



Inauguraldissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg

**Panoramen des Krieges:
Verhandlung nationaler Identität anhand der
Inszenierung kriegerischer Gründungsmythen
in türkischen Museen, 2002-2009**

vorgelegt von MMag. phil. Patrizia Kern

Erstgutachter: Prof. Dr. Edgar Wolfrum

Zweitgutachter: Prof. Dr. Cord Arendes

Heidelberg, 2013

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis

I. Einleitung	1
<i>I.1. Thema</i>	<i>1</i>
<i>I.2. Fragestellung</i>	<i>5</i>
<i>I.3. Forschungsstand</i>	<i>8</i>
I.3.1. Repräsentation kriegerischer Gründungsmythen in Ausstellungen	8
I.3.2. Türkische Erinnerungskultur und Erinnerungsorte: Konjunkturen, Konflikte, Kontroversen	25
<i>I.4. Quellen und Methode</i>	<i>39</i>
II. Der republikanische Gründungsmythos im Atatürk und Befreiungskriegsmuseum	45
<i>II.1. Diskursive und mediale Rahmenbedingungen zu Beginn der 2000er-Jahre</i> .	<i>47</i>
II.1.1. Das Narrativ vom „Großen Krieg“: Der „Befreiungskrieg“ als Gründungsmythos der modernen Türkei	47
II.1.2. Ein „ökonomischer Befreiungskrieg“: die Wirtschaftskrise 2001 und ihre Folgen	50
II.1.3. Der „Mythos der Militär-Nation“: Militär und Geschichtspolitik vor dem Hintergrund der EU-Kandidatur	53
II.1.4. Ein „säkularer Tempel der Nation“: die Erinnerungsarchitektur des Atatürk-Mausoleums	59
<i>II.2. Der Entstehungsprozess des Atatürk und Befreiungskriegsmuseums</i>	<i>67</i>
II.2.1. Von der Idee zum „Drehbuch“	67
II.2.2. Ein kulturdiplomatisches Projekt? Von der Produktion zur Eröffnung ..	71

II.3. Die Präsentation: der türkische „Befreiungskrieg“ und das „goldene Zeitalter“ der „Militärnation“	81
II.3.1. Das Museum im Rundgang: Ausstellungsbereiche, Aufbau und narrative Struktur	81
II.3.2. Das Befreiungskriegsmuseum und seine zentralen Inszenierungen	85
II.3.3. Der zweite neue Bereich: „Der Befreiungskrieg und die Reformen“	96
III. Die neo-konservative Aneignung des Gründungsmoments.....	105
III.1. Istanbul als „global city“ und Symbol der multikulturellen Nation.....	106
III.1.1. Das osmanische Istanbul als Vorbild für die „global city“ des 21. Jahrhunderts.....	106
III.1.2. Neue Akteure in der Istanbuler Museumslandschaft	109
III.1.3. Aneignung und Umdeutung am Beispiel der (Re-)Konstruktion der Denkmal- und Erinnerungslandschaft Gallipoli	111
III.2. „Musealer“ Rahmen: Der Miniaturenpark Miniatürk.....	114
III.2.1. Miniaturenparks als globaler Trend und deren Interpretation in der Türkei: Die Produktion Miniatürks	114
III.2.2. Die Präsentation von Geschichte in Miniatürk: ein Beispiel neo-konservativer Erinnerungspraxis?	118
III.3. Das Miniatürk Panorama Siegesmuseum.....	123
III.3.1. Das Miniaturdiorama	124
III.3.2. Die Atatürk Porträt-Galerie	126
IV. Utopie und alternativer Gründungsmythos: Das Panorama 1453	
Geschichtsmuseum.....	137
IV.1. Mehmed II. und die Eroberung Istanbul als Gegenstand konkurrierender Erinnerungsdiskurse.....	138
IV.1.1. Osmanischer oder türkischer Erinnerungsort? Vom Osmanischen Reich über den türkischen Nationalismus bis zur Gründung der Republik..	138

IV.1.2. Marginalisierung: Von der Gründung der Republik bis zum Tod Atatürks	140
IV.1.3. Konjunkturen nach Atatürk: Kulturpolitik im Mehrparteiensystem und die Wiederentdeckung der Osmanen	143
IV.1.4. Eroberungsdiskurse und politischer Islam: Narrative von Istanbul multikultureller Vergangenheit in den 1990er-Jahren.....	148
<i>IV.2. Ein Schlachtenpanorama für Istanbul: der Produktionsprozess</i>	<i>155</i>
<i>IV.3. Das Panorama 1453 Geschichtsmuseum: ein Rundgang durch den Ausstellungsraum.....</i>	<i>159</i>
IV.3.1. Die „Istanbul-Tafeln“ im Einführungsbereich	159
IV.3.2. Das Schlachtenpanorama: Visualisierungsstrategien für den Gründungsmoment einer neuen Zivilisation	167
<i>IV.4. Zusammenfassung: Kontinuitäten zum und Brüche mit dem kemalistischen Geschichtsbild</i>	<i>171</i>
V. Das Harbiye Militärmuseum in Istanbul.....	175
<i>V.1. Geschichte der Sammlung und gegenwärtige Ausstellung.....</i>	<i>175</i>
V.1.1. Von der Waffensammlung zum Historischen (National-)Museum	178
V.1.2. Das neue Militärmuseum (1993 bzw. 2007).....	181
<i>V.2. Das Militärmuseum im Rundgang.....</i>	<i>184</i>
V.2.1. Die neuen Bereiche im Untergeschoss: Die Verortung des Ursprungs der „türkischen Nation“ in Zentralasien	184
V.2.2. Anatolien als „Turkish homeland“ und die Verortung der türkischen (National-)Sprache in der seldschukischen Zeit.....	189
V.2.3. Die Darstellung der Eroberung Istanbul im Vergleich zum Panorama 1453 Geschichtsmuseum	195
V.2.4. Obergeschoss und Ausgangsbereich: Republikgeschichte und <i>alterity</i> am Beispiel des Armenier-Saals.....	196

VI. Bilder der Nation: Kontinuitäten und Brüche.....	201
<i>VI.1. Themen, Konjunkturen, Entstehungskontexte</i>	<i>201</i>
<i>VI.2. Akteure</i>	<i>207</i>
<i>VI.3. Strategien der Aneignung.....</i>	<i>209</i>
<i>VI.4. Ausblick.....</i>	<i>211</i>
VII. Verwendete Quellen und Literatur	215
<i>VII.1. Quellen.....</i>	<i>215</i>
<i>VII.2. Literatur.....</i>	<i>217</i>

Abkürzungsverzeichnis

AKP	<i>Adalet ve Kalkınma Partisi</i> , Partei für Gerechtigkeit und Aufschwung
DP	<i>Demokrat Parti</i> , Demokratische Partei
DYP	<i>Doğru Yol Partisi</i> , Partei des Rechten Weges
FP	<i>Fazilet Partisi</i> , Tugendpartei
İBB	<i>İstanbul Büyükşehir Belediyesi</i> , Istanbuler Stadtverwaltung
IPC	<i>International Panorama Council</i>
MHP	<i>Milliyetçi Hareket Partisi</i> , Nationale Aktionspartei
MGK/NSR	<i>Millî Güvenlik Kurulu</i> , Nationaler Sicherheitsrat
RF	<i>Refah Partisi</i> , Wohlfahrtspartei
TTK	<i>Türk Tarih Kurumu</i> , Türkische Geschichtsgesellschaft

I. Einleitung

I.1. Thema

In einem im November 2012 in der Tageszeitung „Die Welt“ erschienenen Artikel beschreibt die Journalistin Claire Horst einen Besuch im neu eröffneten „Kabatepe Simulation Center“ auf der Halbinsel Gallipoli, das der gleichnamigen Schlacht im Ersten Weltkrieg gewidmet ist, sowie die „interessanten ideologischen Wendungen“ in der Museumsrepräsentation und die „relativ neu[e] [...] Einbettung des türkischen Patriotismus in ein religiöses Weltbild“,¹ die sie im weiteren Feld der Kulturpolitik der AKP-Regierung verortet. Diese „ideologischen Wendungen“ sind aber keineswegs so neu und auf die Zeit der AKP-Regierung beschränkt, wie es der Artikel glauben macht bzw. machen will. So lassen sich etwa bereits seit Ende der 1990er Jahre Umdeutungen der Erinnerungs- und Denkmallandschaft Gallipoli von einem rein kemalistisch-nationalistischen zu einem religiös-nationalistischen Erinnerungsort feststellen.² Spätestens seit dieser Zeit begann die zunehmende Machtverschiebung zwischen kemalistischer Elite und einer neuen urbanen konservativen Mittelschicht auch im öffentlichen Raum sichtbar zu werden. Diese Machtverschiebung ist auch für Fragen nach der Repräsentation von nationaler Geschichte in Museen und historischen Ausstellungen besonders relevant, da diese neue Mittelschicht zunehmend einflussreiche Akteure im Museumswesen stellte.

Weitere gesellschaftspolitische Entwicklungen und Themen, vor deren Hintergrund nationale Geschichtsbilder in Ausstellungen verhandelt werden mussten, war die Anerkennung kultureller Rechte vor allem der kurdischen -, aber auch anderer Minderheiten, die nicht nur von diesen selbst, sondern etwa auch von Seiten der Europäischen Union mit Nachdruck gefordert wurde. Nicht nur diese Debatten, sondern auch die sozialen und gesellschaftlichen Auswirkungen der v. a. in den 1980er-Jahren immer stärker spürbaren Binnenmigration verstärkten nationalistische Tendenzen.

¹ Claire Horst, „Sieger Atatürk wird zum Vorkämpfer des Islam“, in: *Die Welt*, 05.11.2012.

² Emine Zeynep Güler, *Reconstruction of a Memory Space: Gallipoli*, International Conference on Materiality, Memory and Cultural Heritage, İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ)/Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, 27.05.2011. Gemeint sind vor allem die beiden an den Dardanellen gelegenen Städte Çanakkale und Eceabat sowie der Gallipoli-Nationalpark mit seiner Denkmallandschaft. Anm. d. Verf.

Ein in vielen Ländern beobachteter Museumsboom³ erfasste auch die Türkei und insbesondere Istanbul. Hier wurden seit Mitte der 1990er-Jahre verstärkt private Museumsprojekte geplant und umgesetzt, da es durch entsprechende Gesetzesänderungen in den 1980ern nunmehr auch Privatpersonen möglich war, Museen zu gründen. In der Folge etablierten sich v. a. wohlhabende Unternehmerfamilien sowie Banken als neue Akteure der Kulturpolitik.

Politisch geprägt wurde die Türkei Anfang der 2000er insbesondere durch die machtpolitische Auseinandersetzung zwischen dem Militär, das sich selbst als ‚Wächter‘ kemalistischer Prinzipien versteht, und der AKP-Regierung bzw. Ministerpräsident Recep Tayyip Erdoğan. Das türkische Militär, als Institution in der Türkei eng verknüpft mit Vorstellungen von Kultur und Nation, war besonders vom Prozess der Anpassung an den gemeinsamen Besitzstand der EU betroffen und verlor mit seiner Mehrheit im Gremium des Nationalen Sicherheitsrats massiv an politischem Einfluss. Da eine große Zahl von Museen und Gedenkstätten in der Türkei vom Militär betrieben wird, drängt sich die Frage auf, ob sich der politische Machtkampf in Form eines „Deutungskampfes“ in den Museen bzw. im weiteren Feld der Kulturpolitik von Militär bzw. Regierung widerspiegelt. Und daran anschließend stellt sich die Frage, inwieweit eine auf nationale Identität(en) abzielende Kulturpolitik vonseiten der AKP-Regierung dabei Kontinuitäten zur Kulturpolitik aufweist, die Ministerpräsident Erdoğan als Bürgermeister (für die islamistische Refah-Partei) in Istanbul in den 1990er-Jahren entscheidend mitgeprägt hat.

Ist der zu Beginn zitierte Befund Horsts auch grundsätzlich richtig, so wirft er doch weitere Fragen auf: Sind solche Strategien allein auf die von der AKP dominierten Ministerien und lokalen Behörden beschränkt? Wie reagieren andere gesellschaftliche Akteure, die im Museumsbereich wirken, auf diese Herausforderung eines säkular-kemalistischen Verständnisses von Nationalgeschichte und nationalen Gründungsmomenten?

Die Errichtung des Kabatepe-Museums sowie einer Vielzahl neu eröffneter, kriegerischen Gründungsereignissen gewidmeter Museen seit Anfang der 2000er deutet darauf hin, dass über diese aktiv Kultur- und Erinnerungspolitik betrieben wird. Be-

³ Siehe dazu etwa Sharon Macdonald, Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung, in: Joachim Baur (Hrsg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, 49-69, 55f.

merkwürdig ist auch, dass für diese Ausstellungen durchgehend Schlachtendioramen⁴ bzw. -panoramen zur Repräsentation der historischen Ereignisse gewählt wurden. Bemerkenswert ist das deshalb, da Panoramen erstens bis dato in der Türkei in dieser Form nicht verwendet worden waren,⁵ und zweitens, weil die Wahl des Mediums Schlachtenpanorama bereits bestimmte Interpretationen der historischen Ereignisse nahelegt. Schlachtenpanoramen, in Europa und den USA ab der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert weitestgehend verschwunden, erlebten nach 1945 eine Renaissance in der Sowjetunion, von wo aus sie nach Korea und China und von dort in den Nahen und Mittleren Osten exportiert wurden. In all diesen Ländern kam und kommt ihnen große Bedeutung in der Pflege einer nationalistischen Erinnerungskultur und patriotischen Staatsbürgererziehung zu. Dieser „bis heute anhaltende – zumeist von revolutionären Regimen ausgehende – Einsatz gemalter Schlachtenpanoramen als Bestandteil nationaler Erinnerungskultur“ ist in der Einschätzung des Historikers Martin Knauer, der sich mit der Geschichte des „Erzähldiskurses im Schlachtenpanorama“ beschäftigt hat, „erstaunlich“.⁶

Das erste historische Museum in der Türkei, dessen zentralen Mittelpunkt Schlachtendioramen bilden, entstand 2002. Seitdem erlebte diese Repräsentationsform einen Boom in der nationalen Erinnerungskultur der Türkei, die dem Historiker Hamit Bozarslan zufolge von der „Herausbildung eines Konsenses der nationalen Erinnerung [geprägt ist] [...], der sich um die ‚Gründungsmomente der Nation‘ und ihre ‚Ahnen‘ [...] scharf“⁷ und sich von der Erinnerungskultur anderer europäischer Länder unterscheidet.⁸ Ein näherer Blick auf die Museen, die sich dieser Repräsentationsform

⁴ Das Diorama ist eine inszenierte Schaubühne: Vor einem in einem Rundbogen installierten Gemälde sind das Bild ergänzende Gegenstände ausgestellt. Aus dem entsprechenden Blickwinkel betrachtet entsteht beim Besucher der Eindruck eines dreidimensionalen Bildes. Anm. d. Verf.

⁵ Dieser Befund gilt nur für die Republik Türkei, nicht für das Osmanische Reich. Beispiele für ausschließlich der militärischen Ausbildung dienende Schlachtendioramen, die während des Ersten Weltkrieges auch einem breiteren Publikum im Museum zugänglich gemacht wurden, finden sich in: Wendy K. Shaw, *Possessors and Possessed. Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, Berkeley 2003, 204.

⁶ Martin Knauer, *Von der Kriegsepisode zur Geschichtsmetapher: Überlegungen zum Erzähldiskurs im Schlachtenpanorama*, in: Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hrsg.), *Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg. Hamburger Beiträge zur Historischen Bildforschung*, Frankfurt am Main (u. a.) 2003, 237-256, 237.

⁷ Hamit Bozarslan, *Der Genozid an den Armeniern als Herausforderung: Erinnerung, nationale Identität und Geschichtsschreibung in der Türkei*, in: Buchinger, Kirstin/Gantet, Claire/Vogel, Jakob (Hrsg.), *Europäische Erinnerungsräume*, Frankfurt a. M.-New York 2009, 267-280, 276.

⁸ Bozarslan, *Genozid an den Armeniern*, 278.

bedienen, zeigt, dass diese Ahnen, aber auch die Deutungen dieser Gründungsmomente durchaus unterschiedlich sind.

Mit der Intention „[t]o inform the whole world and the young generations“ wurde von Seiten des türkischen Generalstabs und des Kulturministeriums das neue Museum im Atatürk-Mausoleum in Ankara (*Anıtkabir*) eingerichtet. Eröffnet wurde es am 26. August 2002 im Rahmen der in *Anıtkabir* jährlich stattfindenden Feiern zur Erinnerung an den sogenannten „Türkischen Befreiungskrieg“⁹ in Anwesenheit hochrangiger Militärs, Politiker und internationaler Gäste. Das erweiterte und modernisierte Museum präsentierte Schlachtendioramen, die mit Mustafa Kemal verbundene Gefechte aus dem Ersten Weltkrieg und dem „Befreiungskrieg“ zum Thema hatten. Nur wenig später entstanden weitere Diorama- bzw. Panoramamuseen zu historischen Schlachten: 2003 eröffnete eine Miniatur-Dioramaausstellung im Istanbuler Miniaturenpark Miniatürk, die mit ihrer Darstellung des türkischen „Befreiungskrieges“ thematisch an das Anıtkabir-Museum anschloss, umso mehr, als die Ausstellung zwei Jahre später durch einen Teil zur Gallipoli-Schlacht ergänzt wurde. Vermutlich ebenfalls 2003 begannen in Istanbul die Planungen für das Panorama 1453 Geschichtsmuseum, das den bisherigen Ausstellungen thematisch die Eroberung Konstantinopels als große Gründungsschlacht mit dem osmanischen Sultan Mehmed II. als Protagonisten entgegensetzte. Neben diesen drei Projekten wurde noch eine bemerkenswerte Zahl ähnlicher „Museen“ errichtet, wurden bestehende Ausstellungen durch Dioramainszenierungen erweitert und befinden sich weitere ähnliche Projekte in der Planungs- bzw. Umsetzungsphase. Sowohl ihre Größe und Zahl, ihre Positionierung im öffentlichen Raum, ihre thematische Ausrichtung – als Gründungsmomente perzipierte Schlachten wie die Eroberung Konstantinopels oder der türkische „Befreiungskrieg“ – sowie die an der Produktion beteiligten Akteure legen die Vermutung nahe, dass die Dioramen bzw. Panoramen als Ort der Re-Aktivierung kriege-

⁹ Stefan Plaggenborg argumentiert in seiner vergleichenden Studie von Kemalismus, Faschismus und Sozialismus, dass es sich bei dem Begriff „Befreiungskrieg“ um einen „Begriff der nationalistischen Propaganda handelt, der den Konflikt auf die dominante, d. h. kemalistische, Sichtweise des legitimen Krieges der türkischen Nation gegen ihre Feinde reduzierte. Seine dualistische Perspektive versperrt die Sicht auf das, was ‚unterhalb‘ und ‚neben‘ diesem Krieg geschah.“ Vielmehr handele es sich bei den Kriegshandlungen in Anatolien zwischen dem Ende des Ersten Weltkrieges und der Republikgründung 1923 um einen Bürgerkrieg. Stefan Plaggenborg, *Ordnung und Gewalt. Kemalismus – Faschismus – Sozialismus*, München 2012, 222. Plaggenborg setzt den Begriff konsequent in Anführungszeichen. Diese Vorgehensweise wird, wo es sich nicht um Übernahmen aus den Quellen bzw. der Literatur handelt, auch in der vorliegenden Arbeit übernommen. Anm. d. Verf.

rischer Gründungsmythen sowie deren Um- und Neudeutung historischer Ereignisse und Narrative dienen. Dies wiederum wirft nicht nur die Frage nach den Ursachen und Anlässen für diese massive Aktivierung auf, sondern auch die nach den Akteuren, die mittels dieser Museen bestimmte Geschichtsbilder im öffentlichen Raum in Szene setzen.

Thema der vorliegenden Arbeit sollen diese neu geschaffenen Ausstellungsorte und die darin präsentierten Darstellungen kriegerischer Gründungsmythen sein, die durch sie vermittelten Geschichtsbilder und Bilder von Nation sowie deren Wandel im Laufe der letzten Dekade, der sich weitgehend mit dem bisherigen Zeitraum der AKP-Regierung deckt. Die Interpretation der Ausstellungen soll dabei immer verbunden werden mit der Frage nach den „diskursiven und medialen Rahmenvoraussetzungen und kulturellen Selbstverständlichkeiten [, die] für die [...] Geschichtspolitik und Erinnerungskultur der [...] Zeit in ihrem Wandel prägend waren.“¹⁰

I.2. Fragestellung

Im Vordergrund der vorliegenden Arbeit steht die Frage, wie Bilder der türkischen Nation bzw. nationale Gründungserzählungen der Türkei in diesen neuen (Kriegs-) Museen verhandelt werden. Die zentrale Fragestellung lautet: Lässt sich anhand der Repräsentationen ein Wandel im Geschichtsbild festmachen, der auch in anderen Bereichen zu finden ist – und steht ein solcher Wandel in direktem Zusammenhang mit der Regierungszeit der AKP? Aus dieser Fragestellung ergeben sich im Wesentlichen drei Frageblöcke: erstens Fragen nach den Themen bzw. Geschichtsbildern, die in den Museen sowie im gesamtgesellschaftlichen Kontext dominieren; zweitens Fragen nach den beteiligten Akteuren, sowie drittens Fragen nach dem Wandel bzw. Strategien der Umdeutung und Neuinterpretation der Geschichtsbilder in den Museen.

Um die Frage nach dem Wandel unterschiedlicher Nationsbilder und Erzählungen beantworten zu können, soll in einem ersten Schritt danach gefragt werden, welche historischen Ereignisse thematisiert werden, nach dem Zeitraum, den die Darstellung umfasst, den Aspekten des Geschehens, die thematisiert werden und danach, welche

¹⁰ Lars Karl/Polianski, Igor J., Einleitung, in: Dies. (Hrsg.), *Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im neuen Russland*, Göttingen 2009. [Formen der Erinnerung; 40], 7-20, 15.

beteiligten Gruppen Erwähnung finden. Im konkreten Falle stellt sich die Frage, welche (kriegerischen) Gründungsmythen neben dem „Befreiungskrieg“, der im kulturellen Gedächtnis der Gesellschaft der Republik Türkei einen zentralen Platz einnimmt, präsentiert werden – und mit welchen Intentionen.

Fragen danach, ob bestimmte Themen bzw. Ereignisse Konjunktur haben und ob diese musealen Konjunkturen etwa mit einer gesellschaftspolitischen und/oder wirtschaftlichen Krise verknüpft waren, rücken den Blick hin zum gesellschaftspolitischen und medialen Entstehungskontext.¹¹ Dazu gehören die Entstehungssituation der Museen, ihr Entstehungsdatum, ihre Entstehungs- und Wirkungs-Ort(e), die Rückschlüsse zulassen auf den Zweck, der mit dem Projekt verfolgt wurde.¹² Dieser kann sich im Laufe eines Projekts verändern, insbesondere, wenn Planung und Eröffnung zeitlich weit auseinander liegen. Daher ist zu fragen, ob sich die Pläne für die Ausstellung(en) in diesem Zeitraum veränderten und ob eventuell auch nach der Eröffnung noch Veränderungen daran vorgenommen wurden.

Es wird auch danach zu fragen sein, welche Erinnerungen an den Krieg es in diesen Kontexten gibt und welche sich aus welchen Gründen durchsetzten. Wer waren die daran maßgeblich beteiligten Akteure? Dominierte der Staat die Erinnerung oder gab es Debatten um die „richtige“ Erinnerung? Und wenn ja, welche „Teilkulturen“ der Gesellschaft, welche unterschiedlichen politischen Lager, wurden dabei sichtbar? Spiegeln sich diese Debatten bzw. die unterschiedlichen Deutungen in der Museums- und Ausstellungslandschaft wider?

