_Estimates_-_January_2015.pdf Access date: 11 April 2016.

Ergun, Nilgun. 2004. Gentrification in Istanbul. *Cities*, Vol. 21, No. 5, p. 391–405.

Freely, John. 1996. *Istanbul: The Imperial City*. London: Viking.

Fromhold-Eisebith, Martina. 1995. Das “kreative Milieu” als Motor regional-wirtschaftlicher Entwicklung. Forschungstrends und Erfassungsmöglichkeiten. *Geographische Zeitschrift*, 83. Jahrg., H. 1, pp. 30–47.

Fuhrmann, Malte. 2009. Anatolia as a site of German colonial desire and national re-awakenings. *New Perspectives on Turkey*, no. 41 (2009): 117–150.

Fotheringham, J. K. Genoa and the Fourth Crusade. *The English Historical Review*, Vol. 25, No. 97 (Jan., 1910), pp. 26-57.

Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.

Glaser, Barney G. und Anselm L. Strauss. 1967. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies of Grounded Theory*. New Brunswick und London: Aldine Transaction.

Girardelli, Paolo. 2005. Architecture, Identity, and Liminality: On the Use and Meaning of Catholic Spaces in Late Ottoman Istanbul. *Muqarnas*, Vol. 22 (2005), pp. 233–264. Brill.

Goffman, Erving. 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Center.

Grunwald, Kurt und Joachim O. Ronall. 1963. Die Bankiers von Galata. Tradition: Zeitschrift für Firmengeschichte und Unternehmerbiographie, 8. Jahrg., H. 4. (August 1963), pp. 153–163.

Hall, Stuart. 1968. *The Hippies: An American “Moment”*. University of Birmingham.

Heyd, Uriel. 1953. The Jewish Communities of Istanbul in the Seventeenth Century. *Oriens*, Vol. 6, No. 2 (Dec. 31, 1953), pp. 299-314. Brill.

İnalçık, Halil. 1969. The Policy of Mehmed II toward the Greek Population of Istanbul and the Byzantine Buildings of the City. *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 23/24 (1969/1970), pp. 229-249. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.

İnalçık, Halil. 1994. *An Economic and Social History of the Ottoman Empire, 1300-1914*. Cambridge : Cambridge University Press.

Inglehart, Ronald. 1990. *Culture shift in advanced industrial society*. Princeton.

İslamoğlu-İnan, Huri. 2004. *The Ottoman Empire and the world-economy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kakiuchi, Emiko. 2015. *Culturally creative cities in Japan: Reality and prospects*. Amsterdam: City, Culture and Society.

Katz, Daniel und Robert L. Kahn. 1978. *The Social Psychology of Organizations*. New York: Wiley.

Lamnek, Siegfried und Claudia Krell. 2016. *Qualitative Sozialforschung*. Weinheim: Beltz

Lebon, J. H. G. 1970. The Islamic City in the Near East: A Comparative Study of Cairo, Alexandria and Istanbul. *The Town Planning Review*, Vol. 41, No. 2 (Apr., 1970), pp. 179-194. Liverpool University Press.

Lefebvre, Henri. 2014. *Critique of Everyday Life. The One-Volume Edition*. London: Verso.

Ley, David. 1994. Gentrification and the Politics of the New Middle Class. In: *The gentrification reader*. 2010: 134–150. New York: Routledge.

Ley, David. 2003. Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification. *Urban Studies*, Vol. 40, No. 12, 2527–2544.

Linton, Ralph. 1936. *The Study of Man: An Introduction*. New York: Appleton-Century-Crofts.

Manske, Alexandra und Janet Merkel. 2009. Kreative in Berlin – GeisteswissenschaftlerInnen in der Kultur- und Kreativwirtschaft. In: *GeisteswissenschaftlerInnen: kompetent, kreativ, motiviert – und doch chancenlos? 2009*: 95–117. Opladen; Farmington Hills, Mich.: Budrich UniPress.

Mantran, Robert. 1996. *Histoire d’Istanbul*. Paris: Fayard.

Menemencioglu, Nermin. 1983. The Ottoman Theatre 1839-1923. *Bulletin (British Society for Middle Eastern Studies)*, Vol. 10, No. 1, pp. 48–58.

Merton, Robert K. 1957. The Role-Set: Problems in Sociological Theory. *The British Journal of Sociology*, Vol. 8, No. 2. (Jun., 1957), pp. 106-120.

Mills, Amy. 2005. Narratives in City Landscapes: Cultural Identity in Istanbul. *Geographical Review*, Vol. 95, No. 3, *New Geographies of the Middle East* (Jul., 2005), pp. 441-462. American Geographical Society.

Mills, Amy. 2008. The Place of Locality for Identity in the Nation: Minority Narratives of Cosmopolitan Istanbul. *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 40, No. 3 (Aug., 2008), pp. 383–401.

Odenthal, Johannes. 1990. *Istanbul Bursa und Edirne: Byzanz – Konstantinopel – Stambul: Eine historische Hauptstadt zwischen Morgen- und Abendland*. Cologne: DuMont.

Patterson, Matt und Daniel Silver. 2015. The place of art: Local area characteristics and arts growth in Canada, 2001–2011.

Radikal. 2011. "Belediye Taksim Meydanı için kararını verdi". <http://www.radikal.com.tr/turkiye/belediye-taksim-meydani-icin-kararini-verdi-1063548/> Access date: 20 April 2016.

Rosenthal, Steven. 1980. Foreigners and Municipal Reform in Istanbul: 1855–1865. *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 11, No. 2 (Apr., 1980), pp. 227–245.

Sassen, Saskia. 2005. The Global City: Introducing a Concept. *Brown Journal of World Affairs*, vol. 11(2): 27–43.