In Bezug auf den medialen Kontext wird zu fragen sein, ob das Medium Ausstellung neben anderen Medien wie Denkmal, Literatur, Film etc. eine Rolle gespielt hat, und wenn ja, ob in breiten Gesellschaftsschichten oder nur in der Gedenkpolitik politischer Gruppen. Sollte dies der Fall und das Medium für unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen von Bedeutung gewesen sein: Bedienten sich die unterschiedlichen Gruppen unterschiedlicher Mittel?¹³

¹¹ Achim Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt-New York ²2009 [Historische Einführungen; 4], 107-108.

¹² Thomas Thiemeyer, *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*, in: Joachim Baur (Hrsg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, 73-94, 84-89.

¹³ Vgl. Christine Beil, *Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914-1939*, Tübingen 2004 [Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen; 97], 214.

Damit kommen wir zum zweiten Fragenkomplex. Entsprechend der Feststellung Langewiesches, dass es bei der Analyse der Verwendung nationaler Mythen darum gehe zu fragen, „[w]er [...] mit ihnen [argumeniert,] [w]ie und von wem [...] sie im öffentlichen Raum inszeniert [werden und] [w]er [sie] modifiziert oder bekämpft [...]“, ¹⁴ liegt das besondere Augenmerk der Arbeit auf der Frage nach den Akteuren hinter der musealen Präsentation. Gefragt wird vor allem danach, welche Akteure und geschichtspolitischen Interessen sich sowohl im Prozess der Institutionalisierung als auch im Ausstellungsraum zeigen.

Um die Frage nach den „gesellschaftlichen Triebkräfte[n] hinter den Museumsprojekten, deren Positionen und Intentionen“ ¹⁵ zu beantworten, wird die Träger- und Kuratorenschaft der einzelnen Institutionen geklärt. Weiters sollten eventuell hinter den oder um die direkt am Zustandekommen der Museen beteiligten Personen und Gruppen stehende Erinnerungsgemeinschaften wie Parteien oder Vereine identifiziert werden. ¹⁶ In erster Linie geht es darum zu klären, wer die „Autoren“ der Museen sind und welche jeweiligen Positionen sie einnehmen und vertreten. Es ist für die Interpretation einer Ausstellung aber auch entscheidend zu wissen, von welchen Adressaten diese bei der Planung ausgingen. ¹⁷

Der dritte Fragenkomplex umfasst Fragen nach den Strategien der Aneignung und einem eventuellen Wandel der Geschichtsbilder. Hier geht es vor allem um die Ausgestaltung der Ausstellungen, darum, ihre Form, ihren formalen Aufbau und die in ihnen vorkommenden Begriffe zu analysieren. ¹⁸ Welche Konzepte von Nation begegnen in den Ausstellungen? Wer sind die präsentierten, positiven als auch negativen, Akteure in der Nationswerdung? Wer ist das „Wir“, das präsentiert wird in Hinblick auf Territorium, Klasse, Geschlecht und Ethnizität der nationalen Gemeinschaft? Und was wiederum wird in Abgrenzung dazu als fremd kodiert? Was ist das Schicksal der Menschen bzw. des Volkes, das präsentiert wird? Wie ist das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart gestaltet bzw. inwiefern ist das Narrativ zielgerichtet in ethischer und utopischer Hinsicht? Was sind die politische Ordnung und

¹⁴ Langewiesche, *Krieg im Mythenarsenal europäischer Nationen*, 19.

¹⁵ Baur, *Musealisierung der Migration*, 19.

¹⁶ Beil, *Der ausgestellte Krieg*, 209f.

¹⁷ Thomas Thiemeyer, *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*, in: Joachim Baur (Hrsg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, 73-94, 84-89.

¹⁸ Thiemeyer, *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*, 84-89.

die Werte, die legitimiert werden?¹⁹ Kommt es zu einer Vereinnahmung der Toten für die Nation? Sind es reine Schlachten- und Heldenmythen, die präsentiert werden? Ist das Bild entsprechend heroisch verklärt, nationalistisch, affirmativ und/oder revanchistisch?²⁰ Welche Bilder werden in der Ausstellung erzeugt? Welche Perspektiven werden von den Kuratoren gewählt bzw. werden sichtbar? Spiegeln diese die Perspektive einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe wieder?²¹ Aufbauend auf den Arbeiten von Christine Beil und Joachim Baur soll auch nach den Gestaltungsmitteln gefragt werden, derer sich die Veranstalter bzw. Ausstellungsmacher bedienen: Welche transnationalen, welche transmedialen Bezüge lassen sich hier feststellen? Welche Brüche und Kontinuitäten zu bisherigen Visualisierungs- und Repräsentationstraditionen lassen sich ausmachen?²²

Aber nicht nur die Gestaltung im Inneren ist entscheidend, sondern auch, an welchen Orten die Geschichte präsentiert wird, und wie die Wahl des Ortes diese beeinflusst. So ist zu erwarten, dass eine Präsentation des Befreiungskrieges in Ankara unter anderen Voraussetzungen entsteht als etwa in Istanbul, und dass eine Ausstellung zur Eroberung Istanbuls dort großen Zuspruch erfahren, in Ankara aber eine untergeordnete Rolle spielen dürfte.

I.3. Forschungsstand

I.3.1. Repräsentation kriegerischer Gründungsmythen in Ausstellungen

I.3.1.1. Medium Ausstellung

Im Zuge des „cultural turn“ in der Geschichtswissenschaft kam es zu einem stärkeren Bewusstsein dafür, „dass Narrative nicht [...] natürliche und selbstverständliche Gegebenheiten [...], sondern [...] Konstruktionen und permanente Erzählungen eines Kollektivs über sich selbst [sind].“²³ Museen bzw. Ausstellungen sind Medien, die solche Konstruktionen und Erzählungen präsentieren und damit Konzepte von Identität

¹⁹ Vgl. Peter Aronsson, Explaining National Museums. Exploring comparative approaches to the study of national museums, in: Simon J. Knell/Peter Aronsson (u. a.) (Hrsg.), National Museums. New Studies from around the World, London-New York 2010, 29-54.

²⁰ Vgl. zu diesen Fragen zum Beispiel Beil, Der ausgestellte Krieg.

²¹ Baur, Die Musealisierung der Migration, 19.

²² Ebd.

²³ Furrer, Kriegsnarrative im Schulgeschichtsbuch, 8.

täten „zum Ausdruck bringen“, aber auch „erzeugen“.²⁴ Aktuelle Ansätze in den Museum Studies begreifen das Museum in diesem Sinn als „Produktionsstätte von Bedeutung“, in der „soziale, kulturelle, politische oder historische Phänomene [...] nicht abgebildet, sondern re-konstruiert“ werden.²⁵ Joachim Baur verwendet den Begriff „Repräsentation“ um zu betonen, dass in Museen eine „gegenwärtige Konstruktion von Vergangenheit“ stattfindet,²⁶ die in gesellschaftlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Kontexten verortet ist.²⁷

Grundsätzlich verläuft die Vermittlung über das Versammeln und Präsentieren von – meist historischen – Objekten, denen symbolischer Wert zugesprochen wird.²⁸ Museen bzw. Ausstellungen sind aber komplexe Medien, die nicht nur über die gezeigten Objekte funktionieren, sondern auch über die Art und Weise, wie diese Objekte präsentiert werden. Man spricht in diesem Zusammenhang von Re-Präsentationsformen bzw. von Inszenierung. Gemeint ist damit „das Arrangement von Exponaten im Raum, ihr Zusammenspiel mit Text und Architektur, mit Licht, Ton und Farbe sowie die gezielte Zuweisung von Positionen für Ausstellungsbesucher in diesem Gefüge.“²⁹ Die Inszenierung bzw. (Re-)Präsentationsform ist so wichtig, da das Museum mit Objekten argumentiert. Authentizität und Inszenierung stehen dabei in einem Spannungsverhältnis.³⁰ Museumsobjekte können funktionalisiert und – im Extremfall – als „Belegstücke oder Alibiobjekte“ verwendet werden.³¹

²⁴ „[T]he museum as a cultural form with particular technologies of representation, [...] helped not only to express but also to constitute [identities]“. Sharon Macdonald, *Museums, national, postnational and transcultural identities*, in: Laurajane Smith (Hrsg.), *Critical concepts in heritage*, London – New York 2007 [Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies; 2], 114-135, 115. Die Übersetzung im Text erfolgte durch die Verfasserin. Ebenso stammen alle in dieser Arbeit folgenden Übersetzungen aus dem Englischen (sowie Türkischen), wenn nicht anders angegeben, von der Verfasserin. Die Originalzitate werden in den zugehörigen Fußnoten angegeben.

²⁵ Baur, *Musealisierung der Migration*, 27 ff.

²⁶ Baur, *Musealisierung der Migration*, 28.

²⁷ Ebd., 25.

²⁸ Porciani, *Master Narratives in Museums*, 7.

²⁹ Baur verwendet den Begriff „Inszenierung“; Baur, *Musealisierung der Migration*, 29-30. Jana Scholze hingegen spricht von „Präsentationsformen“. Jana Scholze, *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004*, 11. Dies umfasst für sie „die Ausstellungsgestaltung im weitesten Sinne [...], d. h. das Arrangement aller Präsentationsmedien von Ausstellungsobjekten über architektonische Konstruktionen, Vitrinen, grafische Materialien, Licht, Ton bis zu bewegten Bildern als konkreter räumlicher Umsetzung oder Übersetzung eines Ausstellungskonzepts.“ Den Begriff „Inszenierung“ verwendet Scholze z. B. für Raum-im-Raum-Installationen. Scholze, *Medium Ausstellung*, 193.

³⁰ Baur, *Musealisierung der Migration*, 30.

³¹ Scholze, *Medium Ausstellung*, 122.

Die Inszenierung, sowohl Praxis als auch gleichzeitig Produkt einer Praxis,³² unterliegt dabei einem fortlaufenden Wandel, der nicht zuletzt durch veränderte Sehgewohnheiten des Publikums mitverursacht wird. Die drei gängigsten Präsentationsformen sind die Chronologie, die Inszenierung (hier als spezielle Präsentationsform) und die Klassifikation.³³ Heeresgeschichtliche Museen etwa präsentieren ihre (Waffen-)Sammlungen häufig klassifikatorisch, d. h. der Form und Funktion entsprechend in Klassen und Unterklassen.

Chronologien sind Präsentationen, in denen das „Thema chronologisch vorgestellt und verhandelt“ wird. Die Themen sollen als „visualisierte ‚Erzählung‘ wahrgenommen werden“. Die Objekte werden dabei „[a]n genau definierten Orten [...] in den chronologischen Rundgang eingefügt, womit zeit-, raum- und themenbezogene Codierungen festgelegt werden.“³⁴ In Bezug auf die Objekte bedeutet das, dass diese

„positioniert [werden], um die beabsichtigten Inhalte zu stützen und in gewisser Weise zu legitimieren. Sie spielen dabei als authentische Objekte eine wesentliche Rolle, denn sie bestätigen und bezeugen die behaupteten Fakten und erzählten Geschichten als wahr, real und existent. [...] Die Objekte dienen somit primär und oft ausschließlich als Begründungsmodus für die Wahrhaftigkeit und Objektivität der intendierten Erzählung und als Legitimität der beabsichtigten Interpretation.“³⁵

Im Museumsbereich geht der Trend hin zur „Inszenierung“, etwa in Form von Raum-im-Raum-Installationen. Die Gründe dafür liegen v. a. im Zeitgeist begründet, dem Interesse, mehr Besucher in die Ausstellungen zu bringen und, damit verbunden, einer angestrebten Umsatzsteigerung.³⁶

In Ausstellungen wie in populärwissenschaftlichen Geschichtsdarstellungen generell werden zunehmend Techniken und Strategien der „Emotionalisierung“ angewandt, die dazu dienen, den Besucher emotional zu erreichen. Neben der – für das Medium Ausstellung ohnehin relevanten Visualisierung,³⁷ bedeutet dies auf den Inhalt bezogen etwa, Einzelschicksale historischer Personen oder -gruppen ins Zentrum der Prä-

³² Baur, *Musealisierung der Migration*, 30.

³³ Der Versuch, die Möglichkeiten solcher (Re-)Präsentationsformen systematisch zu fassen und zu beschreiben und ihre Wirkung zu hinterfragen erfolgt bei Jana Scholze. Scholze, *Medium Ausstellung*, 85.

³⁴ Scholze, *Medium Ausstellung*, 122.

³⁵ Scholze, *Medium Ausstellung*, 122-123.

³⁶ Zwach, *Militärmuseen*, 280. Es gibt aber auch noch andere Gründe für Revisionen in den Präsentationen. Einer davon ist das Fehlen von Augenzeugen, die die Ausstellung auf ihre Richtigkeit hin überprüfen könnten. Zwach, *Militärmuseen*, 281.

³⁷ Ute Frevert/Anne Schmidt, *Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 37 (2011), 5-25, 19-20.

sentation zu rücken, um dem Publikum die Identifikation zu erleichtern („Personalisierung“).³⁸ Eine weitere Technik stellt die Zuspitzung der präsentierten Geschichte dar, etwa durch „Musikuntermalung, Beleuchtung, das Hinzufügen von Geräuschen wie Maschinengewehrsalven, Schnitttechniken und Szenografie“ („Dramatisierung“).³⁹ Eine dritte Strategie, die „Herstellung von Authentizität, wenn auch nur als Illusion“, wird in den nachfolgenden Kapiteln häufiger begegnen:

„Um den Erwartungen nach wahrhaftiger, beglaubigter Geschichte nachzukommen, bedienen sich die Medienproduzenten verschiedenster Mittel: Statements von Fachhistorikern, der Nachweis aufwendiger Archivrecherchen, Objekte, die auf reale Ereignisse und konkrete historische Personen verweisen, Bilder von Orten, an denen Ereignisse in der Vergangenheit stattfanden, sollen den authentischen Geltungsanspruch bekräftigen.“⁴⁰

Durch die möglichst detailgetreue Rekonstruktion von Kostümen, Ausstattung usw. wird „dokumentarische Echtheit suggeriert“.⁴¹

Ein im Gegensatz dazu für Kriegsmuseen – aber nicht nur für solche – typisches Beispiel einer konservativen Präsentationsform sind Porträt- und Heldengalerien:

„Presented as a display, groups of portraits illustrate relationships between people, demonstrating the importance of certain groups through their exposition and, by implication, the lack of importance of those left unseen. Portrait galleries are intended to hold up certain groups of people for admiration and emulation, of, for example, standards of beauty, achievement and social behaviour.“⁴²

Entgegen Reesa Greenbergs Befund, Kriegsmuseen seien generell konservativ, lassen sich auch in diesem Genre Veränderungen bzw. Trends in den Inszenierungsformen feststellen. So

„[s]tellen Schlachtendioramen mit zehntausenden Zinnfiguren, deren Wirkung auf den Betrachter mittels Tonbanduntermalung akustisch und Lichteffekten optisch ergänzt werden soll, oder Originaldokumente wie Photographien oder Filmmaterial, die vom Besucher nach Interesse zur Betrachtung ausgewählt werden können, überarbeitete Varianten konventioneller Methoden dar [...]“.⁴³

Die gewählten Mittel der Repräsentation hängen letztlich, wie Christine Beil anhand von Kriegsausstellungen in der Weimarer Republik herausgearbeitet hat, davon ab,

³⁸ Frevert/Schmidt, *Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder*, 20-21.

³⁹ Frevert/Schmidt, *Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder*, 20.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Eilean Hooper-Greenhills *Überlegungen zur National Portrait Gallery in London* „Picturing the ancestors and imag(in)ing the nation“ lassen sich auch auf sogenannte Heldengalerien in Nationalmuseen bzw. Kriegsmuseen anwenden. Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London-New York 2000 [Museum meanings; 4], 23.

⁴³ Zwach, *Militärmuseen*, 278.

welcher Gestalter bzw. welche (Erinnerungs-)Gruppe diese für geeignet hält, seine bzw. ihre Interpretation im gegebenen Kontext zu vermitteln.⁴⁴

Neben der Präsentation von Objekten aus Sammlungen gewinnt, wie oben beschrieben, insbesondere seit den 1980er- und 1990er-Jahren zumindest in Teilen der Welt die Visualisierung von Krieg und kriegerischen Gründungsmythen in Form gemalter Panorama- bzw. Dioramadarstellungen wieder an Bedeutung. Dabei handelt es sich vor allem um den „bis heute anhaltende[n] – zumeist von revolutionären Regimen ausgehende[n] – Einsatz gemalter Schlachtenpanoramen als Bestandteil nationaler Erinnerungskultur“.⁴⁵

Ihren Anfang nahm die Verwendung des Panoramas (und Dioramas) zur Darstellung von Krieg und als „Propagandainstrument“ bereits im 19. Jahrhundert in Frankreich,⁴⁶ wo sowohl nach den napoleonischen Kriegen als auch dem deutsch-französischen Krieg Schlachtenpanoramen im Rahmen nationaler Erinnerungskultur massiv aktiviert wurden. Das Schlachtenpanorama „war ebenso ein Volksvergnügen wie unzweifelhaft auch eine nationale Gedenkstätte“,⁴⁷ wobei es durchaus nationale Unterschiede bezüglich der Vorlieben in der Darstellung von Krieg und Schlachten gab, die sich im neuen Medium spiegelten.⁴⁸ Das Besondere des Panoramas als Inszenierung lag in der Möglichkeit, „dem Betrachter zu suggerieren, dass er sich selbst am Ort des Geschehens befinde“,⁴⁹ sodass ihm der Besuch „wie eine Zeitreise auf das historische Schlachtfeld erscheinen konnte.“⁵⁰ Das Panorama bot eine „Simulationsleistung“, die kein anderes Medium überbieten konnte, und gewährleistete die

⁴⁴ Beil, *Der ausgestellte Krieg*, 214.

⁴⁵ Knauer, *Von der Kriegsepisode zur Geschichtsmetapher*, 237. Knauer beschäftigt sich darin mit der Narrativität von Schlachtenmalerei und dem „um Nation und Geschichte kreisenden Erzähldiskurs des Schlachtenpanoramas“.

⁴⁶ Bernard Comment, *Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst*, Berlin 2003, 8 und 30. Insbesondere im 19. Jahrhundert wurden Panoramen, Ende des 18. Jahrhunderts in England entstanden, neben Ansichten der (in der Regel eigenen) Stadt sowie fernen Städten und Ländern auch für Schlachtendarstellungen verwendet, in Rotunden ausgestellt und auf Wanderausstellungen gezeigt. Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970, 15-16.

⁴⁷ Frank Becker, *Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit Deutschlands 1864-1913*, München 2001 [Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit; 7], 470.

⁴⁸ *The Panorama Phenomenon. The World round!*, Den Haag 2006, 23-25.

⁴⁹ Becker, *Bilder von Krieg und Nation*, 472.

⁵⁰ Becker, *Bilder von Krieg und Nation*, 473.

„sinnliche [...] Präsenz des historischen Geschehens“.⁵¹ Bereits hier herrschte ein Spannungsverhältnis zwischen Inszenierung und Authentizität:

„Während die so detailgetreu wie möglich zu rekonstruierenden militärischen Szenen vor allem dazu dienen sollten, den Wahrheitsgehalt zu dokumentieren, zielten die ereignisnah hinzu erfundenen Genreszenen auf die Vermittlung von Emotionen. Der angestrebte Realismus enthielt allerdings eine stillschweigende Konvention: Fast immer wurde auf grausame bzw. blutrünstige Darstellungen verzichtet. Ebenso wie bei der zeitgenössischen Kriegsfotografie fürchtete man die hiervon ausgehende abschreckende Wirkung.“⁵²

Nach dem Deutsch-Französischen Krieg erfreuten sich neu geschaffene Panoramen auch in Frankreich großer Beliebtheit, wo der Krieg, obwohl verloren, zur Identitätsstiftung genutzt wurde.⁵³ Auf der „Siegerseite“ bot das Sedan-Panorama, das am Höhepunkt des Panoramabooms in Berlin eröffnet wurde, ein Beispiel, wie das Medium des Schlachtenpanoramas genutzt wurde, um „einen nationalen Gedächtnisort zu schaffen.“⁵⁴ Am Jahrestag der Schlacht von Sedan, am 1. September 1883, wurde das Panorama in Gegenwart des Kaisers und weiterer Prominenz eröffnet. Anton von Werner, Direktor der Berliner Akademie der bildenden Künste, hatte für die Darstellung einen bestimmten Zeitpunkt der Schlacht gewählt, der anhand von Generalstabskarten, Kriegstagebüchern, Angaben von Militärs sowie Naturstudien vor Ort genau rekonstruiert werden sollte.⁵⁵ Neben diesen Recherchen, die vor allem den Anspruch auf eine realistische Darstellungsweise zeigen, stand hinter der Darstellung auch ein durchdachtes Konzept:

„Wie moderne Drehbuchregisseure hatten von Werner und seine Mitarbeiter die Ereignisse der Schlacht recherchiert und ihre Eindrücke gleichsam fotografisch umgesetzt. Die Einzelszenen appellierten an patriotische Tugenden und soldatische Opferbereitschaft. Während die Franzosen als anonyme und chaotische Masse erschienen, wurden die Preußen in etlichen Porträts individualisiert bzw. diszipliniert wie in einem Schießstand aufgereiht. Dem angestrebten Realismus widersprechend vermittelte man [...] das Bild eines nahezu aseptischen Krieges ohne Blutvergießen, in dem alle Spuren eines wirklichen Kriegsgemetzels getilgt waren. Man feierte den Krieg als Voraussetzung der Reichsgründung, ja als Geburt der Nation schlechthin.“⁵⁶

Nach 1870/71 stand das Panorama, „*das Medium* geschichtlicher Erinnerung und nationaler Identität“, ⁵⁷ „ausnahmslos im Dienste des [durch den Krieg neu entfacht-

⁵¹ Ebd.

⁵² Knauer, Von der Kriegsepisode zur Geschichtsmetapher, 242.

⁵³ Knauer, Von der Kriegsepisode zur Geschichtsmetapher, 240.

⁵⁴ Knauer, Von der Kriegsepisode zur Geschichtsmetapher, 245.

⁵⁵ Buddemeier, Panorama, Diorama, Photographie, 48.

⁵⁶ Gerhard Paul, Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn (u. a.) 2004, 40.

⁵⁷ Knauer, Von der Kriegsepisode zur Geschichtsmetapher, 239.

ten] Patriotismus“.⁵⁸ Aufgrund der „Fähigkeit des Panoramas [...], einen entlegenen Ort und ein vergangenes Ereignis völlig präsent zu machen und den Betrachter damit total in Anspruch zu nehmen“ erschien dieses als besonders geeignetes Medium, denn es „schaffte, indem es ein historisches Ereignis in seiner Totalität festhielt und unentwegt reproduzierte, der Erinnerung einen Ort.“⁵⁹ Die Form des Panoramas und die realistische Malweise entsprachen dem Zeitgeschmack,⁶⁰ unterstützten aber auch die Suggestion von Objektivität und machten das Panorama so zu einem massenwirksamen Medium der Bildpropaganda.⁶¹ In der Folge des Sedan-Panoramas wurde es üblich, „nun auch vergangene Kriege zugunsten einer teleologischen Geschichtsschreibung künstlerisch umzudeuten.“⁶²

Um 1900 hatte das Panorama seinen Zenit als Massenmedium in den meisten Ländern bereits überschritten.⁶³ In Russland dagegen begann zur selben Zeit eine eigene Produktion,⁶⁴ und nach 1949/50 kam Russland eine Vorreiterrolle in der Diorama- und Panoramamalerei zu, die überwiegend propagandistisch genutzt wurde.⁶⁵

Für die Zeit nach 1945 bzw. während des Kalten Krieges konstatiert Ralph Hyde einen „Ost-West-Bruch“ in der visuellen Praxis.⁶⁶ Während in Westeuropa nur wenige Panoramen erhalten blieben,⁶⁷ erlebte das Panorama in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Fernen und dann im Nahen Osten ein Revival; diese Panoramen, die in Ländern entstanden, die über keinerlei Panoramatradition verfügten, werden als Panoramen der „dritten Generation“⁶⁸ bezeichnet. Als Hauptexportnation neben

⁵⁸ Buddemeier, Panorama, Diorama, Photographie, 50.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Becker, Bilder von Krieg und Nation, 476-478.

⁶¹ Susanne Parth, Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda. Kriegskonstruktionen in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts, Paderborn (u. a.) 2010 [Krieg in der Geschichte; 56], 13-14.

⁶² Parth, Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda, 14.

⁶³ Eine Ausnahme stellte Belgien dar, wo das Panorama als Kunstform in der Zwischenkriegszeit fortbestand, u. a. mit Panoramen zum Ersten Weltkrieg. Ralph Hyde, Panoramania! The Art and Entertainment of the „All-Embracing“ View, London 1988, 172 und 199.

⁶⁴ Ralph Hyde, Panoramania!, 199.

⁶⁵ Knauer, Von der Kriegsepisode zur Geschichtsmetapher, 255. Es wurden vor allem Schlachten des „Großen Vaterländischen Krieges“ thematisiert, insbesondere die Schlacht von Stalingrad war Thema mehrerer Panoramen. Comment, Das Panorama, 249.

⁶⁶ Als ein Beispiel dafür nennt er die beiden deutschen Panoramen, das in der DDR geschaffene Bauernkriegspanorama von Bad Frankenhausen, sowie das in der Bundesrepublik als „Antwort“ darauf realisierte Panorama für die Frankfurter Paulskirche. Hyde, Panoramania!, 201.

⁶⁷ Sie hätten, so Hyde, wohl auch kein Publikum, denn: „Such panoramas speak of Europe’s past disunity.“ Die erhaltenen und restaurierten Panoramen, v. a. Landschaftspanoramen, dagegen seien „benign“, „harmlos“. Ebd.

⁶⁸ Nach der sogenannten „ersten Generation“ zwischen 1789-1860 und der „zweiten“ 1872-1900. Hyde, Panoramania!, 200.

Russland fungierte Nordkorea, in dem das Medium bis heute in erster Linie als Mittel zur „Erziehung“ der Bevölkerung Bedeutung hat.⁶⁹ Nordkorea übernahm die Technik aus der Sowjetunion und spezialisierte sich auf die Bereitstellung eines „Rundumpakets“,⁷⁰ das vor allem von autokratischen Systemen im Nahen und Mittleren Osten, wie Ägypten, Syrien oder dem Irak genutzt wird.⁷¹ Hier wurde das Panorama – wie Ende des 19. Jahrhunderts in Europa – als Propagandamittel eingesetzt und „die für die Schlachtenmalerei typische Mixtur von an Mythen orientierter Geschichtskonstruktion, historischer Erinnerung und nationalistischer Propaganda“ sichtbar.⁷² Vor allem seit den 1980ern und 1990ern entstehen in China Schlachtenpanoramen,⁷³ von denen die meisten integraler Bestandteil von Museen oder Denkmälern sind. Technisch vor allem auf Realismus in der Darstellung abzielend und modernste Techniken integrierend, um Dreidimensionalität und die damit verbundene optische Täuschung zu erzielen,⁷⁴ dienen auch sie erklärtermaßen der Staatsbürgererziehung:⁷⁵

„The museum publications very explicitly state that their purpose is to link the lessons of the past to those of the present. In an age of globalization, when outside political and economic forces have great influence in China, the museums serve to remind visitors that China was vulnerable to imperialism and invasion in the past, and in different forms, remains vulnerable in the present.“⁷⁶

⁶⁹ Ryom Tae Sun, Panoramas in the Democratic People’s Republic of Korea, in: Koller, Gabriele (Hrsg.), *Die Welt der Panoramen. Zehn Jahre Internationale Panorama Konferenzen/The World of Panoramas. Ten Years of International Panorama Conferences*, Amberg 2003, 86-87, 86

⁷⁰ Das bedeutet, dass neben den Schlachtenpanoramen auch der Rotundenbau von einem gestellten Team übernommen wurde. Anm. d. Verf.

⁷¹ Hyde, *Panoromania!*, 201. Das Panorama wurde von Präsident Mubarak in Auftrag gegeben. Vgl. auch Ali Abdel Mohsen, „Egypt’s Museums II: The October War Panorama. ‚I couldn’t see and I didn’t learn““, in: *Egypt Independent*, URL: <http://www.egyptindependent.com/print/190234> (zuletzt abgerufen am: 7.7.2013).

⁷² Knauer, *Von der Kriegsepisode zur Geschichtsmetapher*, 256. So erfüllt das 1980 in der Nähe Bagdads eröffnete Panorama „Die Schlacht von Al-Qadissiyah, 637“ eindeutig geschichtspolitische Funktion: Die Kämpfe Araber gegen Perser „serve to inspire today’s Iraqi (Arab) youth in their country’s eight-year war against the Iranian (Persian) forces of Ayatollah Khomeini.“ Hyde, *Panoromania!*, 201. Das Panorama wurde während des Krieges zur Propaganda gegenüber Rekruten genutzt. Knauer, *Von der Kriegsepisode zur Geschichtsmetapher*, 256.

⁷³ Ein Beispiel ist ein 1988 realisiertes Panorama für das Memorial Museum des Anti-japanischen Krieges in Peking, das eine Schlacht aus dem Jahr 1937 zeigt.

⁷⁴ Xia Shushen, Introduction to the Development of the Panorama in China, in: Koller, Gabriele (Hrsg.), *Die Welt der Panoramen. Zehn Jahre Internationale Panorama Konferenzen/The World of Panoramas. Ten Years of International Panorama Conferences*, Amberg 2003, 88-90, 89-90.

⁷⁵ Rana Mitter, Educating citizens through war museums in modern China, in: Véronique Bénéï (Hrsg.), *Manufacturing Citizenship. Education and nationalism in Europe, South-Asia and China*. London-New York 2005, 129-142.

⁷⁶ Mitter, *Educating citizens through war museums*, 138.

Die seit Beginn der 2000er in der Türkei entstandenen Panoramen bzw. Dioramen reihen sich hier insofern ein, als auch sie zu Panoramen der „dritten Generation“ gehören, die, meist mit Schlachtthematiken, von Staaten in Auftrag gegeben bzw. in solchen präsentiert wurden, die über keine eigene Tradition in der Panoramamalerei verfügten.⁷⁷ In der bislang publizierten Forschungsliteratur, die sich mit diesen Werken befasst, wurden die türkischen Panoramen bzw. Dioramen bislang nicht erfasst.⁷⁸

1.3.1.2. Kriegsdarstellungen und nationale Identitätspolitik

„Kriegsnarrative [nehmen] Schlüsselfunktionen in der Erinnerung“ ein und spielen insbesondere für die Konstruktion nationaler Identität eine große Rolle, wobei sich hinsichtlich Geschichtsbewusstsein, Darstellung und Erinnerung in verschiedenen Ländern Unterschiede zeigen. Schlachten wurden und werden zu unterschiedlichen Zeiten für unterschiedlich erinnerungswürdig gehalten.⁷⁹

Gedacht wurde an große Schlachten entweder am Ort der Schlacht, häufig mittels monumentaler Denkmäler; es konnte aber auch weit entfernt vom Ort an die Schlacht erinnert werden, wenn es einen Bezug zu den Schlachtteilnehmern gab.⁸⁰ Solche Denkmäler waren und sind häufig mit einem oder mehreren Museen verbunden. Die Interpretation dieser Museen wird durch ihre Funktion im Rahmen dieser Monumente und Denkmäler entscheidend mitgeprägt.⁸¹ Wie Jay Winter betont, sind Kriegsmuseen selbst immer auch „Memorials“. Gleichzeitig spricht er dem Kriegsmuseum als Medium die Fähigkeit ab, die Realität des Krieges zu vermitteln.⁸² Uneindeutig ist auch die Abgrenzung der Museumstypen, die im Wesentlichen mit der Darstellung von Krieg befasst sind – Kriegs-, Militär- bzw. Heeresgeschichtliche Museen sowie

⁷⁷ Hyde, *Panoromania!*, 200-201.

⁷⁸ Eine Ausnahme stellt die Website des International Panorama Council (IPC) dar. URL: <http://www.panoramapainting.com/> (zuletzt abgerufen am: 7.7.2013).

⁷⁹ Moll wirft die Frage nach Orten und Formen der Erinnerung an Schlachten, sowie deren nationale bzw. länderspezifischen Eigenheiten, die mitgelieferten Bewertungen des Ereignisses sowie deren Wandel im Laufe der Zeit auf. Moll, *Mars und Memoria*, 10.

⁸⁰ Moll, *Mars und Memoria*, 11-12.

⁸¹ Ein Beispiel bietet das im Mai 2005 eröffnete kanadische Kriegsmuseum: „[T]he Canadian War Museum building and its site function as a potent, symbolic entity in the national imaginary, one that makes its own commentary on Canada’s military history and the Canadian identity, regardless of programs inside the building.“ Das Museum wurde gezielt in der Nähe der Regierungsgebäude platziert – in unmittelbarer Nähe zum Parlament verbindet es das National War Memorial und das War Museum –, als Teil eines größeren Komplexes geplant und in eine eigene Erinnerungslandschaft eingebettet: Greenberg, *Constructing the Canadian War Museum*, 185.

⁸² Jay Winter, *Museums and the Representation of War*, in: *Museum & Society* 10 (2012) 3, 150-163.

sogenannte „Memorial Museums“ –, voneinander.⁸³ Für die vorliegende Arbeit wird der Begriff Kriegsmuseum daher für historische Museen verwendet, die der Darstellung in der Regel eines kriegerischen Ereignisses – einer Schlacht oder einer als Gesamtheit verstandenen Vielzahl von Schlachten – gewidmet sind.

Die Funktion von Kriegsdarstellungen in Museen bzw. Kriegsausstellungen ist Eva Zwach zufolge eine „doppelte“: So wird ein militärisches- oder Kriegsgeschehen durch die Darstellung im Museum erstens „historisch aufgewertet“, um

„Probleme der Gegenwart zu überdecken, indem an die Gemeinschaft und Solidarität der Kriegszeit erinnert wird und man diese für die Gegenwart erneut einfordert. Die Kampfbereitschaft, die die Nation im Augenblick des Krieges vermeintlich unter Beweis stellte, wird als Garant für immerwährende Stärke in nationalen Krisenzeiten interpretiert.“⁸⁴

Zweitens sollen

„[d]ie positive Bewertung des historischen Kampfes und der soldatischen Leistungen sowie das Auffrischen alter Feindbilder [...] dazu [dienen], der Bevölkerung die Notwendigkeit eines eventuellen neuen Krieges zu demonstrieren und in Berufung auf bereits erbrachte heroische Leistungen zu neuem Einsatz aufzufordern. Eine Betonung tradierter militärischer Werte, die eine erneute militärische Stärke rechtfertigen soll, befördert historische Glorifizierungen in musealer Form und kann sich ihrer bedienen.“⁸⁵

Ein Ziel der Ausstellung kann sein, „der Zivilbevölkerung und besonders den Frauen den Wert ihrer Arbeit zu bestätigen, plausible Erklärungen für ihre Entbehrungen zu bieten und sie zugleich in ihrer Opferbereitschaft zu bestärken.“⁸⁶ Die Intentionen hinter den Ausstellungen verändern sich aber je nachdem, ob ein gegenwärtiger Krieg oder Vergangenheit musealisiert wird.⁸⁷

Vor dem Hintergrund von Globalisierungsprozessen und Multikulturalismusdebatten, so Reesa Greenberg, arbeitet der Typ des nationalen Kriegsmuseums unter „paradoxical premises“: Einerseits mit der Funktion den Sieg zu glorifizieren, soll er gleichzeitig die menschlichen Verluste im Krieg anerkennen. Besonders in Einwande-

⁸³ Marco Sostero, *Der Krieg hinter Glas. Aufarbeitung und Darstellung des Zweiten Weltkriegs in historischen Museen Deutschlands, Österreichs und Japans*, Berlin-Münster 2010 [Geschichte; 94]. Sümer Atasoy unterscheidet mit Blick auf die Türkei zwischen Geschichts-, heeresgeschichtlichen Museen und Gedenkmuseen. Kriegsmuseen fasst er nicht als eigene Kategorie. Sümer Atasoy, *Türkiye’de Müzecilik*, in: *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Istanbul 1996, 1458-1474.

⁸⁴ Zwach, *Militärmuseen*, 132.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Zwach, *Militärmuseen*, 39.

⁸⁷ Christine Beil stellte Überlegungen zu „Museen und Ausstellungen als Gedächtnis- und Erfahrungsorte des Krieges“ an, zur Präsentation von Krieg während sowie nach dem Ereignis, und fragte nach den dahinterstehenden Intentionen. Christine Beil, *Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914-1939*, Tübingen 2004 [Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen; 97].

rungsländern sind aber die präsentierten Narrative zunehmend größeren Bevölkerungsteilen fremd. Ist das Land durch unterschiedliche Positionen gespalten, sind die im Museum präsentierten Geschichten unweigerlich parteilich.⁸⁸

Dies verweist auf die Rolle von Kriegen in sogenannten nationalen Master narratives bzw. Meistererzählungen. Geschichtsmuseen waren seit der Entstehung des Museums als öffentliches Museum im 18. Jahrhundert „aufs Engste mit der Etablierung, Konsolidierung und kulturellen Legitimation des Konzepts Nation und des Nationalstaats verknüpft“⁸⁹ und wirkten mit an der Entwicklung von „Meistererzählungen“, die der „Konstruktion sowohl der Chronologie als auch der Teleologie der Nation“ dienen.⁹⁰ In Meistererzählungen wird ein „Wir“ bestimmt, das gegenüber einem „Anderen“ abgegrenzt wird. Meistererzählungen „wirken sozial integrierend, insofern und solange sie Identifikationsbedürfnisse in der Gesellschaft befriedigen.“⁹¹ Sie sind „Produkte innerer Auseinandersetzungen oder äußerer Kämpfe“. „[I]hre jeweilige Dominanz [hängt] von sich verändernden politisch-sozialen Rahmenbedingungen ab [...]“⁹² Dafür, ob sich ein Narrativ durchsetzt, ist „die öffentliche Anerkennung, z. B. in Reden von Politikern, und die institutionelle Verfestigung, etwa durch die Schaffung von neuen Feiertagen oder die Umsetzung in Gedenkstätten und Museen“ mitentscheidend.⁹³ Meistererzählungen werden also entsprechend politischer Position, wirtschaftlichem Wandel, kulturellen Moden oder auch den internationalen Beziehungen abgewandelt und angepasst. Sie folgen „Konjunkturzyklen“.⁹⁴ Museen bzw. Ausstellungen zeigen diesen Wandel an, sind ihm aber zugleich unterworfen: Sie „sind mithin Orte, an denen sich Meistererzählungen niederschlagen, und zu-

⁸⁸ Reesa Greenberg, *Constructing the Canadian War Museum/Constructing the Landscape of a Canadian Identity*, in: Robin Ostow (Hrsg.), *(Re)Visualizing National History. Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, Toronto 2008, 183-199, 183.

⁸⁹ Baur, *Musealisierung der Migration*, 57.

⁹⁰ Porciani, *Master Narratives in Museums*, 7. Meistererzählungen sind nach Konrad H. Jarausch und Martin Sabrow „eine kohärente, mit einer eindeutigen Perspektive ausgestattete und in der Regel auf den Nationalstaat ausgerichtete Geschichtsdarstellung, deren Prägekraft nicht nur innerfachlich schulbildend wirkt, sondern öffentliche Dominanz erlangt“; zit. nach Baur, *Musealisierung der Migration*, 35.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Conrad, Christoph, *Konjunkturen des Nationalen in der deutschen Geschichtswissenschaft*, Symposium „Geschichtsbilder im Museum: Konstruktion – Vermittlung – Wahrnehmung“, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Zeughauskino, 25.02.2011.

gleich Indikatoren für deren Konjunkturen und Veränderungen im Zuge gesellschaftlichen Wandels.⁹⁵

Schlachten sind häufig „wesentliche Bestandteile einer teleologisch ausgerichteten Nationalgeschichte und [...] eigentliche Etappen der Meistererzählung“⁹⁶ und wesentlich für die Konstitution von Nationen als „imagined community“.⁹⁷ Sie sind „vermeintliche oder wirkliche Höhepunkte“ von sich über längere Zeiträume erstreckenden und in ihren Ereignisabläufen komplexen Kriegen. Schlachten können als Erinnerungsorte fungieren, in denen Mythen und Geschichtserzählungen präsent sind. Im Zusammenhang mit der Ausstellung „Mythen der Nationen“ im Deutschen Historischen Museum wurde thematisiert, welche Rolle Kriege „in den nationalen Mythen europäischer Nationen im 19. Jahrhundert [...] gespielt“ haben und welche „politische Bedeutung diesen Mythen zu[kam]“. Das Ergebnis eines Vergleichs der Mythen neu gegründeter Nationalstaaten lautete, dass von den im 19. Jahrhundert wichtigsten Mythen der Nationen fast drei Viertel mit (Staaten- und Bürger-)Kriegen verbunden sind.⁹⁸ Keine der untersuchten Nationen kam ohne Kriegsmythen aus.⁹⁹ Dies trifft auch auf die Türkei zu, wenn die Nationalstaatsgründung hier auch erst im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts stattfand.¹⁰⁰

Der Grund dafür liegt in den politisch-sozialen Funktionen, die politische Mythen erfüllen: Sie sind „narrative Strukturierungen von Zeit und Raum der politischen Gemeinschaft“ und erfüllen so eine Orientierungsfunktion.¹⁰¹ Des Weiteren erfüllen sie eine identitätsstiftende Funktion, indem sie „mittels Normierung von Selbst- und Fremdbildern [...] Gruppenidentitäten [...] stiften oder in kritischen Zeiten [...] bewahren.“¹⁰² Durch die „Präsentation vorbildhafter Figuren sowie [die] sinnstiftende

⁹⁵ Baur, *Musealisierung der Migration*, 36.

⁹⁶ Furrer, *Kriegsnarrative im Schulgeschichtsbuch*, 7.

⁹⁷ Martin Moll, *Mars und Memoria. Schauplätze militärischer Kämpfe als Erinnerungsorte*, in: *Historicum* (2006), 10-20, 10.

⁹⁸ Dieter Langewiesche, *Krieg im Mythenarsenal europäischer Nationen und der USA. Überlegungen zur Wirkungsmacht politischer Mythen*, in: Dieter Langewiesche/ Nikolaus Buschmann, *Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA*, Frankfurt a. M.-New York 2003, 13-22, 13.

⁹⁹ Langewiesche, *Krieg im Mythenarsenal europäischer Nationen*, 14.

¹⁰⁰ Ebd., 15.

¹⁰¹ Politische Mythen werden, ebenso wie nationale Meistererzählungen seit dem cultural turn in der Geschichtswissenschaft als Kategorie reflektiert. Matthias Waechter, *Mythos*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 11.2.2010, URL: <http://docupedia.de/zg/Mythos>, 2 und 5. Rudolf Speth, *Nation und Revolution. Politische Mythen im 19. Jahrhundert*, Opladen 2000, 118.

¹⁰² Langewiesche, *Krieg im Mythenarsenal europäischer Nationen*, 19.

Deutung von Vergangenheit und Gegenwart“¹⁰³ erfüllen mythische Erzählungen eine Erklärungsfunktion und helfen, Komplexität zu reduzieren. Sie heben hervor und konservieren, was eine Gesellschaft für grundlegend notwendig hält.¹⁰⁴ Mythen erfüllen durch den Appell „an beispielgebende Figuren oder Epochen“ zudem eine Mobilisierungsfunktion für die Zukunft.¹⁰⁵

Insbesondere in Krisen und Umbruchphasen haben politische Mythen Konjunktur. Wie politische Mythen generell dienen auch „Kriegsmythen [...] dazu, aus einer mythisch gedeuteten Geschichte die Gegenwart zu verstehen und Zukunft einzufordern.“¹⁰⁶ Politische Mythen appellieren an Emotionen und wollen den „Glauben an die Wahrheit des Erzählten“ wecken.¹⁰⁷ Mythen können Orientierung bieten, aber nur, wenn sie nicht konkret sind. Sie bieten keine „eindeutige Handlungsanweisung“¹⁰⁸ und sind, abhängig vom „Handlungszusammenhang, in dem sie aktiviert oder auch vergessen werden“, „deutungsoffen“.¹⁰⁹

In der Forschungsliteratur werden verschiedene Typen von Mythen unterschieden, die sich aber zum Teil nur schwer oder unscharf voneinander abgrenzen lassen. Die Einteilung von Mythen in unterschiedlichen Kategorien wie Gründungsmythen, Raum-Mythen, Personenmythen und Mythen der Nationen stößt in der Praxis durchaus schnell an ihre Grenzen.¹¹⁰ Unter Gründungsmythen etwa fasst man

„jene Mythen [...], in denen die nationale Gesellschaft oder der Nationalstaat entweder den eigenen historischen Ursprung verortet oder aber eine Neu- bzw. Wiedergründung sieht – die Zeitgenossen pflegten vom „Erwachen“ zu sprechen –, die dann in eine Kontinuität zur Urschöpfung gestellt wird, die man vielfach im Dunkel der Geschichte ver-rinnen lässt.“¹¹¹

Raummythen können die Inanspruchnahme eines bestimmten Territoriums durch eine bestimmte Gruppe begründen und so legitimieren. In dieser Funktion sind sie zugleich Gründungsmythen, denn:

¹⁰³ Waechter, Mythos, 5.

¹⁰⁴ Waechter, Mythos, 6.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Langewiesche, Krieg im Mythenarsenal europäischer Nationen, 17.

¹⁰⁷ Waechter, Mythos, 5.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Langewiesche, Krieg im Mythenarsenal europäischer Nationen, 20.

¹¹⁰ Heidi Hein, Historische Mythos- und Kultforschung, in: O. A., Politische Mythen, Würzburg 2006, 30-45 34.

¹¹¹ Langewiesche, Krieg im Mythenarsenal europäischer Nationen, 14-15.

„The idea of location is frequently linked to time. Communities identify themselves by the length of time they have resided in a particular place, and museums help support this type of community identity by constructing displays of groups of people located within a particular period or time frame.“¹¹²

Raummythen als Gründungsmythen sind häufig mit Kriegen bzw. Schlachten im Zuge siegreicher Befreiungs- oder Unabhängigkeitskriege, eines Bürgerkriegs oder einer Revolution verbunden,¹¹³ wobei es generell eine untergeordnete Rolle spielt, ob der Krieg gewonnen oder verloren wurde.¹¹⁴ In letzterem Fall beschreiben die Mythen das Kriegsereignis oder die Schlacht als „[...] eine Katharsis oder Urkatastrophe.“¹¹⁵

Kriegs- und Schlachtenmythen „behandeln in der Regel ein für die Entwicklung der Gemeinschaft als Zäsur und als heldenhaft dargestelltes Ereignis, das wichtig für die als ‚Leistungsschau‘ imaginierte Geschichte ist.“¹¹⁶ An sie angeschlossen sind meist auch Personen- bzw. Heldenmythen.

„Das aussagekräftigste Beispiel für einen Personenmythos in einer modernen, (mittlerweile) demokratischen Republik bietet die Türkei: Hier verbindet sich die Mythologie um den Staatsgründer Mustafa Kemal Atatürk mit einem umfassenden Nationalmythos. Dieser erzählt von der Niederlage im Ersten Weltkrieg; der traumatischen Demütigung von Sèvres, als die Großmächte das Land zerstückeln und entmachten wollten, schließlich vom Unabhängigkeitskrieg und der Wiederauferstehung in Form des neuen, starken Staates.“¹¹⁷

Atatürk als „heroisierte Figur, [...] ist [...] gleichzeitig Leitbild, Wegweiser und Ort der ständigen Rückversicherung der augenblicklichen Gegenwart.“¹¹⁸ An ihn werden, wie bei Heroen üblich, Erzählungen angeschlossen, oder er wird ikonisch dargestellt.¹¹⁹ Sogenannte Kulturheroen, die meist mit der Gründung für die Gemeinschaft wichtiger Institutionen oder Werte verbunden werden, sind ebenfalls häufig mit Schlachtenmythen verbunden. Meistens handelt es sich um historische Personen in „Umbruchphasen“, „die einen Kampf bestanden oder sich im Kampf bewährt haben.“¹²⁰ Die Zuschreibung bestimmter Institutionen zu solchen Gründungsfiguren

¹¹² Sheila Watson, *Museums and their communities*, in: Sheila Watson (Hrsg.), *Museums and their communities*, London-New York 2007, 1-23, 8.