Saul, Mahir. 1983. The Mother Tongue of the Polyglot: Cosmopolitanism and Nationalism among the Sephardim of Istanbul. *Anthropological Linguistics*, Vol. 25, No. 3 (Fall, 1983), pp. 326-358.

Sauvaget, J. 1934. Notes sur la Colonie génoise de Péra.Syria, T. 15, Fasc. 3 (1934), pp. 252-275. Institut Francais du Proche-Orient.

Schleiermacher, Friedrich. 1993. Hermeneutik und Kritik. Hrsg. von Manfred Frank. Suhrkamp in: *Texte zur Hermeneutik: Von Platon bis heute*. 2015. Stuttgart: Reclam.

Smith, Neil. 1979. Toward a Theory of Gentrification: A Back to the City Movement by Capital, not People. In: *The gentrification reader*. 2010: 85–99. New York: Routledge.

Schlickewei, Sven und Sabrina Schröter und Johannes Waldmüller. 2011. Kreativwirtschaft. In: *Dortmunder Beiträge zur Raumplanung* (138): 17–52. Dortmund: Institut für Raumplanung.

Shaw, Stanford J. 1979. The Population of Istanbul in the Nineteenth Century. *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 10, No. 2 (May, 1979), pp. 265–277.

Söndermann, Michael (2007): *Kulturwirtschaft und Creative Industries 2007. Aktuelle Trends unter besonderer Berücksichtigung der Mikrounternehmen*. Herausgegeben von Bündnis 90/Die Grünen. Berlin.

Stallabrass, Julian. 2006. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

Taliaferro, Charles. 2012. *Aesthetics: A Beginner's Guide*. Oxford: Oneworld Publications.

Taylor, P., Walker, D. und Beaverstock, J. (2002) "Firms and their global service networks," in S. Sassen (ed.) *Global Networks, Linked Cities*, New York: Routledge, pp. 93–115.

TİK (Türkiye İstatistik Kurumu). 2016a. İktisadi Faaliyet Kollarına Göre Sabit Fiyatlarla Gayri Safi Yurtiçi Hasıla, NACE Rev. 2. 1998 temel fiyatlarıyla, 1998–2015.

Tokatli, Nebahat und Yonca Boyacı. 1999. The changing morphology of commercial activity in Istanbul. *Cities*, Vol. 16, No. 3, pp. 181–193, 1999.

Toktaş, Şule. 2006. Turkey's Jews and Their Immigration to Israel. *Middle Eastern Studies*, Vol. 42, No. 3 (May, 2006), pp. 505–519. Taylor & Francis, Ltd.

Turner, Victor. 1969. *Liminality and Communitas. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing, pp. 94–113, 125–30, Abridged.

While, Aidan. 2003. Locating Art Worlds: London and the Making of Young British Art. *Area*, Vol. 35, No. 3 (Sep., 2003), 251–263. New York: Wiley

Zheng, Jane und Roger Chan. 2014. The impact of 'creative industry clusters' on cultural and creative industry development in Shanghai. *City, Culture and Society*.

Zlonicky, Peter. Der „Dritte Raum“ – Zustandsbilder, Zukunftsbilder. Ein Workshop an der Akademie der Künste. <http://www.zlonicky.de/Dokumente%20Web/Der%20Dritte%20Raum.pdf> Zugriff: 29.06.2016.

BIOGRAPHIE

Roman GLASS (roman.glass@gmx.net) wurde 1984 in Chemnitz geboren. Er besuchte da die Valentina-Tereschkova-Grundschule (1991–1995), dann das Lessing-Gymnasium in Hohenstein-Ernstthal (1995–1999), das Johann-Christian-Reinhardt-Gymnasium in Hof (1999–2001) und schloß seine schulische Ausbildung an der Fachoberschule Hof (2001–2003) im sozialen Fachbereich ab. Dazwischen absolvierte er den Militärsatzdienst bei einer Einrichtung für Menschen mit Behinderung als Pfleger (2003–2004). Einen akademischen Grad erlangte er mit seinem Bachelor der Wirtschaftsinformatik (2004–2009) in Wilhelmshaven. Dazwischen studierte er im Rahmen des Erasmusprogramms (2006–2007) Wirtschaftsinformatik (Master), Wirtschaft (Bachelor) und Informatik (Bachelor) an der Université IV in Bordeaux. Vor diesem Aufenthalt arbeitete er in Morhange (Frankreich) im IT-Bereich der Rehau AG. Ein Praktikum bei einer Unternehmensberatung für Bankensoftware folgte gegen Ende des Studiums in Münster. Ein weiteres folgte zum Abschluß seiner Bachelorarbeit bei der Deutschen Bahn im Bereich Operations Research und der Managementberatung. Nach dem Studium begann seine berufliche Laufbahn bei der Unternehmensberatung Aequitas als Consultant. Er ist für diese in Unternehmen wie der Deutschen Presse Agentur, Panasonic, Schleifring, E.ON, der Deutschen Funkturm beratend bei der Erstellung von Konzepten, Analysen und der Entwicklung von Software tätig. 2012 zog er nach Istanbul, um sich der Malerei zu widmen. Seit 2014 studiert er Interkulturelles Management an der Türkisch-Deutschen Universität in Istanbul. Er spricht Deutsch, Englisch, Französisch, Hebräisch und Türkisch. Neben der Malerei beschäftigt er sich mit Musik (E-Gitarre, Ney, Cura, Klavier, Jazzkomposition) und der Schauspielerei. Er trat in Kurzfilmen und Theaterstücken in Hamburg auf. Im Jahr 2016 veröffentlichte er den Aufsatz *Evliya Çelebi'nin Viyana Gezisi'nin Kültürlerasası İncelemesi* und hielt einen Vortrag für das III. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu an der Bakü Avrasya Üniversitesi.