¹¹³ Alev Çınar, *National History as a Contested Site. The Conquest of Istanbul and Islamist Negotiations of the Nation*, in: *Comparative Studies in Society and History* 43 (2001) 2, 364-391., 368.

¹¹⁴ Langewiesche, *Krieg im Mythenarsenal europäischer Nationen*, 19.

¹¹⁵ Hein, *Historische Mythos- und Kultforschung*, 34.

¹¹⁶ Hein, *Historische Mythos- und Kultforschung*, 36.

¹¹⁷ Waechter, *Mythos*, 11-12.

¹¹⁸ Speth, *Nation und Revolution*, 121.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

dient, ebenso wie die Rückverlagerung einer Gründung in eine möglichst weit zurückliegende Vergangenheit, dazu, diese gegen Angriffe in der Gegenwart zu schützen.¹²¹

„Die Heroisierung von Gründungsfiguren ist eine der Formen, mit der politische Mythen arbeiten. Mythen arbeiten als Erzählungen und Handlungsformen mit Stilisierungen, insbesondere mit der Herausstellung bestimmter Personen. Diese werden mit bestimmten Eigenschaften ausgestattet und mit einer heroischen Ethik verbunden, die Leitlinie für das Handeln der Gemeinschaftsmitglieder sein soll.“¹²²

Um den Mythos in der Gemeinschaft lebendig zu halten, werden politische Mythen in den Kalender eines Staates integriert.¹²³ Politische Mythen sind Teil politischer Kulte, denn ein Charakteristikum mythischer Erzählungen ist, dass sie sich „zumeist in zentrale, sinnlich erfahrbare Symbole und Rituale verdichten“ lassen.¹²⁴ Sie werden durch Kunst (z. B. Historienmalerei) und Medien, Schulbücher, Denkmäler, Symbole und Rituale sowie Museen vermittelt. Museen sind somit Teil einer „kommunikative[n] Praxis von politischen Kulturen“ in Form von Ritualen.¹²⁵

Ein herausragendes Beispiel für die Ritualisierung politischer Mythen in der Türkei ist Anıtkabir, das Atatürk-Mausoleum in Ankara, mit den dort stattfindenden Feiern zum Beispiel an Staatsfeiertagen, sowie Kranzniederlegungen und Besucherbucheinträgen.¹²⁶ Das Beispiel Anıtkabir zeigt aber gleichzeitig, dass politische Mythen und Rituale nicht nur nach innen gerichtet sind:

„When domestic associations and foreign dignitaries pay visits to Atatürk’s mausoleum, they also act out this ritual, drawing both the national and international community into the collective memory and identity construction of Turkey“.¹²⁷

Aber nicht nur das Einbeziehen internationaler Akteure in politische Rituale zeigt, dass bei der Analyse politischer Mythen und der Akteure, die sie benutzen, auch transnationale Aspekte zu berücksichtigen sind.

Da Mythen, ebenso wie Meistererzählungen, wandelbar sind und dieser Wandel in „einer aktualisierenden Auswahl aus dem überlieferten Mythenarsenal“ bestehen

¹²¹ Speth, Nation und Revolution, 11.

¹²² Speth, Nation und Revolution, 120.

¹²³ Eviatar Zerubavel, Calendars and History. A Comparative Study of the Social Organization of National Memory. in: Olick, Jeffrey K. (Hrsg.), States of Memory. Continuities, Conflicts, and Transformations in National Retrospection, Durham 2003, 315-337.

¹²⁴ Waechter, Mythos, 5.

¹²⁵ Hein, Historische Mythos- und Kultforschung, 38.

¹²⁶ Christopher S. Wilson, The persistence of the Turkish nation in the mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk, in: Young, Mitchell (Hrsg.), Nationalism in a global era, London (u. a.) 2007, 93-114, 104f.

¹²⁷ Wilson, The mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk, 105.

oder „bis hin zur Neudeutung“ gehen kann,¹²⁸ hatte Langewiesche dafür plädiert, „das nationale Mythenarsenal als ein jeweils zeitspezifisches Instrumentarium zu analysieren, das es den Akteuren erlaubt, die komplexe Realität zu verstehen und daraus Handlungsmöglichkeiten abzuleiten.“¹²⁹ Gesellschaftliche Akteure nutzen unterschiedliche Mittel, um politische Mythen, aber auch konkurrierende Mythen zu verbreiten und gegen andere Akteure bzw. Akteursgruppen durchzusetzen.¹³⁰ Ins Zentrum des Interesses rücken damit die Akteure, die Frage, wer mit politischen Mythen argumentiert, wer sie „im öffentlichen Raum inszeniert“, wer sie „modifiziert oder bekämpft“.¹³¹ Die Fragen gehen in die Richtung, wie über die Deutung historischer Ereignisse Identitäten zu stiften versucht wird.

Am Beispiel der Türkei lässt sich zeigen, dass diese Akteure, der öffentliche Raum und die Diskussion über diese Mythen, insbesondere zwischen 1999 und 2005, auch eine übernationale Dimension haben. Insbesondere in EU-Staaten wurden im Zuge der Beitrittsdebatte historische Mythen der Türkei thematisiert, debattiert und kritisiert. Ebenso herrschte in der Türkei ein starkes Bewusstsein für die Wahrnehmung im Ausland. Insbesondere für Deutschland und die Türkei wurde auch in der Forschungsliteratur bereits auf die Transnationalität von Erinnerungsdiskursen hingewiesen.¹³²

In einem Zeitalter globaler wirtschaftlicher Verflechtungen ist in Hinblick auf Museen festzuhalten, dass es sich bei ihnen häufig einerseits um transnational agierende Akteure handelt und andererseits, in Bezug auf ihre spezifischen Repräsentationstechniken, um Rezeptoren und Promotoren internationaler bzw. globaler medialer Trends. Die Entscheidung darüber, was (sowohl in der Form von Ausstellungen, als auch in Bezug auf den Erhalt von Objekten in museumseigenen Sammlungen) erinnert wird, liegt nicht zuletzt in der institutionellen Agentur von Museen, ihrer Kuratoren und Finanziers.¹³³ Museen fungieren dabei sowohl als „Indikator“ als auch als

¹²⁸ Langewiesche, *Krieg im Mythenarsenal europäischer Nationen*, 17.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Langewiesche, *Krieg im Mythenarsenal europäischer Nationen*, 19.

¹³¹ Langewiesche, *Krieg im Mythenarsenal europäischer Nationen*, 19.

¹³² Vgl. Claus Leggewie, *Der Kampf um die europäische Erinnerung. Ein Schlachtfeld wird besichtigt*, München 2011, 103-126 sowie Levent Soysal, *The migration story of Turks in Germany: From the beginning and to the end*, in: Reşat Kasaba (Hrsg.), *Cambridge History of Turkey. Turkey in the Modern World*, Cambridge 2008 [The Cambridge history of Turkey ; 4], 199-225.

¹³³ Pieper, *Resonanzräume*, 200.

„Generator“ von Erinnerungskultur,¹³⁴ da die Themen, die sie wählen, und die Art, wie sie sie präsentieren, eine „Reaktion auf soziale und politische Prozesse“ sind.¹³⁵ Ausstellungen reflektieren öffentliche Diskurse über die Vergangenheit,¹³⁶ deren Produkte sie sind und zu deren Transformation sie gleichzeitig beitragen.¹³⁷ Auch die Deutung von Kriegen im Museum ist dementsprechend durch „das politische Tagesgeschäft und aktuelle Bedrohungsszenarien“ beeinflusst,¹³⁸ und zwar sowohl inhaltlich wie hinsichtlich der Zahl neuer Projekte.¹³⁹ Kuratoren zählen damit neben „Deutungseliten aus Wissenschaft, Politik und öffentlichem Leben“ zu sogenannten „memory makers“,¹⁴⁰ wobei, wie Baur richtig betont, es sich nicht rein um eine top-down-Vermittlung handelt, sondern die Ausverhandlung von „autorisierten Erinnerungsbeständen“ komplexer verläuft.¹⁴¹ Dabei betreiben diese „[k]onkurrierende[n] Deutungseliten [...] eine offizielle Geschichtspolitik [nicht nur] zur Eigenlegitimation und Betonung eines nationalen Wertesystems [, sondern auch] aus internationalen Repräsentationszwecken.“¹⁴² (Auswärtige) Kulturpolitik dient u. a. „dazu, die Beziehungen zu fremden Staaten und ihren Bewohnern zu pflegen. [...] Vertrauen [zu] stärken, Verständnis [zu] wecken und die eigenen Interessen [zu] fördern. [...] Zum anderen [trägt] die Auswärtige Kulturpolitik aber auch zur Entwicklung des eigenen Selbstverständnisses bei“.¹⁴³ In diesem Falle werden Museen im Feld der (auswärtigen) Kulturpolitik bedeutsam, wie sich am Beispiel der Eröffnung des Istanbul Museum of Modern Art 2004 oder der Ausstellung „Turks. A Journey of A Thousand Years, 600-1600“ 2005 in der Royal Academy in London zeigte.¹⁴⁴

¹³⁴ Pieper, Resonanzräume, 188-189; Pierre Nora, Between memory and history: Les Lieux de Mémoire, in: Laurajane Smith (Hrsg.), Critical concepts in heritage, London-New York 2007, 289-306, 301.

¹³⁵ Pieper, Resonanzräume, 200.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Pieper, Resonanzräume, 203.

¹³⁸ Beil, Der ausgestellte Krieg, 17, über Zwach, Militärmuseen.

¹³⁹ Siehe dazu Hein, Historische Mythos- und Kultforschung.

¹⁴⁰ Baur, Musealisierung der Migration, 33.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Pieper in Bezug auf Wolfrum, Resonanzräume, 199.

¹⁴³ Johannes Paulmann, Auswärtige Repräsentationen nach 1945. Zur Geschichte der deutschen Selbstdarstellung im Ausland, in: Johannes Paulmann (Hrsg.), Auswärtige Repräsentationen. Deutsche Kulturdiplomatie nach 1945, Köln-Weimar-Wien 2005, 1-32, 2.

¹⁴⁴ Norman Stone, Und wann fängt die Musik an?, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.03.2005, 37.

Aufgrund des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit sowie der regionalen Schwerpunktsetzung ist relevant, dass insbesondere nach dem 11. September 2001 das Verständnis von Kulturdiplomatie in vielen Staaten geprägt war durch die „Lageeinschätzung [...], die terroristische Bedrohungen als Teil des ‚Kampfes der Kulturen‘ [...] begreift und diesen durch einen Dialog der Kulturen zu entschärfen sucht“.¹⁴⁵

I.3.2. Türkische Erinnerungskultur und Erinnerungsorte: Konjunkturen, Konflikte, Kontroversen

I.3.2.1. Erinnerungskultur als Generationenfrage: Das Verschwinden der „Kinder der Republik“

In der Forschungsliteratur, nicht zuletzt zur türkischen Museumslandschaft, wird immer wieder die lange Dominanz des Staates herausgestrichen. Der Befund der staatlich dominierten Erinnerung bis in die 1980er Jahre ist in vielen Bereichen wie dem Bildungs- und Erziehungswesen zutreffend.¹⁴⁶ Gerade rezentere Forschung zeigt allerdings auf, wie vielfältig Erinnerungskultur und Geschichtspolitik bereits während des Ein-Parteien-Regimes war und wie differenziert die Auseinandersetzung um das Nationsbild zu sehen ist.¹⁴⁷

Da, wie Aleida Assmann festhält, „[d]ie Dynamik im Gedächtnis einer Gesellschaft [...] wesentlich durch den Wechsel der Generationen bestimmt“ wird,¹⁴⁸ soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, welcher Generationenwechsel für die gegenwärtige türkische Gesellschaft von entscheidender Bedeutung war bzw. ist. Hierzu liegt im Bereich der anthropologischen Forschung die Arbeit Esra Özyüreks zur

¹⁴⁵ Paulmann, *Auswärtige Repräsentationen nach 1945*, 4-5.

¹⁴⁶ Die staatliche Rundfunk- und Fernsehanstalt TRT (*Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu*) sowie die „Gesellschaft für türkische Geschichte“ (*Türk Tarih Kurumu*) sind Beispiele für den Rückzug des Staates aus vielen Bereichen sowie für staatliche Institutionen, die stark an Bedeutung verloren haben. Ihre Aufgaben wurden fast vollständig von privaten Medien und Institutionen übernommen. Das Meinungsspektrum hat sich somit deutlich erweitert. Klaus Kreiser / Christoph K. Neumann, *Kleine Geschichte der Türkei*, Stuttgart²2008, 486.

¹⁴⁷ Gavin Brockett, *Untersuchung der Provinzpresse der 1940er und 1950er Jahre in Hinblick auf die Frage, inwiefern das nationalistische/kemalistische Narrativ in diesen Quellen verhandelt wird* etwa zeigt, dass die offizielle Geschichtspolitik jenseits der Zentren häufig zu differenzierteren nationalen Identitätsdebatten führte und der Umgang mit der osmanischen Vergangenheit in den Provinzen bei weitem nicht so rigide war wie von offizieller Seite betrieben. Gavin Brockett, „How Happy to Call Oneself A Turk.“ *Provincial Newspapers and the Negotiation of a Muslim National Identity*, Austin 2011 [Modern Middle East Series; 26].

¹⁴⁸ Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, 27.

öffentlichen Erinnerungskultur in den 1990er Jahren vor. Özyürek verortet Ende der 1990er Jahre in der Türkei einen solchen maßgeblichen Wechsel der Generationen, nämlich die „Ablöse“ der Generation der sogenannten „Kinder der Republik“, die für die Erinnerungskultur der türkischen Republik jahrzehntelang bestimmend waren. Unter dieser Bezeichnung versteht man in der Türkei die Generation derer, die in den Anfangsjahren der Republik geboren wurden, unter dem Einparteienregime aufwuchsen und ihre Jugend in den 1930ern verbrachten. Als Kinder der neuen Funktionsträger, die die kemalistischen Werte vertraten, waren sie mit den Idealen der Republik aufgewachsen, stellten die säkulare Elite und waren, wie beispielsweise die Generation der „68er“ in der Bundesrepublik Deutschland, von großer Bedeutung für die öffentliche Erinnerungskultur.¹⁴⁹ Esra Özyürek führte 1997/98 mehrere Interviews mit gesellschaftlich exponierten Angehörigen dieser „Generation“ um zu erfahren, wie sie ihre eigene Jugend erinnerten. Wie Özyürek feststellt, waren die „Kinder der Republik“ zum Zeitpunkt ihrer Forschung gesellschaftlich bereits „demographisch, aber auch ökonomisch“ marginalisiert.¹⁵⁰ Diese Marginalisierung sieht sie als Ergebnis dessen, was Kemal Karpas als „komplexen sozio-politischen Prozess“ beschrieben hat. Karpas unterscheidet zwei „Hauptgruppen innerhalb der türkischen Gesellschaft.“¹⁵¹ Er beschreibt die erste Gruppe als eine Gruppe von

„Bürokraten und Intellektuellen, die mit der Zentralregierung assoziiert sind, und die sich selbst als die führenden Architekten von Reform und Wandel betrachten, die beide üblicherweise von oben durch den zentralisierten Staat, der Bildung und Wirtschaft kontrolliert, aufkotroyiert werden.“¹⁵²

Diese Gruppe, so Karpas, „betrachtet [...] den Islam als rückständig und die osmanische Zeit als belastet durch die Verbindung mit dem Islam.“¹⁵³ Die zweite Gruppe versucht Karpas als „Traditionalisten“ zu fassen. Diese Gruppe umfasse „viele gebil-

¹⁴⁹ Özyürek, *Nostalgia for the Modern*, 30ff. Assmann in Bezug auf die „68er“ in Deutschland: Sie waren „führend beteiligt bei der Errichtung von Monumenten, der Konzeption von Ausstellungen in den Museen, der Produktion von Filmen und anderen Formen öffentlicher Erinnerungskultur.“ Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 27.

¹⁵⁰ Özyürek, *Nostalgia for the Modern*, insbesondere 30-36.

¹⁵¹ „a complex social-political process involving the interaction of two major groups within the Turkish society.“ Kemal H. Karpas, Introduction: *Turks Remember Their Ottoman Ancestors*, in: Ders. (Hrsg.), *Ottoman Past and Today's Turkey*, Leiden, 2000, x.

¹⁵² „bureaucrats and intellectuals associated with the central government, [who] see [them]sel[ves] as the chief architect[s] of reform and change, usually imposed from above by the centralized state that controls education and the economy.“

Diese Gruppe, so Karpas, „view[s] [...] Islam as regressive and the Ottoman era as tainted by association with Islam.“ Ebd.

dete Modernisten und lokale und regionale Würdenträger”,¹⁵⁴ die, so Karpat, eine viel positivere Haltung zum Islam einnahmen.

Folgt man Karpat, dann markiert die Regierungszeit Turgut Özals – Özal war von 1983 bis 1989 Ministerpräsident und von 1989 bis zu seinem Tod 1993 Staatspräsident und gehört der zweiten von Karpat beschriebenen Gruppe an – nicht nur in wirtschaftspolitischer Hinsicht, sondern auch in Bezug auf diesen Prozess eine wichtige Zäsur.¹⁵⁵ Özals Regierungszeit war insbesondere auch für die Rezeption der Osmanischen Zeit ein Wendepunkt.¹⁵⁶ Unter ihm setzte sich die sogenannte „türkisch-islamische Synthese“ (*Türk-İslam sentezi*) als offizielle Ideologie durch: „[V]on nun an wurde das, was die offizielle Ideologie bisher stillschweigend vorausgesetzt hatte (die Identifikation der Nation mit der gemeinsamen Religion), ausdrücklich behauptet und die ‚türkisch-islamische Synthese‘ wurde zum Lehrbuchsatz.“¹⁵⁷ Dies war allerdings nur möglich, weil die türkische Militärführung bereits nach dem Putsch von 1980 Abstand von dem bis dahin von ihr vertretenen militanten Säkularismus genommen hatte.¹⁵⁸

Die Liberalisierungen in vielen Bereichen beschleunigten die Aneignung nationalistischer Narrative durch die Populärkultur und insgesamt durch nichtstaatliche Akteure in den 1990er-Jahren. Ende der 1990er-Jahre wurde das halb-offizielle Gründungsnarrativ der Republik im Wesentlichen von alternativen Narrativen herausgefordert, wobei die wichtigsten das islamistische, das kurdische, das nationalistische und das liberale bzw. republikanistische Narrativ sind.¹⁵⁹ Sowohl in den Medien wie in der Wissenschaft herrschende Tabus etwa in Bezug auf die Deportation und Ermordung der osmanischen Armenier, Minderheitensprachen oder die Verfolgung von Muslimen im frühen Kemalismus wurden langsam gebrochen.

¹⁵⁴ „[They] may be called traditionalist”, „[this group] contains many well-educated modernists and local and regional notables.” Ebd.

¹⁵⁵ Karpat, Introduction, xiv.

¹⁵⁶ So konnte etwa Copeaux in seiner Untersuchung türkischer Schulbücher zeigen, dass die Darstellung der Eroberung Konstantinopels um 1990 herum deutlich stärker religiös konnotiert war. Étienne Copeaux, *Espaces et temps de la nation turque. Analyse d’une historiographie nationaliste 1931-1993*, Paris 1997, 212-30, insbesondere 220 ff.

¹⁵⁷ Perry Anderson, *Nach Atatürk: Die Türken, ihr Staat und Europa*, Berlin, 2009, 74.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ „Second Republic“ ist ein Begriff, der Ende der 1980er/Anfang der 1990er-Jahre vom damaligen Ministerpräsidenten Turgut Özal verwendet wurde. Gemeint ist eine ‚Zweite Republik‘, die liberaler, und toleranter gegenüber ethnischen, religiösen und politischen Unterschieden sein sollte als die ‚Erste Republik‘, vgl. Duygu Köksal, *Fine-Tuning Nationalism. Critical Perspectives from Republican Literature in Turkey*, in: *Turkish Studies* 2 (2001) 2, 63-84, 63.

1.3.2.2. Historiographie: Nationalgeschichte im globalen Kontext – Globalgeschichte und Nation

So konstatierte Hans-Lukas Kieser 2006, dass sich die Türkei historiographisch nunmehr in einer Phase des „Post-Nationalismus“ befinde:

„Turkey today is living through a period of transition [...]. Concomitant with the process of emancipation from a dominant nationalism, there are not only political and economical but also enormous historiographical challenges.“¹⁶⁰

Debatten in der Historiographie hatten aber bereits Ende der 1990er-Jahre begonnen.¹⁶¹ Anfang bis Mitte der 2000er war ein Trend zu beobachten, im Zuge dessen das nach wie vor im Bildungssystem dominante republikanische Narrativ in Frage gestellt wurde.¹⁶² Neben einer kritischen Auseinandersetzung mit dem top-down-gerichteten Nation-building und einer darauf aufbauenden „Dekonstruktion der Republik“¹⁶³ dominierten in Bezug auf Nation und Nationalgeschichte in der türkischen Geschichtswissenschaft vor allem zwei Themen, die ihren Ursprung in der Historiographie der frühen Republikzeit haben: erstens die Auseinandersetzung darum, was der „Ort“ der türkischen Geschichte sei, sowie zweitens die Frage nach der Rolle des Osmanischen Reiches für die türkische Nationalgeschichte.

Seit der Republikgründung besteht ein Nebeneinander unterschiedlicher Konzepte von Ort und Zeit der türkischen Nation.¹⁶⁴ Nach 1989 gewannen, vor dem Hintergrund von Debatten über die Orientierung des Landes innerhalb einer neuen globalen, multipolaren Ordnung, Fragen vor allem nach Ort und Zeit der Nation an Bedeutung. Die im nationalen Narrativ angelegten Stränge ermöglichten

¹⁶⁰ Hans-Lukas Kieser, *Turkey Beyond Nationalism. Towards Post-Nationalist Identities*, London-New York 2006, xii.

¹⁶¹ Selçuk Esenbel, *Global History and Competing Contexts of the Nation in Turkey*, Konferenz „Global Dialogues on Global History“, FRIAS School of History, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 25.05.2010.

¹⁶² Oktay Gökdemir, *Problems of Republican Historiography in Turkey within the Context of Globalization*, in: 3rd International History Congress: „Global and Local: New Trends in Historiography and Museology“: Proceeding abstracts, 9-11 December 1999, Istanbul [= 3. Uluslararası Tarih Kongresi: „Tarih Yazımı ve Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar: Küreselleşme ve Yerleşme“]: 9-11 Aralık 1999, Istanbul 1999.

¹⁶³ Esenbel, *Global History and Competing Contexts of the Nation in Turkey*, 25.05.2010.

¹⁶⁴ Étienne Copeaux, der sich mit dem Wandel des türkischen Nationsbildes in Geschichts- und Religionslehrbüchern von den 1930er-Jahren bis in die frühen 2000er beschäftigt hat, fasst zusammen: „The main feature of Turkish historical narrative is its ethnic point of view: what is taught is the history of the Turks – or of those who are supposed to be Turk – and not the history of a country;“ Étienne Copeaux, *Religious Identities in Turkish Textbooks*, in: Christina Koulouri (Hrsg.), *Clio in the Balkans: the politics of history education*, Thessaloniki 2002, 300-312, 309.

unterschiedliche Begründungen der jeweiligen außenpolitischen Optionen. Neben einem „Revival“ osmanischer Geschichte wurde mit dem Ende des Ost-West-Konflikts ein in der türkischen Historiographie der 1930er-Jahre angelegter Strang der nationalen Großerzählung wieder politisch bedeutsam: die turkistische Interpretation, die den Ursprung der „türkischen Nation“ in China verortete.¹⁶⁵ Neben solchen pan-turkistischen Interpretationen steht diejenige, die Anatolien, antike Kulturen des östlichen Mittelmeerraums einschließend, als Ort der türkischen Geschichte sieht.¹⁶⁶

Das zweite wichtige Thema ist die Bedeutung des Osmanischen Reiches für die Nationalgeschichte. Das Osmanische Reich spielte in der offiziellen Politik bis in die 1950er-Jahre eine äußerst marginale Rolle, insbesondere auch in der historischen Forschung, und wurde als „Fehler“, als „mittelalterlicher Überrest“ betrachtet. Nach verschiedenen Konjunkturen im Zeitraum von den 1960ern bis in die 1980er-Jahre¹⁶⁷ wird die Osmanische Zeit heute von den meisten Historikern als selbstverständlicher Teil der Nationalgeschichte anerkannt. Gerade in den letzten 15-20 Jahren gab es einen regelrechten Boom zu osmanischen Themen.¹⁶⁸

Hitzige Kontroversen wurden, verstärkt Mitte der 2000er, vor allem über den Ersten Weltkrieg und den Genozid an den Armeniern geführt.¹⁶⁹ Die Voraussetzungen für den Umgang mit diesen Themen in der Türkei weisen Parallelen zur Geschichtspolitik und Erinnerungskultur in Russland auf, insbesondere zu Fragen bezüglich Nationalismus und dem Umgang mit Minderheiten. Ähnlich wie in Russland entzündeten sich auch in der Türkei 2005 politische Debatten an der „Frage um die ‚richtige‘ Erinnerung“.¹⁷⁰ Auch hier war zu beobachten, dass „[d]ie anhaltende Heroisierung und identitätspolitische Vereinnahmung der eigenen Kriegsteilnahme [...] zu einer Verdrängung und Tabuisierung zentraler Aspekte des Kriegsgeschehens [führt].“¹⁷¹ Ebenso steht aber auch einer „Vergessenskultur“ der offiziellen Geschichtspolitik

¹⁶⁵ Esenbel, *Global History and Competing Contexts of the Nation in Turkey*, 25.05.2010.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Vgl. dazu Kapitel IV.

¹⁶⁸ Esenbel, *Global History and Competing Contexts of the Nation in Turkey*, 25.05.2010.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Karl/Polianski, *Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im neuen Russland*, 11.

¹⁷¹ Ebd., 19.

eine Pluralität der Geschichtsdeutungen in der russischen, respektive türkischen Gesellschaft gegenüber.¹⁷²

Gerade die „Vergessenskultur“ der offiziellen Geschichtspolitik erfuhr noch einmal in der „heißen“ Phase der EU-Beitrittsdebatte und dem „Erinnerungsjahr“ 2005 große Aufmerksamkeit. Das Hauptaugenmerk lag dabei auf dem offiziellen Umgang der Türkei mit den Massenvertreibungen und -tötungen der osmanischen Armenier während des Ersten Weltkriegs unter der jungtürkischen Regierung. Claus Leggewie, der sich mit dem Genozid an den Armeniern als potenziellem europäischem Erinnerungsort beschäftigt hat, konstatiert:

„Das Streitthema hat transnationale Dimensionen, indem es, ähnlich wie der Mord an den europäischen Juden, grenzüberschreitend diskutiert wird, die internationale Politik beeinflusst und die türkische und armenische (indirekt auch die kurdische) Diaspora beschäftigt.“¹⁷³

Hans-Lukas Kieser skizzierte die Entwicklungen in der Historiographie – wissenschaftliche Historiographie, Mediendiskurse, Schulbücher und öffentliche Debatten – rund um den Armenier-Genozid zwischen 1999/2000 und 2005/2006 in globaler Perspektive, aber auch mit einem besonderen Fokus auf die Türkei. Kieser verortet in der Türkei ein Aufbrechen des Tabus um die Ereignisse zwischen 2004 und 2005 und sieht als einen der Hauptgründe dafür den Druck im Zuge der EU-Beitrittsbemühungen.¹⁷⁴

Während im populärwissenschaftlichen Bereich – in Form etwa autobiographischer Erinnerungsliteratur – Tabus gebrochen wurden,¹⁷⁵ fand auf offizieller Ebene kein grundlegender Wandel statt. Institutionen wie die Türkische Geschichtsgesellschaft (*Türk Tarih Kurumu*, TTK) vertraten weiterhin Erklärungsmodelle, die den osmanischen Armeniern die Schuld an den Massakern zuweisen.¹⁷⁶

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Claus Leggewie, *Der Kampf um die europäische Erinnerung. Ein Schlachtfeld wird besichtigt*, München 2011, 106.

¹⁷⁴ Hans-Lukas Kieser, *Armenians, Turks, and Europe in the Shadow of World War I. Recent Historiographical Developments*, in: Ders./Elmar Plozza (Hrsg.), *Der Völkermord an den Armeniern, die Türkei und Europa/The Armenian Genocide, Turkey and Europe*, Zürich 2006, 43-59.

¹⁷⁵ Ein Beispiel hierfür bietet Fethiye Çetins „Anneannem“ („Meine Großmutter“), Istanbul 2004. Das Buch der Istanbuler Anwältin erzählt die Geschichte ihrer Großmutter, die in einem armenischen Dorf in Ostanatolien geboren wurde. Das Buch basiert auf deren Lebenserinnerungen, die u. a. die Ereignisse von 1915, die Deportationen und ihre Adoption durch eine muslimische Familie und anschließende Konversion umfassen. Das Buch wurde mehrfach neu aufgelegt.

¹⁷⁶ Vgl. hierzu auch Keyder, *A History and Geography of Turkish Nationalism* sowie Bozarslan, *Der Genozid an den Armeniern*.

Methodische Ansätze zu Fragen der Erinnerungskultur und -politik wurden bis vor wenigen Jahren in der wissenschaftlichen Forschung in der Türkei nur an einer kleinen Zahl von Universitäten rezipiert und auf die Türkei angewandt.¹⁷⁷ Türkische Forscher unterschiedlicher Disziplinen beschäftigten sich mit den „politics of public memory“ (*toplumsal hafızası*).¹⁷⁸ Alev Çınar und Esra Özyürek¹⁷⁹ etwa beschäftigten sich mit dem politischen Islam und der zunehmenden Sichtbarkeit religiöser Symbole in der türkischen Öffentlichkeit in den 1990er Jahren. Als markante Zäsuren für diese Arbeiten sind weniger das Ende des Ost-West-Konflikts, sondern der Putsch von 1980 sowie der durch das Militär erzwungene Rücktritt der Regierung am 28. Februar 1997 von Bedeutung. Özyürek arbeitete heraus, dass islamistische politische Aktivisten in den 1990er-Jahren vor allem zwei Strategien verfolgten:

„In the early 1990s, they took an alternative approach to memory-based politics and yearned for the Ottoman period when Islam was the official religion of the state. In the late 1990s, however, when the February 28 measures against political Islam limited the legitimate boundaries of politics in Turkey, officials of the new Islamic party, the Virtue Party, turned toward the Republican past. By highlighting the Islamic aspects of the foundational moment, they tried to include themselves in the political legitimate sphere from which they were excluded.”¹⁸⁰

Özyürek deutete die „alternative Lesart der Vergangenheit“ der Tugend-Partei als „Herausforderung“ des „säkularen Monopols“ über den Gründungsmoment, wodurch ein „legitimer Raum für islamistische Politik geschaffen“ worden sei. Auch wenn die Figur Atatürks privat von Anhängern der Tugendpartei nicht geschätzt würde: „[D]as

¹⁷⁷ Bozarslan, *Der Genozid an den Armeniern*, 267-280. Wichtige Arbeiten in diesem Bereich wurden häufig von türkischen Forschern an amerikanischen Universitäten bzw. von Forschern an den englischsprachigen Universitäten, vor allem Istanbuls und Ankaras vorgelegt.

¹⁷⁸ Vgl. etwa Esra Özyürek (Hrsg.), *The Politics of Public Memory in Turkey*, New York 2007. In einer früheren, leicht abweichenden Fassung erschienen als Esra Özyürek (Hrsg.), *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla. Türkiye'nin Toplumsal Hafızası*, Istanbul 2001.

In ihrem Aufsatz „National History as a Contested Site“ analysierte Çınar die Feierlichkeiten zur Eroberung Istanbuls seit Mitte der 1990er-Jahre und interpretierte sie als Strategie religiöser, zum Teil islamistischer Gruppen, sich in das nationale Narrativ einzuschreiben. Alev Çınar, *Modernity, Islam, and Secularism in Turkey. Bodies, Places, Time*, Minneapolis-London 2005 [Public Worlds; 14]. Esra Özyürek beschäftigte sich Ende der 1990er mit der symbolischen, diskursiven Verhandlung nationaler Identität zwischen islamischen und säkularen Gruppen anhand der Feiern zum Tag der Republik, Ausstellungsprojekten und der Nutzung von Atatürk-Bildern im privaten und öffentlichen Raum. Esra Özyürek, *Nostalgia for the Modern. State Secularism and Everyday Politics in Turkey*, Durham-London 2006, 176.

¹⁷⁹ Alev Çınar ist Assistenzprofessorin für Politikwissenschaft an der Bilkent Universität in Ankara, Esra Özyürek Assistenzprofessorin für Anthropologie an der University of California.

¹⁸⁰ Özyürek, *Nostalgia for the Modern*, 176.

öffentliche Beschwören der Erinnerung des Gründungsmoments und Atatürks deutete an, dass die Partei sich von ihrer Randposition in Richtung Zentrum bewegte.“¹⁸¹

Als Reaktion auf die zunehmende Sichtbarkeit islamistischer Symbole in der Öffentlichkeit verlagerten insbesondere säkulare, kemalistische Kreise Ende der 1990er-Jahre Erinnerungspraktiken in den privaten Bereich. Sie wandten sich der frühen Republikzeit der 1920er und 1930er zu, die sie zunehmend als goldenes Zeitalter erinnerten, ein Phänomen, das die Anthropologin Esra Özyürek als „Nostalgia for the Modern“ bezeichnet. Diese Gruppen entwickelten eine

„very specific depiction of the early Republican days as a joyous time in which individual citizens were ideologically and emotionally united with their state. The characteristics of this utopia are set up as a critique of contemporary Turkey, where citizens are divided along the lines of gender, class, ethnicity, and religion.“¹⁸²

Diese Kritik war auch eine Antwort auf die oben erwähnten Richtungen in der Historiographie, die sich mit der „Dekonstruktion der Republik“ und kritisch mit dem Nation-building-Prozess der frühen Republikzeit auseinandersetzten.¹⁸³

Kemalistische Gruppen hingegen erinnerten

„the early Republic as a nostalgic utopia in which each individual in the nation was united in harmony with the public reforms of its state. Such nostalgic narratives stood against the contemporary criticism of the 1930s as oppressive.“¹⁸⁴

Kemalisten, die in den Gründungsjahren die Elite bildeten, fühlten sich, so Özyürek, im Zuge der Öffnung der Türkei für den Weltmarkt und durch eine aufstrebende konservative Mittelschicht zunehmend als Verlierer und sehnten sich nach einer idealisierten Zeit zurück. In der Vergangenheit, den 1920er und 1930er-Jahren, die sie als goldenes Zeitalter erinnerten, fanden diese Gruppen die „Moderne“, eine Zeit erfolgreicher Reformen, die nun von Seiten der EU, IWF und Weltbank schmerzhaft eingefordert wurden.¹⁸⁵

Neben rhetorischen Referenzen – Aussprüche des Republikgründers werden bis heute als Argument in politischen Debatten verwendet – sind auch visuelle Bezugnah-

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Özyürek, *Nostalgia for the Modern*, 62-63.

¹⁸³ Esenbel, *Global History and Competing Contexts of the Nation in Turkey*, 25.05.2010.

¹⁸⁴ Özyürek, *Nostalgia for the Modern*, 26.

¹⁸⁵ „In a circumstance in which Kemalist Turks could locate modernity neither in the present or future of Turkey nor in the present of Europe, they sought it in the single-party regime of the 1930s. After all, the strength of the Turkish Republic was founded in part on its defeat of the European occupying forces after World War I. [...] I argue that it is merely a different expression of non-Western modernity that locates modernity in the non-present.“ Özyürek, *Nostalgia for the Modern*, 11.

men auf Atatürk ein wichtiges Element politischer Diskurse in der Türkei.¹⁸⁶ Deren Verwendung unterliegt allerdings Konjunkturen. So wurden Bezugnahmen auf Atatürk in den 1960ern und 1970ern und besonders noch einmal nach dem Putsch 1980 durch das Militär deutlich häufiger.¹⁸⁷

Neben Atatürk gibt es aber noch andere „Erinnerungsorte“, die politisch von Bedeutung sind. Veruschka Wagner wandte sich „fünf ausgewählten Beispielen“ für solche „Erinnerungsorte“ zu, auf die sie die Überlegungen Pierre Noras anwendet: das mittelalterliche, türkische Heldenepos der Geschichten des Dede Korkut,¹⁸⁸ Sultan Mehmed II. als Eroberer Istanbuls, die türkische Flagge, die Schlacht von Gallipoli und Anitkabir, das Mausoleum Mustafa Kemal Atatürks in Ankara.¹⁸⁹ Sie alle werden auch in der vorliegenden Arbeit zur Sprache kommen.

1.3.2.3. Die türkische Museumslandschaft: Globale Trends in der „nationalen Arena“

In den *Museum Studies* wird eine generelle Krise nationaler Meistererzählungen im Museum konstatiert: In einer Gegenwart, die von Globalisierung und innergesellschaftlicher Pluralisierung gekennzeichnet ist, werde die „Konstruktion der Nation als Kultur-, Geschichts- und Erinnerungsgemeinschaft“ schwieriger. Die Übereinstimmung von Kultur, Bevölkerung und Territorium werde zunehmend hinterfragt.¹⁹⁰ Durch transnationale Bewegungen sei die diskursive Schaffung einfacher Narrative einer bestimmten nationalen Identität schwieriger geworden.¹⁹¹

¹⁸⁶ Walter B. Denny, Kimberly Hart, und Esra Özyürek haben sich mit der Funktion solcher Darstellungen im öffentlichen Raum beschäftigt: Walter B. Denny, Atatürk and Political Art in Turkey, in: *Turkish Studies Association. Bulletin*, 6 (1982) 2, 17-23; Kimberly Hart, Images and Aftermaths. The Use and Contextualization of Atatürk Imagery in Political Debates in Turkey, in: *PoLAR* 22 (1999) 1, 66-84; Esra Özyürek, Public Memory as Political Battleground. Islamic Subversions of Republican Nostalgia, in: Dies. (Hrsg.), *The Politics of Public Memory in Turkey*, 114-137.

¹⁸⁷ Shaw, *National Museums in the Republic of Turkey*, 934-935.

¹⁸⁸ Die Geschichten des Dede Korkut sind ein türkisches Heldenepos, das vermutlich mündlich überliefert worden war, bevor es Mitte des 15. Jahrhunderts in Anatolien niedergeschrieben wurde. Die zwölf voneinander unabhängigen Erzählungen sind weder geographisch noch zeitlich eindeutig zuzuordnen. Das Werk gilt als Quelle für die Zeit der Oghusen und als eines der wichtigsten türkischen Sprachdenkmäler. Wagner, *Türkische Erinnerungsorte*, 14.

¹⁸⁹ Wagner begründete ihre Auswahl mit der Frequenz der medialen Präsenz, wobei sie sich aufgrund der Omnipräsenz Atatürks gegen diesen entschied. Wagner, *Türkische Erinnerungsorte*, 9.

¹⁹⁰ Baur, *Musealisierung der Migration*, 60.

¹⁹¹ Sharon Macdonald zufolge wird der Nationalstaat herausgefordert „from within by the emergence of powerful separatist interest groups, ethnonationalisms, regionalisms and various new age movements; and from without by more transnational powers such as global corporations and supra-national

„Die Konturen der ‚vorgestellten Gemeinschaft‘ an sich müssen vielerorts neu verhandelt werden. Denn Erzählungen der Nation sind, auch und gerade weil es sich um gegenwartsabhängige Konstruktionen handelt, weder statisch, noch *ad libitum* zu machen. Sie müssen ihre Plausibilität stets vor einem gegebenen Zeithorizont unter Beweis stellen. Die Grundlagen der nationalen Erzählung, ihre narrativen Strategien und Versatzstücke, müssen unter je herrschenden gesellschaftlichen und historischen Bedingungen glaubhaft sein, um geglaubt zu werden und Wirkung zu erzielen.“¹⁹²

Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert sei „[d]ie emphatische Feier der Größe der Nation, ihres Ruhmes und ihrer Mission, ihrer zivilisatorischen oder gar rassistischen Überlegenheit [...] heute seltener zu finden.“¹⁹³ Die Gründe dafür liegen allgemein im gesellschaftlichen Wandel, aber auch in der kritischen Wende in Historiographie und Museologie.¹⁹⁴

„As nations become more multicultural and governments struggle to balance the need for national unity with the idea of the toleration of difference, museums become arenas where concepts of what it is to belong within the nation are explored and made explicit.“¹⁹⁵

Für die Museen ergibt sich daraus die Herausforderung,

„how to exhibit the nation in an inclusive way and to recognize other forms of privileging identities such as religion. At the same time they frequently have to struggle to reconcile different ideas as to how the nation should present its actions to the world.“¹⁹⁶

In vielen Institutionen in verschiedenen Ländern entstand ein zunehmendes Bewusstsein für die schichtspezifische Repräsentation in Museen.¹⁹⁷ Es entbrannten Kontroversen darum, wie bisher marginalisierte Gruppen repräsentiert und in die Darstellung nationaler Geschichte integriert werden könnten. Dies führte zu einer Reihe partizipativer Projekte, insbesondere in Ländern, die sich selbst zunehmend als Einwanderergesellschaften begriffen.¹⁹⁸ Museen wurden nunmehr als Mittel marginali-

organizations; both its ability to claim the affection of its members and to govern them effectively have been questioned.” Macdonald, *Museums, national, postnational and transcultural identities*, 121.

¹⁹² Baur, *Musealisierung der Migration*, 60.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Die Zugänge zu bzw. das Verständnis von Multikulturalismus sind dabei je nach Nation unterschiedlich und einem permanenten Wandel unterworfen. Watson, *Museums and their Communities*, 6.

¹⁹⁶ Watson, *Museums and their Communities*, 7.

¹⁹⁷ „Machtverhältnisse spiegeln sich in musealen Sammlungen, die – in ihrem Bestand wie in ihren Leerstellen – vielfach von kolonialer Eroberung oder kriegerischer Auseinandersetzung, von Geschmack und Einfluss herrschender Schichten, von patriarchaler Dominanz sowie allgemein von vergangenen und gegenwärtigen Interessenkonstellationen zeugen. Sie spiegeln sich in der Aufspaltung und Hierarchisierung in Definierende und Definierte, in Sprechende und Besprochene, die den Kategorisierungen und Inszenierungen des Museums zugrunde liegt.“ Baur, *Musealisierung der Migration*, 33.

¹⁹⁸ Vgl. die verschiedenen Beiträge in Watson, *Museums and their communities*.

sierter gesellschaftlicher Gruppen gesehen, ihre eigenen Geschichten im öffentlichen Raum zu präsentieren.¹⁹⁹

Aber auch wenn in den Museum Studies mittlerweile zunehmend das Augenmerk auf „vorgestellte Gemeinschaften“ jenseits der Nation gerichtet wird,²⁰⁰ gilt die Nation nach wie vor als einflussreiches Konzept für Museumspräsentationen.²⁰¹ Mit dem Verhältnis von Museum und Nation befassten sich Publikationen wie der von Robin Ostow herausgegebene Sammelband „(Re)Visualizing National History. Museums and National Identities in Europe in the New Millennium“.²⁰² Die Herausgeberin nahm den Boom im Museumsbau einerseits, sowie die politischen Umwälzungen in Osteuropa andererseits zum Anlass, um zu fragen, wie Nationalgeschichte heute visualisiert bzw. re-visualisiert wird, und wie die Auseinandersetzung der Staaten mit ihrer unmittelbaren Vergangenheit in Museen erfolgt:

„With individual states now coming under pressure to distance themselves from the destructive nationalism of the late nineteenth and the twentieth centuries, and to exhibit their commitments to democracy, multiculturalism, rule of law, human rights, peace-keeping and a free market economy, the visual representation of these new values and identities has become a central issue.“²⁰³

Daneben beschäftigten sich Konferenzreihen und Projekte wie „NaMu, Making National Museums“ mit dem Vergleich der Institution Nationalmuseum in unterschiedlichen nationalen Kontexten und mit der Frage, wie vor dem Hintergrund von Globalisierung, Europäischem Integrationsprozess und der Herausforderung durch neue Medien Nationalmuseen verwendet werden, um nationale Identität zu stiften; wie sie

¹⁹⁹ Es wurde allerdings bereits kritisch hinterfragt, „how far the conception of identity that it attempts to articulate is shared by those whose locality is represented in the museum – and whether they necessarily see the museum as a place for articulating identity in this way.“ Macdonald, *Museums, national, postnational and transcultural identities*, 128.

²⁰⁰ Zum Beispiel Ivan Karp/Christine Mullen Kramer/Steven D. Lavine (Hrsg.), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington-London 1992; Sheila Watson, *Museums and their Communities*.

²⁰¹ Daneben untersuchten Forschungen zu Museen in den vergangenen Jahrzehnten unterschiedliche Funktionen und Aspekte der Institution Museum: Museen als „battle-ground“, an dem Identitäten verhandelt werden; die Rolle, die Museen in den und für die internationalen Beziehungen spielen; Museen in erster Linie in ihrer Funktion als Tourismusdestinationen; oder Museen als Subjekte und Objekte von Globalisierungstrends. Z. B. Sharon Macdonald/Gordon Fyfe (Hrsg.), *Theorizing Museums. Representing identity and diversity in a changing world*, Oxford 1996; Christine Sylvester, *Art/Museums. International Relations Where We Least Expect It*, Boulder-London 2009; Ivan Karp/Corinne A. Kratz (u. a.) (Hrsg.), *Museum Frictions. Public Culture/Global Transformations*, Durham-London 2007.

²⁰² Robin Ostow, Introduction: *Museums and National Identities in Europe in the Twenty-First Century*, in: Dies. (Hrsg.), *(Re)Visualizing National History. Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, Toronto (u. a.) 2008, 3-12.

²⁰³ Ostow, Introduction, 3.

Nation als Kategorie in den Künsten anwenden, um mit politischem Wandel, einer problematischen Vergangenheit, Nationalismus, Ethnizität und Multikulturalismus umzugehen.²⁰⁴ Im Rahmen dieses Projekts warf Peter Aronsson einen vergleichenden Blick u. a. auf Griechenland, die Türkei und Skandinavien.²⁰⁵ Durch das Augenmerk des Aufsatzes auf „nationale“ Museen streift er auch das in der vorliegenden Arbeit behandelte Miniaturk Siegesmuseum und das Militärmuseum in Istanbul.²⁰⁶

Die Literatur, die sich speziell mit Museen in der Türkei befasst, hat in den letzten anderthalb Jahrzehnten quantitativ stark zugenommen. In Hinblick auf Bozarslans oben zitierten Befund ist dabei bemerkenswert, dass in den letzten zehn Jahren insbesondere das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur und Geschichtspolitik in das Blickfeld des Interesses gerückt ist.²⁰⁷ Der Fokus der Forschung liegt dabei auf drei Perioden: einmal auf der osmanischen Zeit und der „Adaption“ des Museums in der Tanzimat-Periode (der politischen Reformen und beginnenden „Verwestlichung“) Mitte des 19. Jahrhunderts, die für die Frage nach der Entstehung des „modernen“ Museums nach europäischem Vorbild zum Zwecke des nation-buildings und seiner Formen betrachtet wird.²⁰⁸

Die zweite Periode, die das Interesse von Forschern geweckt hat, ist die frühe Republikzeit der 1920er und 1930er-Jahre, insbesondere, wie in dieser Zeit das Medium zum Zweck des Nation-building als Instrument einer top-down-gerichteten Schaffung und Erziehung von Staatsbürgern genutzt wurde.²⁰⁹ Meist unter direkter oder

²⁰⁴ Peter Aronsson, Making National Museums: Comparing Institutional Arrangements, Narrative Scope and Cultural Integration, in: Peter Aronsson/Magdalena Hillström (Hrsg.), NaMu, Making National Museums Program, Setting the Frames, 26-28 February, Norrköping, Sweden, 5-12. URL: <http://www.ep.liu.se/ecp/022/> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

²⁰⁵ Peter Aronsson, Explaining National Museums. Exploring comparative approaches to the study of national museums, in: Simon J. Knell/Peter Aronsson (u. a.) (Hrsg.), National Museums. New Studies from around the World, London-New York 2010, 29-54.

²⁰⁶ Aronsson, Explaining National Museums, 37.

²⁰⁷ Als Beispiel dafür nur Susan A. Crane (Hrsg.), Museums and Memory, Stanford 2000.

²⁰⁸ Die Kunsthistorikerin Wendy K. Shaw richtet den Blick auf die Anfänge der Institution Museum im Osmanischen Reich. Sie beschreibt, wie das Museum als europäische Institution von den Osmanen adaptiert, als Mittel einer auf Identität gerichteten Politik verwendet und darüber hinaus als Form des Widerstandes gegen einen europäischen Imperialismus benutzt wurde. Wendy K. Shaw, *Possessors and Possess. Museums, Archeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, Berkeley-Los Angeles-London 2003.

²⁰⁹ So befasste sich etwa ein Beitrag von Aslı Gür in dem von der Anthropologin Esra Özyürek herausgegebenen Band „The Politics of Public Memory in Turkey“ mit dem Museum für anatolische Zivilisationen (*Anadolu Medeniyetleri Müzesi*) in Ankara, dem darin vermittelten Narrativ und dessen Rezeption beim Publikum. Aslı Gür, *Stories in Three Dimensions. Narratives of Nation and the Ana-*

indirekter Direktive Mustafa Kemals wurden in den 1920er und 30er-Jahren vor allem in der Hauptstadt der neu gegründeten Republik innerhalb kürzester Zeit eine Reihe neuer Museen eröffnet. Diese befassten sich neben der Ethnografie Anatoliens mit der Archäologie der vorislamischen Vergangenheit und verlegten den Gründungsmoment einer türkischen Nation v. a. in die früheste Vergangenheit zurück. Erst deutlich später tauchten die ersten – nationalen, regionalen und lokalen – Atatürk-Museen auf.²¹⁰

Der dritte Zeitabschnitt, der Forscher verschiedener Fachrichtungen beschäftigt hat, ist die sogenannte „multikulturelle Periode“ zwischen 1980 und 2010. Diese war der Kunsthistorikerin Wendy Shaw zufolge von zwei Charakteristika geprägt, die eng miteinander in Verbindung stehen: So wurde einerseits das Medium Museum in den ersten Jahren nach dem Militärputsch landesweit als „Ort für die Re-Etablierung Atatürks und durch ihn die Ideologien der frühen Republik“²¹¹ funktionalisiert. Gleichzeitig ist dieser Abschnitt durch die Gründung zahlreicher Privatmuseen und, als Folge, durch neue Akteure sowie eine Vielfalt neuer musealer Formen geprägt. Änderungen in der Museumsgesetzgebung, die es auch privaten Sammlern erlaubten, eigene Sammlungen in eigens gegründeten Museen selbstbestimmt zu präsentieren, ermöglichen es vor allem neuen Wirtschaftseliten, das Medium Museum zur Präsentation einer eigenen Interpretation nationaler Geschichte zu nutzen. Wie allerdings Wendy K. Shaw bemerkt, orientieren sich diese Museen in ihrer Interpretation nationaler Geschichte fast ausschließlich am tradierten Geschichtsbild.²¹²

Insbesondere zu dieser letzten Periode erschien in den vergangenen Jahren eine Vielzahl an Fallstudien zu einzelnen Museen. Dem Umstand Rechnung tragend, dass die meisten Museumsprojekte seit den 1980ern in Istanbul umgesetzt wurden, konzentriert sich die Forschungsliteratur, die sich mit dieser Zeit befasst, weitgehend auf Istanbul. Einen Überblick über die Entwicklung der Darstellung nationaler Geschichte in Museen in den post-1980ern, v. a. nach der Gestaltung von Museen

tolian Civilizations Museum, in: Esra Özyürek (Hrsg.), *The Politics of Public Memory in Turkey*, New York 2007, 40-69; Zeynep Kezer, *Familiar Things in Strange Places: Ankara's Ethnography Museum and the Legacy of Islam in Republican Turkey*, in: *Perspectives in Vernacular Architecture* 8 (2000), 101-116.

²¹⁰ Introduction, in: *Atlas of European Historiography*, xiii.

²¹¹ Shaw, *National Museums in the Republic of Turkey*, 935.

²¹² Shaw, *National Museums in the Republic of Turkey*, 935ff.

und ihrer narrativen Präsentation, gibt Seçil Yılmaz 2005 in einer Masterarbeit.²¹³ In dieser Herangehensweise bleiben aber die gesellschaftlichen und politischen Akteure ausgeblendet. Zudem datiert die Arbeit aus dem Jahr 2005, erfasst also neuere Projekte wie das 1453 Panoramenmuseum nicht und das Istanbul Modern Museum nur am Rande. Die Arbeit ist vor allem aufschlussreich für den Wandel der Institution hinsichtlich visueller Praxis und Organisation der Geschichtsvermittlung. Da sie sich vor allem auf Privatmuseen und multikulturelle Repräsentationen konzentriert, bleiben aber – scheinbar – konservativere Museen und deren Präsentation nationaler Geschichte ausgeblendet.

Militär- und Kriegsmuseen sind in der aktuellen Forschung – im Vergleich etwa zu Kunstmuseen – generell stark unterrepräsentiert, was durch den gegenwärtigen Fokus auf Museen als Objekte und Subjekte von Globalisierungstrends zu erklären ist, für den das „konservative“ Genre Kriegsmuseum auf den ersten Blick wenig zu bieten hat. Nicht nur bei Yılmaz, sondern generell in der Forschungsliteratur, fehlen kritische Analysen von Kriegs- und Militärmuseen in Bezug auf die Darstellung von Krieg, insbesondere von Gründungsmythen, vollständig.

Dennoch liegt zu den in den folgenden Kapiteln behandelten Museen Literatur vor, wenn auch die Unterschiede hinsichtlich Quantität und Qualität groß sind. Das Atatürk und Befreiungskriegsmuseum im Atatürk-Mausoleum in Ankara etwa, das nach seiner Eröffnung Bestandteil des Programms bei Empfängen ausländischer Staatsgäste wurde,²¹⁴ wird in der wissenschaftlichen Literatur auffallend wenig behandelt. Neue erinnerungspolitische Ansätze aufgreifende Arbeiten zum Mausoleum liegen aber vor.²¹⁵ Christopher Wilson etwa beschreibt in seiner Analyse des Atatürk-Mausoleums die geschichtspolitische Bedeutung des Komplexes sowie

²¹³ Seçil Yılmaz, *Visualization of Culture, Memory and History in Turkey. Museum Politics in the post-1980s*, unpublizierte Masterarbeit, eingereicht am Atatürk Institute for Modern Turkish History, Boğaziçi Üniversitesi, Istanbul 2005.

²¹⁴ Vgl. die entsprechenden Berichte etwa zu den Staatsbesuchen des italienischen Ministerpräsidenten Berlusconi oder des portugiesischen Präsidenten Sampaio. In: *Radikal*, 12.05.2003 und 15.09.2003.

²¹⁵ Michael Meeker, *Once There Was, Once There Wasn't. National Monuments and Interpersonal Exchange*, in: Bozdoğan, Sibel/Kasaba, Reşat (Hrsg.), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Seattle-London 1997, 157-191; Nazlı Ökten, *An Endless Death and an Eternal Mourning*, in: Esra Özyürek (Hrsg.), *The politics of public memory in Turkey*, 2007, 95-113; Sibel Bozdoğan, *Modernism and nation building. Turkish architectural culture in the early republic*, Seattle-London 2001 [Studies in modernity and national identity], insbesondere 284-293; Christopher S. Wilson, *The persistence of the Turkish nation in the mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk*, in: Young, Mitchell (Hrsg.), *Nationalism in a global era*, London (u. a.) 2007, 93-114.

seine Verwendung. Er interpretiert das Museum als eine der über Jahrzehnte erfolgten zahlreichen Hinzufügungen zum Mausoleum: Das Atatürk und Befreiungskriegsmuseum verschiebe durch die Aufnahme der Schlacht von Gallipoli, so Wilson, die Bedeutung im Vergleich zum Mausoleum, das vor allem den Befreiungskrieg thematisiert, stärker hin zur Person Atatürks.²¹⁶ Der Miniaturenpark Miniatürk dagegen, innerhalb dessen sich das in Kapitel III besprochene Miniatürk Siegesmuseum befindet, ist das zeitgenössische Ausstellungsprojekt, das in der wissenschaftlichen Literatur am meisten Berücksichtigung findet, vor allem hinsichtlich des Wandels der Präsentation in historischen Ausstellungen seit den 1980ern²¹⁷ und Fragen nach Multikulturalismus und dem „Branding“ Istanbuls als Marke und internationale Kulturtourismusdestination.²¹⁸ Zu ihm liegen gleich mehrere Aufsätze vor. Für das in Kapitel IV behandelte 1453 Panoramamuseum fällt der Befund ähnlich aus wie für das Anıtkabir-Museum: Einer Masse an Medienberichterstattung steht ein Defizit hinsichtlich der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem „Museum“ gegenüber.

I.4. Quellen und Methode

Diese Arbeit basiert auf der Analyse von vier Kriegsmuseen bzw. -ausstellungen in Istanbul und Ankara, die sich thematisch einer oder mehrerer historischer Schlachten widmen. Ihr Interesse gilt dabei nicht militärhistorischen Aspekten, sondern der Funktion der Schlacht als Erinnerungsort bzw. Teil eines nationalen Gründungsmythos. Im Einzelnen handelt es sich bei den Museen um das Atatürk und Befreiungskriegsmuseum in Ankara (eröffnet 2002), das Miniatürk Panorama Siegesmuseum (am heutigen Standort eröffnet 2003, erweitert 2005), das 1453 Panorama Geschichtsmuseum (eröffnet 2009) sowie um das Harbiye Militärmuseum in Istanbul (eröffnet 1993 und erweitert ab 2007). Des Weiteren wurden Museen wie etwa das Gallipoli-Museum oder das Panoramamuseum in Polatlı nahe Ankara, die sich wäh-

²¹⁶ Wilson, Mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk, 110.

²¹⁷ Seçil Yılmaz/V. Şafak Uysal, *MiniaTurk: Culture, History, and Memory in Turkey in Post-1980s*, Konferenzpaper, NaMu, Making National Museums Program, Setting the Frames, 26.-28.02.2007, Norrköping, Schweden. URL: <http://www.ep.liu.se/ecp/022/010/> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

²¹⁸ Ayşe Öncü, *The politics of Istanbul's Ottoman heritage in the era of globalism: refractions through the prism of a theme park*, in: Drieskens, Barbara/Mermier, Franck/Wimmen, Heiko (Hrsg.), *Cities of the South: Citizenship and Exclusion in the 21st Century*, London-Beirut 2007, 233-264.

rend der Entstehung dieser Arbeit noch im Bau befanden, soweit als möglich berücksichtigt. Sie werden aber nicht, wie die für die Analysegruppe ausgewählten Museen, in den nachfolgenden Kapiteln als Fallstudien behandelt, sondern im an die Zusammenfassung anschließenden Ausblick kurz vorgestellt und auf Basis der Ergebnisse aus den Fallbeispielen interpretiert.

Folgende Kriterien bestimmten im Wesentlichen die Auswahl der Fallstudien:²¹⁹ Alle gewählten Museen stellen eine (oder mehrere) Schlacht(en) in den Mittelpunkt, die türkische Erinnerungsorte darstellen. Alle musealen Präsentationen sind Dauerausstellungen, das heißt auf längere Zeit hin angelegt.²²⁰ Des Weiteren sind sie alle in den letzten zehn Jahren entstanden, d. h. unter ähnlichen Voraussetzungen bezüglich wissenschaftlicher Erkenntnisse und musealer Trends. Ebenso macht der gleiche politisch-gesellschaftliche Rahmen, in dem sie geplant und konzipiert wurden, einen Vergleich interessant. Ihre Präsentationen sind – zwar in unterschiedlichem Ausmaß, aber doch deutlich erkennbar – für ein nationales und internationales Publikum gedacht und darauf ausgerichtet. Dem entsprechend sind sie finanziell gut ausgestattet und können sich teure Inszenierungen und die Beratung durch Experten leisten. Gleichzeitig beruhen ihre neuen Präsentationen nicht auf Sammlungen und erfüllen in erster Linie eine expositorische Funktion. Alle Präsentationen sind visuell entscheidend durch die Verwendung von Schlachtenpanoramen bzw. -dioramen geprägt. Dies alles legt die Vermutung nahe, dass bei ihrer Einrichtung vor allem der Wunsch, ein bestimmtes Ereignis zu zeigen im Vordergrund stand, der Wunsch nach der Nutzung eines gegebenen Raumes zu diesem Zweck und / oder der Wunsch nach einer bestimmten Inszenierung.

Die Beschreibungen der Ausstellungsräume und Präsentationen stützen sich auf eigene Beobachtungen während wiederholter Besuche der Museen im Zeitraum zwischen September 2008 und Januar 2012. Da sich bei der Untersuchung von Dauerausstellungen auch immer das Problem der Veränderlichkeit des Untersuchungsge-

²¹⁹ Die Kriterien entsprechen weitestgehend denen, die auch Thomas Thiemeyer für den Vergleich von Kriegsmuseen in Deutschland, England, Frankreich und Belgien herangezogen hat. Thomas Thiemeyer, Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum, Paderborn-München-Wien-Zürich 2010 [Krieg in der Geschichte; 62], 22-23.

²²⁰ Dies ist relevant, weil, wie Thomas Thiemeyer argumentiert, Dauerausstellungen in der Regel einer anderen Präsentationslogik als Wechselausstellungen folgen. So setzen sie etwa seltener auf Inszenierungsversuche, während Wechselausstellungen in ihrer Präsentationstechnik „beherzter“ und „kühner“ sein können. Thiemeyer, Fortsetzung des Krieges, 22.

genstands ergibt, bieten sich, um den Produktionsprozess nachzuzeichnen und etwas über die Intention der Macher der Museen zu erfahren, Interviews und die Berichterstattung in Zeitungen und Fachzeitschriften an.

Die Rekonstruktion des Ablaufs der einzelnen Projektphasen gestaltet sich aufgrund der Quellenlage als schwierig. Sie ist insbesondere für die Konzeptphase, in der üblicherweise die Kernaussagen und Absichten der Ausstellungsmacher, die geplanten Themen und Inhalte der Ausstellung, die vorhandene Quellen- und Objektlage sowie der Ausstellungsort und die Zielgruppe geklärt bzw. bestimmt werden, äußerst lückenhaft. Zu den Schwerpunkten, dem Ziel, zu Ort und Dauer der Ausstellung sowie zur Schätzung der Kosten und Mitarbeiter wird üblicherweise ein schriftlicher Entwurf angefertigt, d. h. es müsste aus dieser ersten Projektphase ein Exposé geben, das die Weiterentwicklung des Entwurfs hinsichtlich thematischer Struktur und beabsichtigter Aussagen festhält, sowie die weiteren Arbeitsschritte und einen Zeitplan nennt. Solche graue Literatur, Broschüren, Konzeptpapiere oder Sitzungsprotokolle von Beiratsmitgliedern aus der Planungsphase, waren nicht zugänglich und daher für die vorliegende Arbeit nicht nutzbar.

Die Gründe dafür liegen zum einen in der rezenten Thematik, die den Forscher von der Kooperation der untersuchten Institutionen abhängig macht. Einen Einblick in die Quellenproblematik im Forschungsfeld (zeitgenössisches) Museum gibt Joachim Baur im Rahmen seiner vergleichenden Analyse dreier Immigrationsmuseen, die er aufgrund der sehr unterschiedlichen Archiv- und Quellensituationen auf eine sehr unterschiedliche Materialbasis stützen musste: Nicht alle untersuchten Museen verfüg(t)en über ein Hausarchiv; das meiste Archivmaterial war unerschlossen; zudem verhinderten Archivsperrern für bestimmte Bestände die Einsicht, weshalb er sich für ein Museum vor allem auf Broschüren und vereinzelte Konzeptpapiere und die Arbeit vor Ort stützte.²²¹ Zum Teil ähnliche Probleme und darauf folgende Vorgehensweisen ergaben sich bei der Bearbeitung der für die vorliegende Arbeit behandelten Museen. Interessante Archivbestände befinden sich etwa im Heeresgeschichtlichen Archiv der Streitkräfte, darunter die Skizzen für die Dioramen in Anitkabir- sowie im Militärmuseum. Nach Angaben der Museumsdirektion des Panorama 1453 Geschichtsmuseums in Istanbul, das über kein eigenes Hausarchiv verfügt, liegt Archivmaterial aus

²²¹ Baur, *Musealisierung der Migration*, 9 sowie 365-366.

der Entwicklung des Museums im Archiv der Istanbul Stadtverwaltung. Beide Bestände sind aber bislang für die Forschung nicht freigegeben.²²² Dass andere, vergleichbare Arbeiten zu aktuellen Museen in der Türkei in erster Linie auf Pressematerial und Interviews zurückgreifen, lässt darauf schließen, dass es sich hierbei um ein generelles Problem bei der Bearbeitung rezenter Museumsprojekte handelt.

Für die Rekonstruktion der Produktion der Museen wurde auf Museumskataloge und Broschüren sowie Pressematerial zurückgegriffen. Für das Atatürk und Befreiungskriegsmuseum etwa fanden sich mehrere, in Zeitschriften und Magazinen, aber auch in der Tagespresse publizierte Berichte und Interviews, sodass der Produktionsprozess von verschiedenen Akteuren aus deren unterschiedlicher Perspektive nachvollzogen werden konnte. Für das Panorama 1453 Geschichtsmuseum erklärte sich dessen Leiter sowie des zuständige Projektleiter bereit, im Rahmen von Interviews Fragen zur Planungs- und Projektphase der Ausstellung zu beantworten.

Um herauszufinden, ob sich geschichtspolitische Debatten – etwa im Zuge der EU-Beitrittsdebatte oder etwa anlässlich des 90. Jahrestages der Massaker an den osmanischen Armeniern – auf die Wahrnehmung der Ausstellung auswirkten und diese nachträglich veränderten, wurden stichprobenartig auch Publikationen und Medienberichterstattung der Folgejahre herangezogen, insbesondere rund um Gedenk- und Feiertage, die für die in den Museen dargestellten Ereignisse relevant sind.

Methodisch orientiert sich die Arbeit an Ansätzen, die auf eine Einbettung der Musealisierungprozesse in gesellschaftliche, kulturelle und wissenschaftliche Kontexte abzielen. Seit den 1980er-Jahren entstand eine große Zahl von Studien, die sich mit den verschiedenen Facetten der Institution „Museum“ und ihrer einzelnen Typen auseinandersetzten. Die in diesen Arbeiten analysierten Museen waren und sind äußerst unterschiedlich, genauso wie die methodischen und theoretischen Zugänge zum Forschungsfeld, das von Forschern und Forscherinnen unterschiedlicher Fachrichtungen bearbeitet wurde. Ein seit Kurzem stark rezipierter Zugang ist die sogenannte „Museumsanalyse“.²²³ Sie betrachtet Museen

²²² Einen besonderen Fall stellt dabei noch einmal das Museum in Anıtkabir dar, für das eine Anfrage für eine Fotografierlaubnis im Innern des Museums mit einem Verweis auf Sicherheitsbedenken (Terrorgefahr) abgelehnt wurde. Anm. d. Verf.

²²³ Joachim Baur (Hrsg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010.

„als untersuchenswerte kulturelle Phänomene aus eigenem Recht, deren unterschiedlichen Dimensionen, Implikationen und Bedeutungen sie in hoher Detailschärfe nachzukommen sucht. Zugleich verspricht sie sich durch die Beleuchtung von Einzelfällen auch Erkenntnisse über übergreifende gesellschaftliche, politische und kulturelle Verhältnisse.“²²⁴

Diese Art von Analyse umfasst neben der Ausstellungsanalyse auch die Akteure und den historischen Entstehungskontext des Museums und ermöglicht dadurch, die Analyse mit einem geschichtspolitischen Ansatz zu verbinden und zu fragen, mit welchen Interessen welche Akteursgruppen welche Deutungsangebote machen – und wie diese rezipiert werden.

Entsprechend dieser Fragestellungen ergibt sich auch der Aufbau der folgenden Kapitel, die als Fallstudien gedacht sind. In einem ersten Teil wird der Verlauf des jeweiligen Produktionsprozesses der Museen, soweit aus den vorhandenen Quellen rekonstruierbar, nachgezeichnet. Soweit möglich sollen die in der Projektplanungsphase getroffenen Entscheidungen, die teilnehmenden Akteure bestimmt, eventuell stattfindende Debatten und Aushandlungen identifiziert, beschrieben bzw. analysiert werden. In einem zweiten Teil folgt die Darstellung und Analyse der Ausstellungen.

²²⁴ Baur, Museumsanalyse, 8. So berücksichtigte etwa Joachim Baur bei seiner Analyse von drei Einwanderungsmuseen in den USA, Kanda und Australien gesellschaftliche Veränderungen wie sozialen Wandel, Nationalismen und Forderungen von Minderheiten, sowie damit verknüpft Entwicklungen in der Historiographie und der Museumswelt. Joachim Baur, Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation, Bielefeld 2009.

II. Der republikanische Gründungsmythos im Atatürk und Befreiungskriegsmuseum

Im Rahmen der Feierlichkeiten zum 80. Jahrestag der Schlacht von Dumlupınar²²⁵ wurde am 26. August 2002 im Mausoleum Mustafa Kemal Atatürks in Ankara das „Atatürk und Befreiungskriegsmuseum“ (*Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi*) eröffnet. Das neue Museum war eine Erweiterung des während des ersten Militärputsches eingerichteten „Atatürk Museums“, in dem Gegenstände aus dem Privatbesitz Mustafa Kemal Atatürks ausgestellt worden waren.²²⁶ Die neue Ausstellung führt linear um die Krypta, in der der Leichnam des Staatsgründers bestattet ist, herum. Die neu hinzugefügten Museumsbereiche befinden sich direkt unter der Ehrenhalle des Mausoleumskomplexes und haben das Gründungsnarrativ der türkischen Republik zum Thema, den sogenannten „Befreiungskrieg“. Die Ausstellung spannt dabei den Bogen von der Schlacht von Gallipoli 1915 über den eigentlichen „Befreiungskrieg“, d. h. die Kämpfe gegen die griechische Armee zwischen 1919 und 1923, über die Ausrufung der Republik sowie die politischen, sozialen und rechtlichen Reformen während der ersten Phase des Ein-Parteien-Regimes bis zum Tod Atatürks im Jahr 1938. In Ankara gab es zum Zeitpunkt der Eröffnung bereits ein Museum, das dem „Befreiungskrieg“ gewidmet war. Im ehemaligen Gebäude der Ersten Nationalversammlung als „Museum der Großen Nationalversammlung“ am 23. April 1961 (dem Jahrestag der Gründung der Nationalversammlung am 23. April 1920) erstmals eingerichtet, wurde es anlässlich der 100-Jahr-Feiern der Geburt Atatürks, wiederum unter einer Militärregierung, am 23. April 1981 als „Museum des Befreiungskrieges“ neu eröffnet.²²⁷ Heute dem Kulturministerium unterstellt, präsentiert und präsentiert es zeitgenössische Fotografien und Dokumente sowie Mobiliar. Was war der Grund für ein weiteres Museum, und welchen Mehrwert versprach man sich von dem Projekt, wenige Jahre, nachdem die letzten Zeitzeugen der Ereignisse verstorben waren? Wer waren die federführenden Akteure im Entstehungsprozess, welche Geschichte

²²⁵ Eine der entscheidenden Schlachten im sogenannten „Befreiungskrieg“ gegen die Griechen. Anm. d. Verf.

²²⁶ Das „Atatürk-Museum“ wurde am 21. Juni 1960 eröffnet. Anm. d. Verf.

²²⁷ Der 23. April wird in der Türkei als sogenannter „Kindertag“ gefeiert. Ebenfalls an einem 23. April eingeweiht wurde der Freiluftpark Miniaturk in Istanbul, der in Kapitel IV. behandelt wird. Anm. d. Verf.

sollte in ihren Augen in dem Museum vermittelt werden – und mit welchem Ziel? Wie verlief der Produktionsprozess, und wie können die Ausstellung und ihre Gestaltung aus ihrem situativen, medialen, institutionellen und historischen Entstehungskontext heraus interpretiert werden?²²⁸

Über die Intentionen der Ausstellungsmacher, zumindest über die, die sie der Öffentlichkeit vermittelt wissen wollten, geben Publikationen des Generalstabs sowie Abdrucke der bei der Eröffnung gehaltenen Reden Aufschluss: Demnach sei das Museum „nach langen Bemühungen“ entstanden, seine Platzierung im „Herzen der Türkei, Anıtkabir“ von großer Bedeutung. Das Museum sei ein Zeichen für die Bedeutung, die die türkische Nation ihrer Geschichte beimesse. Es solle in zukünftigen Generationen die Erinnerung an jene wachhalten, die die Gründung der Republik, das „wichtigste Ereignis der großartigen türkischen Geschichte“ ermöglicht haben.²²⁹ Klar formuliert sind hiermit einerseits der didaktische Anspruch sowie die Nutzung der Orientierungsfunktion des dargestellten Gründungsmythos. Ziel der Ausstellung sei es, so General Yaşar Büyükanıt in seiner Eröffnungsrede, dass „die Geschichte weitergetragen werde und zur Orientierung diene.“²³⁰ Die Schlachten selbst bildeten dabei in der Interpretation des Generalstabs den krönenden Abschluss eines „Überlebenskampfes“, den, so im Vorwort des Generalkommandanten der türkischen Streitkräfte zum Ausstellungskatalog, „die türkische Nation im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts führen musste“, um nicht „von ihren Feinden und Verschwörern im Innern ausgelöscht“ zu werden. Der Befreiungskrieg sei der Wendepunkt in diesem Kampf gewesen – und der Zweck des Museums sei, „die ganze Welt und die junge türkische Generation über diesen Kampf zu informieren“.²³¹

Im Folgenden soll versucht werden zu klären, ob diese Interpretation des „Befreiungskrieges“ auf das Militär beschränkt war, oder ob diese Sicht von weiten Teilen der Bevölkerung geteilt wurde. Beleuchtet werden soll außerdem die Rolle, die die Positionierung des Museums in Anıtkabir, die architektonischen und

²²⁸ Vgl. Achim Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt-New York ²2009 [Historische Einführungen; 4], 107-108.

²²⁹ T. C. Generalkurmay Başkanlığı / Turkish General Staff (Hrsg.), *Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi / Atatürk and the War of Independence Museum*, Ausstellungskatalog, Ankara (o. J.), 5 und 45.

²³⁰ T. C. Generalkurmay Başkanlığı, *Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi*, 5. Ein Abdruck der Eröffnungsrede findet sich in Bora Öncü/Görkem Öztürk, *Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi tanıtımı ve Müze açılış töreni*, in: *Anıtkabir Dergisi*, 11 (2002) 3, 12-23, 16.

²³¹ T. C. Generalkurmay Başkanlığı, *Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi*, 5.

erinnerungskulturellen Vorgaben des Mausoleums für die neue Ausstellung spielte. Nicht zuletzt sollen die Auftraggeber und Kuratoren des Museums identifiziert sowie untersucht werden, ob die Präsentation im Museum diese bzw. eine spezifische Interpretation derselben durch die Auftraggeber widerspiegelt.

II.1. Diskursive und mediale Rahmenbedingungen zu Beginn der 2000er-Jahre

II.1.1. Das Narrativ vom „Großen Krieg“: Der „Befreiungskrieg“ als Gründungsmythos der modernen Türkei

Der türkische „Befreiungskrieg“ als Gründungsmythos der modernen Türkei und das Narrativ vom „Großen Krieg“ sind für die türkische Erinnerungskultur von zentraler Bedeutung als Großerzählung, die bis heute den Kern des Gründungsnarrativs der Republik Türkei darstellt. Sie bildete sich in den 1920ern und 1930ern unter der Einparteienregierung und der Präsidentschaft Mustafa Kemal (Atatürks) aus. Der politische Mythos vom „Großen Krieg“ ist Teil und Produkt einer Erinnerungspraxis bzw. eines Ausverhandlungsprozesses und war und ist als solcher einem Wandel unterworfen, und wurde und wird in unterschiedlichen Kontexten aktiviert.

Der Begriff „Großer Krieg“ bezeichnet die osmanisch-türkische Erfahrung der territorialen Auflösung, die sich von den Balkankriegen 1912/13 über den Ersten Weltkrieg bis zum Ende des sogenannten Türkischen „Befreiungskrieges“ zog, und durch den Friedensvertrag von Lausanne und die Gründung der Republik Türkei im Jahr 1923 beendet wurde. Innerhalb dieses Narrativs nimmt die Schlacht von Gallipoli 1915 eine besondere Rolle für die Nationalgeschichte ein: Sie markiert den Aufstieg Mustafa Kemals und die erfolgreiche Verteidigung des „Mutterlandes“ gegen imperialistische Mächte.²³²

Die Grundlagen zur Entstehung dieses Narrativs wurden bereits während des ersten Weltkriegs gelegt, als Versuche unternommen wurden, die komplexen Ereignisse des Krieges in einer stringenten Erzählung, zum Teil auch bereits in Form von

²³² Emine Zeynep Güler, Reconstruction of a Memory Space: Gallipoli, International Conference on Materiality, Memory and Cultural Heritage, İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ)/Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, 27.05.2011.

Musealisierung, zu fassen.²³³ An der diskursiven Herausbildung eines Narrativs aus dem komplexen und lange dauernden Krieg in der Nachkriegsgesellschaft waren insbesondere bis 1928 mehrere Akteure beteiligt. In der populären Literatur etwa entstanden durch die Rückschau der Autoren fiktionale Repräsentationen und Reinterpretationen der Ereignisse; es fand, in den Worten des Literaturwissenschaftlers Erol Köroğlu, ein „verspäteter diskursiver Kampf um die Kontrolle über die Ereignisse, Daten und Symbole des Krieges“ statt.²³⁴

Obwohl sich 1919 als Beginn des „Befreiungskrieges“ und damit der nationalen Geschichte durchsetzte, blieben als darunterliegender Ansatz zur Periodisierung die verlorenen Balkankriege 1912-13, die als Beginn der kontinuierlichen Zerstückelung des Osmanischen Reiches gedeutet werden.²³⁵ Die Festlegung des Gründungsnarrativs erfolgte dann im Jahr 1927 mit Mustafa Kemals Monumentalrede „Nutuk“: Diese apologetische, über mehrere Tage gehaltene Rede, eigentlich als Angriff auf die bzw. Verdammung der Aktivitäten der Jungtürken konzipiert, schildert die Ereignisse des Befreiungskrieges von Atatürks Landung in Samsun im Mai 1919 bis zur Gegenwart aus seiner Perspektive und präsentiert ein Metanarrativ, das sich gegenüber konkurrierenden Deutungen durchsetzte.²³⁶ Die kriegerischen Ereignisse, die korrekter als Bürgerkrieg zu bezeichnen wären,²³⁷ wurden zum „Türkischen Befreiungskrieg“ und zum „anti-imperialistischen Befreiungskampf“ stilisiert.²³⁸

²³³ Vgl. Shaw, *Possessors and Possessed*, 196ff.

²³⁴ Erol Köroğlu, *Taming the Past, Shaping the Future: The Appropriation of the Great War Experience in the Popular Fiction of the Early Turkish Republic*, in: Olaf Farschid/Manfred Kropp/Stephan Dähne (Hrsg.), *The First World War as remembered in the countries of the Eastern Mediterranean*, Beirut 2006 [Beiruter Texte und Studien; 99], 223-230. Eine der einflussreichsten Personen hierbei war Yakup Kadri Karaosmanoğlu, der eine neue nationale Geschichte, beginnend mit 1919, dem Jahr, in dem Mustafa Kemal begann, gegen die Anweisungen des Sultans, Truppen gegen die griechische Besatzung zu sammeln, propagierte.

²³⁵ Die Wahrnehmung, dass die Kriege von 1912 bis 1922 ein Ganzes bilden, taucht bereits unter anderem in Romanen und Volksliteratur der 1920er-Jahre auf. Vgl. Köroğlu, *Taming the Past, Shaping the Future*, 225.

²³⁶ Köroğlu, *Taming the Past, Shaping the Future*; vgl. auch Hülya Adak, *National Myths and Self-Narrations: Mustafa Kemal's Nutuk and Halide Edib's Memoirs and The Turkish Ordeal*, in: *The South Atlantic Quarterly* 102 (2001) 2/3, 509-527.

²³⁷ Stefan Plaggenborg, *Ordnung und Gewalt. Kemalismus – Faschismus – Sozialismus*, München 2012, 222.

²³⁸ „Hence, the republican forces fought a localized Greek war where the demoralized Greek army was decisively routed in 1922, not an anti-imperialist liberation struggle which would lend itself readily to the creation of a nationalist mythology.” Keyder, *Turkish nationalism*, 11.

Als „national essence“ wird in der zeitgenössischen Literatur eine bestimmte Gruppe gezeichnet, nämlich anatolische Bauern. Als die „anderen“ werden nicht ethnisch-türkische Minderheiten, aber auch Kriegsprofiteure, dargestellt. Ähnlich wie etwa in der Weimarer Republik entwickelte sich auch im Osmanischen Reich bzw. der Türkei eine Art Dolchstoßlegende, der zufolge arabische Truppen als Verräter den verlorenen Krieg mitverschuldet hätten. Als „ultimatives ‚anderes‘“, gegenüber dem das nationale „wir“ abgegrenzt wird, fungierte aber die osmanische Vergangenheit.²³⁹

Institutionalisiert wurde der nationale Gründungsmythos dominiert von staatlicher Seite, u. a. über die kemalistische Historiographie, das Bildungs- und Erziehungswesen sowie in der Repräsentation im Zuge von unzähligen Feier- und Gedenktagen, in Museen und (Bau-)Denkmälern, wie etwa dem Siegesdenkmal im Zentrum Ankaras oder dem Mausoleum Atatürks, das unzählige Referenzen auf den Krieg enthält.²⁴⁰ Forschung jüngerer Datums relativiert diese Dominanz von staatlicher Seite und untersucht die Rolle etwa der Literatur oder der Presse für die Herausbildung des nationalistisch-kemalistischen Geschichtsnarrativs und für die Ausbildung verschiedenster Motive, Geschichten und Legenden um die Ereignisse.²⁴¹

Im politischen Diskurs wurde und wird der „Befreiungskrieg“ immer wieder aktiviert, insbesondere als Antwort auf internationale Forderungen und Druck im Zusammenhang mit dem Umgang der Regierung mit der kurdischen Minderheit. Besondere Konjunktur hatte der Vergleich der gegenwärtigen Situation mit den historischen Ereignissen des „Befreiungskrieges“ aber ab dem Krisenjahr 2001.

²³⁹ Köroğlu, *Taming the Past, Shaping the Future*, 228.

²⁴⁰ Im selben Jahr wurde das von Heinrich Krippel entworfene Atatürk-Denkmal im Zentrum Ankaras aufgestellt. Krippels Denkmal spiegelte mehrere Aspekte des zeitgenössischen türkischen Nationalismus wider, indem es Atatürk – als Hauptfigur des Reiterstandbilds und in Uniform – als Vater der Nation darstellt. Daneben zeigte es aber auch noch weitere nationale Ikonen wie die Soldaten und die Geschütze tragenden Bauersfrauen am Sockel des Monuments. Sie spiegeln den Militarismus wider, während die zwei Wölfe auf der unteren Plattform eine Referenz an ethnonationalistische Mythologien sind und die Feier einer vorislamischen, anatolisch-türkischen Nation zeigen sollen. Vgl. Alev Çınar, *Modernity, Islam, and Secularism in Turkey. Bodies, Places, Time*, Minneapolis – London 2005 [Public Worlds; 14], insbesondere 106-108; Bozdoğan, *Modernism and nation building*, insbesondere 284-291; Roy, *Seeing a State*, 217, Anm. 61.

²⁴¹ S. dazu Köroğlu, *Taming the Past, Shaping the Future* sowie Gavin Brockett, „How Happy to Call Oneself a Turk.“ *Provincial Newspapers and the Negotiation of a Muslim National Identity*, Austin 2011 [Modern Middle East Series; 26].

II.1.2. Ein „ökonomischer Befreiungskrieg“: die Wirtschaftskrise 2001 und ihre Folgen

Die schwere Wirtschafts- und Finanzkrise, die ab Februar 2001 die Türkei erfasste, wurde von Beobachtern „nicht nur [als] eine wirtschaftliche Krise, sondern auch [als] ein Zeichen für den institutionellen Zusammenbruch und die -Lähmung des Regimes vom 12. September [1980]“ gedeutet.²⁴² Da die Gründe für die Krise im politischen Klientelismus, Korruption und Misswirtschaft verortet wurden, setzten vor allem Staatspräsident und Militär die Bekämpfung der Korruption auf ihre Agenda und initiierten Reformversuche. Aber auch ein Stabilisierungsprogramm vom April 2001 konnte sinkende Mindestlöhne und Arbeitslosigkeit, die v. a. untere und mittlere Einkommensschichten trafen, nicht verhindern. Die offenbar gewordene Verflechtung von Politik, Bürokratie und Schattenwirtschaft kostete die Regierungsparteien Bülent Ecevit und Mesut Yılmaz‘ den Rückhalt in der Bevölkerung und stürzte die Regierung, deren Amtsperiode noch bis 2003 gedauert hätte, in eine schwere Legitimationskrise. Die Regierungsparteien versuchten vorgezogene Neuwahlen zu vermeiden, da sie befürchteten, aufgrund der im türkischen Wahlrecht verankerten 10-Prozent-Klausel den Einzug ins Parlament nicht mehr zu schaffen, während ein Sieg der islamistischen und nationalistischen Parteien möglich bis wahrscheinlich schien. Parallel dazu lief ein Verbotsprozess gegen die größte Oppositionspartei, die (gemäßigt) islamistische Tugend-Partei (*Fazilet Partisi*, FP), eine Nachfolgepartei der 1997 aufgelösten islamistischen Wohlfahrtspartei (*Refah Partisi*, RP) Necmettin Erbakans. Die FP wurde Ende Juni 2001 verboten, was zur Überraschung und Verärgerung säkularer Gruppen in der Türkei von Vertretern der Europäischen Union kritisiert wurde.²⁴³

Das politische Gefüge nach 1980 war aber auch vom gesellschaftlichen Wandel, der Ablöse einer alten, von staatlichem Interventionismus profitierenden oberen Mittelschicht durch eine neue Mittelschicht, eingeholt worden.²⁴⁴ Als politische Repräsentantin dieser neuen Mittelschicht präsentierte sich die am 14. August 2001 gegründe-

²⁴² Ahmet Insel, The AKP and Normalizing Democracy in Turkey, in: *The South Atlantic Quarterly* 102 (2003) 2/3, 293-308, 296.

²⁴³ Kayhan Delibaş, The Collapse of the Turkish Party System and its Effects on Citizenship and the Legitimacy of Governance, in: Italo Pardo/Giuliana B. Prato (Hrsg.), *Citizenship and the Legitimacy of Governance. Anthropology in the Mediterranean Region*, Farnham (u. a.) 2011, 171-190.

²⁴⁴ Insel, The AKP and Normalizing Democracy in Turkey, 296.

te AKP, deren (Gründungs-)Mitglieder sich aus verschiedenen Parteien, v. a. aber aus der aufgelösten RP rekrutierten.²⁴⁵

Die politische Situation der Türkei Anfang der 2000er-Jahre war auch zunehmend von Nationalismen geprägt, ähnlich wie es sie nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion auch in Regionen wie dem Balkan, dem Nahen Osten oder dem Kaukasus gegeben hatte. In der Türkei wirkten allerdings drei Faktoren als Katalysatoren nationalistischer Emotionen: erstens, die durch den Zusammenbruch der bipolaren Weltordnung und die daraus entstehenden neuen Grenzen und Möglichkeiten militärischer Konflikte; zweitens, die transnationale wirtschaftliche Deregulierung und drittens, die zunehmende Bedeutung von Menschenrechts- und Minderheitenthemen in der Diplomatie.²⁴⁶

Bora konstatiert der Türkei Anfang der 2000er zudem eine „Identitätskrise“: Die mit der Wirtschaftskrise einhergehende politische Krise und die Abhängigkeit von ausländischen Geldgebern sowie der EU hätten sich in einem Gefühl der Niederlage und Bedrohung niedergeschlagen.²⁴⁷ Verstärkt wurde dieser Effekt dadurch, dass diese Wahrnehmung einer zunehmenden Bedrohung und der Krise unmittelbar auf ein Jahrzehnt Liberalisierungspolitik mit den damit verbundenen Hoffnungen und eine Periode des Selbstbewusstseins gefolgt sei.²⁴⁸ Anfang der 1990er-Jahre hatte in der Türkei große Zuversicht geherrscht, dass nach dem Ende der bipolaren Ordnung mit dem 21. Jahrhundert ein „Türkisches Jahrhundert“²⁴⁹ anbrechen würde. Insbesondere die neue Unabhängigkeit der zentralasiatischen Turkstaaten heizte anfangs pan-turkistische Ideen an, die sich in verstärkter kulturpolitischer Zusammenarbeit und entsprechenden bi- und multilateralen Abkommen und Verträgen manifestierten. Die langsam auf türkischer Seite einsetzende Erkenntnis, dass die Turkrepubliken nicht den in der Türkei verbreiteten „orientalistischen“ Vorstellungen unterentwickelter Länder entsprachen und den Führungsanspruch der Türkei nicht ohne weiteres anerkannten, habe neben der Wirtschaftskrise das nationale Selbstbewusstsein erschüt-

²⁴⁵ Ebd., 298.

²⁴⁶ Tanıl Bora, *Nationalist Discourses in Turkey*, in: Ayşe Kadioğlu/E. Fuat Keyman (Hrsg.), *Symbiotic Antagonisms. Competing Nationalisms in Turkey*, Salt Lake City 2011, 57-81, 57.

²⁴⁷ Bora, *Nationalist Discourses in Turkey*, 58.

²⁴⁸ Ebd., 59.

²⁴⁹ Tunç Aybak, *From ‚Turkic Century‘ to the Rise of Eurasianism*, in: Gerald McLean (Hrsg.), *Writing Turkey. Explorations in Turkish History, Politics and Cultural Identity*, London 2006, 69-84.

tert.²⁵⁰ Die Türkei Anfang der 2000er kann also ähnlich wie Russland „als Erwartungsgesellschaft gescheitert“ gesehen werden.²⁵¹

Ein besonders heikles Thema stellte in diesem Zusammenhang die Kurdenfrage dar.²⁵² Der politische Druck von Seiten der Europäischen Union in der Frage der kurdischen Minderheit wurde von radikalen Nationalisten benutzt, um zu argumentieren, die Türkei sei mit einer Verschwörung konfrontiert.²⁵³ Daneben rührten – ebenfalls transnationale geführte – Debatten um die Einordnung der Deportation und Ermordung der armenischen Bevölkerung 1915 als Genozid an „im nationalen Geschichts- und Selbstbild angelegte Ambivalenzen und Ängste“.²⁵⁴ Die Vorstellung vom Schutz und Erhalt des Staates spielt für den türkischen Nationalismus eine große Rolle.²⁵⁵ Die historischen Ursachen dafür liegen in der Bedrohung des Osmanischen Reichs durch die europäischen Mächte, insbesondere aber durch seine Nachbarstaaten Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts. Diese Wahrnehmung einer Bedrohung wurde vor dem Hintergrund der Herausforderung des Nationalstaates durch Globalisierungsprozesse als „moderne Version einer jahrhundertealten Bedrohung Anatoliens/der Türkei“²⁵⁶ gedeutet: Die Bedrohung reiche bis in die Zeit der Kreuzfahrer zurück und hätte mit dem Vertrag von Sèvres ihren Höhepunkt erreicht, der „vorübergehend die Hoffnung auf die Gründung eines neuen Staates [...] zunichte gemacht“ hatte.²⁵⁷

Politiker und nationalistische Gruppen verwendeten zu Beginn der 2000er wiederholt den Begriff „Yeni Sevr“ („Neues Sèvres“), um sich gegen Druck der EU in Bezug auf die Rechte der Minderheiten zu wehren. Daneben tauchte als zweiter zentraler Begriff „Milli birlik ve beraberlik“ („Nationale Einheit“) zunehmend im politischen Diskurs bzw. in der Presse auf:²⁵⁸

²⁵⁰ Bora, *Nationalist Discourses in Turkey*, 60.

²⁵¹ Karl/Polianski, *Einleitung*, 15.

²⁵² Tanıl Bora, *Nationalist Discourses in Turkey*, in: Ayşe Kadioğlu/E. Fuat Keyman (Hrsg.), *Symbiotic Antagonisms. Competing Nationalisms in Turkey*, Salt Lake City 2011, 57-81, 58.

²⁵³ Bora, *Nationalist Discourses in Turkey*, 60.

²⁵⁴ Ahmet Insel, *Europäisierung der Türkei: Eine historische Reifepfung der nationalen Würde?*, in: Angelos Giannakopoulos/Konstadinos Maras (Hrsg.), *Die Türkei-Debatte in Europa. Ein Vergleich*, Wiesbaden 2005, 197-212, 210-211.

²⁵⁵ Bora, *Nationalist Discourses in Turkey*, 57. Vgl. hierzu auch Insel, *Europäisierung der Türkei*, 202.

²⁵⁶ Bora, *Nationalist Discourses in Turkey*, 58.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Erik J. Zürcher, *The Turkish Perception of Europe. Example and Enemy*, in: Michael J. Wintle (Hrsg.), *Imagining Europe : Europe and European Civilization as Seen from its Margins and by the Rest of the World, in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Berlin-Frankfurt a. M.-Wien (u. a.)

„[T]he reporting, but especially the editorial comments and the analyses of the column writers, constantly refer to the way Turkey is under threat from the West – the USA but also Europe. Writers constantly refer to schemes and plots that are being hatched in order to weaken and ultimately perhaps even split up the country. When the US Congress or the French Parliament threatens to pass motions on the Armenian genocide of 1915, it is seen in this light. When EU delegations investigate the human rights situation in Turkey, in particular with regard to the rights of linguistic or religious minorities, the newspapers also often see it as attempts by Europe to find pretexts to interfere and to undermine the ‘unity and indivisibility of the nation’.”²⁵⁹

In der Wirtschaftskrise 2001 und der Abhängigkeit von den Forderungen von EU, IWF und Weltbank sah man eine Wiederholung der historischen Abhängigkeit von westlichen Mächten. In diesem Zusammenhang wurde immer wieder vom „ökonomischen Befreiungskrieg“ der Türkei gesprochen:

„Facing the economic crises of 1994 and 2001, both the government and business circles evinced a heroic nationalist discourse. National-progressivist business circles slogans such as ‘the economic War of Independence,’ ‘all for Turkey’ [...] and ‘for Turkey, willingly’ were coined. The rise of the ‘Islamist’ movement also compelled the official nationalism to emphasize the image of Atatürk; the portrait of Atatürk became a kind of logo and was displayed at every opportunity.”²⁶⁰

II.1.3. Der „Mythos der Militär-Nation“: Militär und Geschichtspolitik vor dem Hintergrund der EU-Kandidatur

Die „durch die EU-Kandidatur [ausgelöste] Reformdynamik“ prägte die politische Landschaft Anfang der 2000er.²⁶¹ Dieser „Europäisierungsprozess“ in Form von Gesetzesänderungen und -anpassungen an den *acquis communautaire* der Europäischen Union war verbunden mit „Veränderungen im politischen Selbstverständnis der Republik“. Gerade für „Anhänger eines türkisch-national und staatszentristisch verstandenen Kemalismus“ waren diese Anpassungen, die mit einem EU-Beitritt verbunden sind, oft schwer akzeptierbar,²⁶² weshalb vor dem Hintergrund der EU-Beitrittsdebatte insbesondere von Beitrittsgegnern immer wieder

2008. [Multiple Europes; 42], 93-103, 101. Der Begriff, so Zürcher, „[is] often used in Kemalist discourse, in particular by the army. Politics on the basis of ethnicity, religion or class are seen as contrary to this principle of national unity and therefore unlawful.” Zürcher, *Turkish Perception of Europe*, 98, Fn. 8.

²⁵⁹ Zürcher, *Turkish Perception of Europe*, 97-98.

²⁶⁰ Bora, *Nationalist Discourses in Turkey*, 64-65.

²⁶¹ Insel, *Europäisierung der Türkei*, 200.

²⁶² Heinz Kramer, *Die Türkei im Prozess der „Europäisierung“*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte B* 33-34 (2004), 9-17, 10.

nationale Einheit und Unabhängigkeit beschworen wurden und als Argument gegen einen Beitritt Konjunktur hatten.²⁶³

Das Militär war der politische Hauptakteur, der von den Reformen besonders betroffen war. Sein Machtverlust und die Einschränkung seiner politischen Rolle sind deshalb von Bedeutung, weil damit in „ein Strukturelement türkischen Staatsverständnisses“ eingegriffen wurde:

„Das Militär selbst versteht sich als Garant der äußeren Sicherheit, aber auch als Hüter der kemalistischen Grundsätze der Republik. Darunter versteht die Militärführung vor allem die Einheit der türkischen Nation, ihres Volkes und Staatsgebietes sowie die laizistische Ordnung des Staates. In dieser Doppelfunktion wurde und wird das türkische Militär von der überwiegenden Mehrheit der Bevölkerung und der politischen Öffentlichkeit akzeptiert.“²⁶⁴

Die Anthropologin Ayşe Gül Altınay hat für die für die Türkei spezifische enge Verknüpfung der Konzepte Militär, Nation und Kultur den Begriff „Myth of the Military-Nation“ geprägt.²⁶⁵ „Military-Nation“ bezeichnet die Untrennbarkeit der Nation von ihrer Armee, und das Verständnis des Staatsbürgers als Soldat. Die enge Verknüpfung der Begriffe „Militär“, „Nation“ und „Kultur“ wird z. B. deutlich, wenn Repräsentanten des Kulturministeriums und Regierungssprecher die türkische Nation als „Militärnation“ bezeichnen.²⁶⁶ Altınay führt dazu eine Pressekonferenz aus dem Jahr 1999 als Beispiel an, in welcher Kulturminister İstemihan Talay ein Buch mit dem Titel „Das türkische Militär“ („Türk Ordusu“) präsentierte. In seiner Rede erklärte der Minister, „Türken [seien] in der Geschichte als Militärnation bekannt“ und „das türkische Militär gleichbedeutend mit türkischer nationaler Identität“.²⁶⁷ Solche Vorstellungen, von der türkischen Regierung, vom Militär und anderen Sicherheits-

²⁶³ Insel, Europäisierung der Türkei, 201-204.

²⁶⁴ „Since the inception of the republic, Kemalism has comprised its guiding vision. It is in essence a Westernizing/civilizing ideology whose incontrovertible maxims are secularism, understood as the separation of religion from political rule; a modern/Western identity and lifestyle; and the cultural homogeneity and territorial unity of the nation.“ Ümit Cizre/Menderes Çınar, Turkey 2002: Kemalism, Islamism, and Politics in the Light of the February 28 Process, in: *The South Atlantic Quarterly* 192 (2003) 2/3, 309-332, 310. S. auch Heinz Kramer, Die Türkei im Prozess der „Europäisierung“, 11-12 und Sibel Irzık/Güven Güzeldere, Introduction, 284.

²⁶⁵ Eine Dekonstruktion dieses historisch gewachsenen Mythos der gesellschaftlichen Rolle des Militärs unternahm Altınay 2004. In ihrem Buch befasst sie sich mit der historischen Entstehung der „military culture“ und „military nation“ durch Praxis und Diskurs. Ayşe Gül Altınay, *The Myth of the Military Nation. Militarism, Gender, and Education in Turkey*, New York 2004.

²⁶⁶ Beispiel bei Altınay, 165, Endnoten 1-3

²⁶⁷ „Turks have been known as a military-nation throughout history,’ the minister proclaimed. ‘The Turkish military is synonymous with Turkish national identity. Our military has won great victories, glory and honor for our nation’.” Hürriyet, 11.08.1999, hier zit. n. Altınay, *The Myth of the Military Nation*, 1.

kräften vertreten, dienen Altınay zufolge politisch dazu, inneren Zusammenhalt und Stabilität zu bewahren und innere – religiöse oder ethnische – Konflikte zu überdecken.

Institutionalisiert wurde der in der Gründungsphase der Republik wurzelnde politische Einfluss des Militärs im Zuge des Militärputsches von 1960 durch die Schaffung des Nationalen Sicherheitsrates (NSR; *Millî Güvenlik Kurulu*, MGK). Dieser, „als militärisches Gegengewicht“ geschaffen, wurde erstmals in der unter der Militärdiktatur 1960 erarbeiteten Verfassung erwähnt und im März 1962 per Gesetz institutionalisiert. Mit diesem Rat erhielt das Militär eine konstitutionelle Rolle. Unter Vorsitz des Präsidenten oder, in dessen Abwesenheit, des Ministerpräsidenten beriet der NSR die Regierung in innen- und außenpolitischen Angelegenheiten. Über die zwei folgenden Jahrzehnte konnte der NSR kontinuierlich seine Macht über die Regierungspolitik ausweiten, was ihm in politischen Entscheidungsprozessen zeitweise sogar mehr Macht als dem Kabinett verlieh.²⁶⁸

„With the MGK, its position within the branches of judiciary that deal with internal security issues, and the complete independence of the General Staff from the Ministry of Defense, the military enjoys a position within Turkey’s political system that can be regarded as ideal for following a political agenda of its own.“²⁶⁹

Diese Position, die „weit über die ihrer Pendanten in demokratischen Gesellschaften hinausgeht“,²⁷⁰ nutzten Militärs insbesondere in den 1990er-Jahren zur politischen Einflussnahme, bevor 2001 im Zuge einer Verfassungsänderung die Bedeutung des NSR erheblich eingeschränkt, und durch das Harmonisierungspaket vom August 2003 weiter massiv beschnitten wurde.²⁷¹

Bereits am 19. März 2001 erließ die türkische Nationalversammlung das Programm zur Anpassung an den *acquis communautaire* der EU. Ab Oktober 2001 wurden vom türkischen Parlament zwei umfangreiche Verfassungsänderungen und sieben Harmonisierungspakete verabschiedet, die 148 zum Teil weitreichende Gesetzesänderungen beinhalteten, die Forderungen und Kritik der EU v. a. in Bezug

²⁶⁸ Klaus Kreiser, Die neue Türkei (1920-2008), in: Ders./Neumann, Christoph K., Kleine Geschichte der Türkei, Stuttgart ²2008, 383-487, 429; Erik Jan Zürcher, Turkey. A modern history, London-New York 2004, 245 and 278-281.

²⁶⁹ Kramer, A changing Turkey, 35.

²⁷⁰ Cizre/Çınar, Turkey 2002, 320.

²⁷¹ Kramer, Die Türkei auf dem Weg in die nach-kemalistische Republik, 12.

auf Demokratie, Menschen- und Bürgerrechte entsprachen.²⁷² Allerdings hatte „[g]egen viele Reformgesetze [...] lange Widerstand [bestanden], weil sie als im Widerspruch zu den in der Verfassung verankerten kemalistischen Grundsätzen stehend betrachtet wurden.“²⁷³ Letztlich wurden aber alle Änderungen – die im November 2001 folgende Verabschiedung eines neuen Zivilgesetzbuches und mehrere Gesetzesharmonisierungen insbesondere bezüglich Menschenrechtsfragen im Februar, März und August 2002 – noch vor dem Regierungsantritt der AKP vorgenommen.²⁷⁴ Entsprechend den Änderungen verlor die Militärführung im Oktober 2001 den Vorsitz und die Mehrheit im Nationalen Sicherheitsrat. Der Vorsitz wurde an Zivilpolitiker übergeben und die Zahl ziviler Mitglieder des NSR von fünf auf acht erhöht,²⁷⁵ womit die fünf Militärvertreter überstimmt werden konnten. Zudem sah das Reformpaket budgetäre Transparenz und parlamentarische Kontrolle u. a. des Budgets der Streitkräfte vor.²⁷⁶

Neben dem „Mythos der Militärnation“ legitimierte das türkische Militär insbesondere seit dem durch den NSR erzwungenen Rücktritt der damaligen Regierung am 28. Februar 1997²⁷⁷ seine Machtposition mittels eines Diskurses, der „islamistischen Reaktionismus“ (*irtica*) als „existenzielle Bedrohung für den säkularen Charakter der Republik“²⁷⁸ und daher als seinen Hauptfeind ausmachte. So warnte der damalige Generalstabschef Hüseyin Kıvrıkoğlu im Juni 2001 davor, dass der „radikale Islam eines Tages verschwunden sein kann, nur, um am nächsten Tag wieder aufzutauchen [...]“.²⁷⁹ Die Mitte-Rechts-Parteien hingegen deuteten *irtica* als „einen Vorwand, die Macht, Stellung und den großen Budgetanteil der Türkischen Streitkräfte zu behalten.“²⁸⁰

²⁷² Ebd., 11.

²⁷³ Ebd., 10.

²⁷⁴ Insel, Europäisierung der Türkei, 200.

²⁷⁵ Der Präsident, der Ministerpräsident, der Innen-, der Außen- und der Verteidigungsminister, sowie die zwei Stellvertreter des Ministerpräsidenten und der Justizminister. Anm. d. Verf.

²⁷⁶ Günther Seufert/Christopher Kubaseck, Die Türkei. Politik, Geschichte, Kultur, München 2006, 176-179.

²⁷⁷ Eine Koalitionsregierung aus der islamistischen Wohlfahrtspartei und der Mitte-Rechts stehenden DYP (*Doğru Yol Partisi*, Partei des Rechten Weges). Anm. d. Verf.

²⁷⁸ „substantial threat to the secular character of the republic“, Cizre/Çınar, Turkey 2002, 309.

²⁷⁹ „Radical Islam may appear gone one day to reemerge the next day [...] it is not possible to say that the danger has vanished.“ in: *Radikal*, 14.6.2001, hier zit. n. Cizre/Çınar, Turkey 2002, 312.

²⁸⁰ „The Center-Right’s claim is that *irtica*, like the preceding communist and Kurdish questions, is a pretext to maintain the power, position, and large budget share of the TAF.“ Cizre/Çınar, Turkey 2002, 313.

Der Vize-Generalstabschef berief sich bei anderer Gelegenheit auf Atatürk sowie auf ein gemeinsames, säkular und demokratisch geprägtes Wertesystem und erklärte alle, die dieses nicht teilten, zu Feinden:

„Countries that could not create a common value system are by definition in a state of conflict. Our common value is secular and democratic Turkey within the framework of Unitarianism and Atatürkist thought. All movements that do not meet with us on this common value are the enemies of the nation and country, and must be fought against.“²⁸¹

Die allgemein hohe Zustimmung zu einem zukünftigen EU-Beitritt erhielt nach dem 11. September 2001 einen stärker konservativ-nationalistischen Ton. Die generelle Auffassung lautete, dass die EU der Türkei gegenüber negativ voreingenommen und daher der Versuch, vollwertiges EU-Mitglied zu werden, vergeblich sei. Eine unerwartet deutliche Äußerung lieferte dazu Tuncer Kılınç, Generalsekretär des Nationalen Sicherheitsrates, im März 2002 anlässlich einer von den Militärakademien veranstalteten Konferenz mit dem Titel „How to Establish a Peace Belt around Turkey“. In seiner Rede verschaffte Kılınç seiner Frustration in Bezug auf das Vorgehen der EU gegenüber der Türkei Luft und erklärte: „Die EU wird die Türkei niemals akzeptieren. [...] Deshalb braucht die Türkei neue Verbündete, und es wäre sinnvoll, wenn sie bei dieser Suche Russland und den Iran miteinbeziehen würde.“²⁸² Kılınç hob Russland als den „potenziell wichtigsten strategischen Partner“ hervor und schlug die „Schaffung einer Eurasischen Allianz“ vor. Die Bedeutung dieser Ansage war nicht zu unterschätzen, denn:

„Since the National Security Council plays an important role in informing Turkey’s foreign policy directions, this statement was significant in many respects. Given the highly hierarchical structure of the National Security Council, the speech could not have been made without the prior approval of higher authorities in the office of the general chief of staff.“²⁸³

Die von Kılınç formulierten Ideen waren nicht auf Militärkreise beschränkt: Bereits nach dem Ende des Kalten Krieges und dem Verlust des privilegierten Grenzstaatstatus der Türkei war es zu einer Debatte über die außenpolitische Ausrichtung gekommen. Nach der Öffnung der Sowjetunion und für über sechzig Millionen turksprachiger Menschen wurde am Anfang der 1990er-Jahre vom „Türkischen Jahrhundert“

²⁸¹ Zit. n. Cizre/Çınar, Turkey 2002, 312-313.

²⁸² Zitiert in Cizre/Çınar, Turkey 2002, 315.

²⁸³ Aybak, From ‚Turkic Century‘ to the Rise of Eurasianism, 73.

gesprochen. Fußend auf der Erkenntnis, dass die Türkei und Russland über eine Fülle gemeinsamer strategischer, wirtschaftlicher, sozialer und politischer Interessen verfügten, ersetzte „Eurasianismus“ ab etwa 2000 in öffentlichen Debatten schrittweise die turkistische Rhetorik.²⁸⁴ „Eurasien“, anfänglich eine Idee eines kleinen Kreises von Kemalisten, blieb nicht auf ein bestimmtes politisches Spektrum begrenzt, sondern fand bei breiten Kreisen türkischer Intellektueller, prominenter Politiker, Botschafter, Schriftsteller, linker wie rechter Generäle Anklang²⁸⁵ und wurde „als Alternative zu Europa ernsthaft diskutiert“.²⁸⁶ Wie in der AKP kam es also zu einer (außen-)politischen Neuorientierung – allerdings unter dem Stichwort „Eurasianismus“. Trotz der Einbußen an politischem Einfluss verfügte das Militär mit *Oyak* über eine der größten Holdings des Landes und somit weiterhin über große wirtschaftliche Unabhängigkeit.²⁸⁷ Darüber hinaus besteht eine nach wie vor enge Verbindung von Kultur- und Verteidigungsministerium. Entsprechend bleibt das Militär ein wichtiger Akteur in der Museums- und Denkmallandschaft. Ihm obliegt die Obsorge für Monumente und Ehrenfriedhöfe, über die es Zugang zur Öffentlichkeit erhält, um seine Werte und sein Selbstverständnis zu vermitteln.²⁸⁸ Insbesondere seit den 1980ern – und vor allem in den ersten Jahren nach dem Militärputsch – wurden Monumente und Museen landesweit als „Ort für die Reetablierung Atatürks, und durch ihn der Ideologien der frühen Republik“ funktionalisiert.²⁸⁹ Das wichtigste Monument, über das die Streitkräfte diese Verknüpfung sichtbar machen, ist das Atatürk Mausoleum in Ankara.

²⁸⁴ Die Interessen waren vor allem wirtschaftlicher Natur, Energie, Tourismus und militärische Zusammenarbeit. Ebd.; sowie Laut, Jens-Peter, Imagologie auf Türkietürkisch, in: Gerson Klumpp (Hrsg.), Die ural-altaischen Völker: Identität im Wandel zwischen Tradition und Moderne. Vorträge des Symposiums der Societas Uralo-Altaica vom 13. bis 15. Oktober 2002, Wiesbaden 2003, 61-72, 62.

²⁸⁵ Aybak, From ‚Turkic Century‘ to the Rise of Eurasianism, 77. „Turkish Eurasianism remains an umbrella movement for the frustrated elites of Turkish modernity.“ Ebd., 76.

²⁸⁶ „seriously discussed in some influential circles as an alternative to Europe“, Aybak, From ‚Turkic Century‘ to the Rise of Eurasianism, 71.

²⁸⁷ Die *Oyak* dient der Rentenfinanzierung türkischer Militärs. Anm. d. Verf.

²⁸⁸ Als wichtigere Beispiele sind das Militärmuseum, das Marinemuseum (beide in Istanbul), Kabatepe (Gallipoli Nationalpark) und der türkische Staatsfriedhof in Ankara zu nennen. Anm. d. Verf.

²⁸⁹ „a site for reestablishing Atatürk, and through him the ideologies of the early republic“. Shaw, National Museums in the Republic of Turkey, 935.

II.1.4. Ein „säkularer Tempel der Nation“: die Erinnerungsarchitektur des Atatürk-Mausoleums

„[H]öchst bedeutsam“ war Generalstabschef Kıvrıkoğlu zufolge die „Unterbringung [des Museums] im Herzen der Türkei, Anıtkabir“.²⁹⁰ Anıtkabir, das Mausoleum Atatürks in Ankara, nimmt in der erinnerungspolitischen Landschaft der Türkei eine besondere Rolle ein. Seine Architektur, seine geschichtspolitische und rituelle Funktion wurden von der Forschung mehrfach thematisiert.²⁹¹ Für die Architekturtheoretikerin Sibel Bozdoğan ist das Mausoleum „das bedeutendste nationalistische Staatsmonument der Republik [...] und immer noch der ‚heiligste‘ Ort der modernen Türkei“.²⁹² Wie alle „vom Staat errichteten Mausoleen, bewacht von Ehrengarden [...] [, ist Anıtkabir ein] Ort [...] politischer Legitimation.“²⁹³

Der zwischen 1944 und 1953 auf einem Hügel in Ankara errichtete Komplex orientiert sich an der konventionellen Memorialarchitektur, die die Tempelform mit griechischen Säulen bevorzugt.²⁹⁴ Dieser „säkulare Tempel“²⁹⁵ der türkischen Nation ist voller architektonischer Referenzen an den hier bestatteten Republikgründer und den „Befreiungskrieg“. In seiner Symbolarchitektur visualisiert es den Gründungsmythos der Republik Türkei, der den Personenmythos

„um den Staatsgründer Mustafa Kemal Atatürk mit einem umfassenden Nationalmythos [verbindet]. Dieser erzählt von der Niederlage im Ersten Weltkrieg; der traumatischen Demütigung von Sèvres, als die Großmächte das Land zerstückeln und entmachten wollten, schließlich vom Unabhängigkeitskrieg und der Wiederauferstehung in Form des neuen, starken Staates. Die laizistische Republik, welche den Islam aus dem öffent-

²⁹⁰ „Its placement right at the heart of Turkey, Anıtkabir, is highly significant“/„Türkiye'nin kalbi olan Anıtkabir'de tesis edilmesi“; Geleitwort zum Museumskatalog, T. C. Generalkurmay Başkanlığı/Turkish General Staff (Hrsg.), Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi/Atatürk and the War of Independence Museum, Museumskatalog, Ankara (o. J.), 5.

²⁹¹ Michael Meeker, Once There Was, Once There Wasn't. National Monuments and Interpersonal Exchange, in: Sibel Bozdoğan/Reşat Kasaba, Rethinking Modernity and National Identity in Turkey, Seattle-London 1997, 157-191 sowie Christopher S. Wilson, The persistence of the Turkish nation in the mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk, in: Young, Mitchell (Hrsg.), Nationalism in a global era, London (u. a.) 2007, 93-114.

²⁹² Bozdoğan, Modernism and nation-building, 282. Dies., Art and architecture in modern Turkey, 438.

²⁹³ Ökten, An Endless Death and an Eternal Mourning, 99-100.

²⁹⁴ Vgl. die Gestaltung anderer Beispiele dieses Bautyps wie das Lincoln Memorial oder das Mausoleum Maos. Anm. d. Verf.

²⁹⁵ Bozdoğan, Modernism and nation-building, 282. Dies., Art and architecture in modern Turkey, 438.

lichen Raum verbannen wollte, schaffte sich eine Zivilreligion, deren Schöpfer und Fluchtpunkt Atatürk ist.“²⁹⁶

Anıtkabir ist fixer Bestandteil des Atatürk-Kults: Hier finden politische Feiern anlässlich der Jahrestage mit Umzügen und Paraden statt sowie ritualisierten Huldigungsformen wie Kranzniederlegungen.²⁹⁷ Das Mausoleum enthält neben Denkmälern und Symbolen des politischen Kults auch ein Museum.²⁹⁸

Der staatlich verordnete Totenkult um den Republikgründer hat seinen Vorläufer in Festzügen, die in den ersten Jahren nach der Staatsgründung anlässlich des Tages der Republik am 29. Oktober jedes Jahres stattfanden.²⁹⁹ Bis zum Tod Mustafa Kemal Atatürks 1938 bildete der zentrale Ulus-Platz in unmittelbarer Nähe der Nationalversammlung das Zentrum für die ab 1924 stattfindenden Paraden, deren „integraler Bestandteil“ die Zurschaustellung militärischer Macht war. Nach Atatürks Tod bzw. der Fertigstellung des Mausoleums wurden die Prozessionen zum Ulus-Platz nicht mehr abgehalten, sondern vom Ritual im Mausoleum abgelöst, bei dem sich die führenden politischen Köpfe im Mausoleum versammelten und in der Ehrenhalle einen Kranz niederlegten.³⁰⁰

Die Entstehung des Atatürks-Kults ist aus der Krisenzeit bzw. Etablierungsphase der Republik heraus erklärbar, denn „[p]olitische Kulte entstehen [...] vor allem in politischen Systemen, die erhebliche Legitimations-, Identifikations- und Integrationsdefizite haben und deren Stabilität bedroht ist.“³⁰¹ So wurde Atatürk bereits zu Lebzeiten zum „Kulturheros“ und zur Personifikation der Nation stilisiert und Städte und Plätze mit Statuen Atatürks überzogen.³⁰² Mit seinem Tod in Istanbul am 10. November 1938 war, so Sibel Bozdoğan, der Prozess der Vergöttlichung Atatürks vollendet.³⁰³ Sein Leichnam wurde nach Ankara überführt und dort im Ethnographischen Museum vorübergehend bestattet.

Der Machtwechsel nach dem Tod des Staatsgründers, der 15 Jahre lang quasi-autoritär geherrscht hatte, vollzog sich allerdings nicht ohne Schwierigkeiten: Inner-

²⁹⁶ Waechter, *Mythos*, 11-12.

²⁹⁷ Vgl. Hein, *Historische Mythos- und Kultforschung*, 40.

²⁹⁸ Hein, *Historische Mythos- und Kultforschung*, 40-41.

²⁹⁹ Vgl. dazu Özyürek, *Miniaturizing Atatürk*.

³⁰⁰ Srirupa Roy, *Seeing a State: National Commemorations and the Public Sphere in India and Turkey*, in: *Comparative Studies in Society and History* 48 (2006) 1, 200-232, 217-218.

³⁰¹ Hein, *Historische Mythos- und Kultforschung*, 42.

³⁰² Bozdoğan, *Modernism and nation building*, 283.

³⁰³ Ebd., 284.

halb der Führungsriege hatte der Nachfolgekampf bereits vor dessen Tod begonnen. Zudem bestand breiter Zweifel, ob die Republik überhaupt weiter bestehen würde.³⁰⁴ Die potenziellen Nachfolger aus dem Kreis um Atatürk standen unter großem Druck, sich „als glaubwürdige Erben legitimieren [zu] müssen“.³⁰⁵ Im internen Machtkampf setzte sich letztlich der zweite Mann hinter Atatürk, İsmet İnönü, durch und wurde am 11. November 1938 von der Nationalversammlung zum neuen Präsidenten der Republik gewählt.³⁰⁶ Im Dezember 1938 wurde die Position İnönüs auf einem außerordentlichen Parteikongress formell anerkannt. Während İnönü der Titel *millî şef*, „Nationaler Führer“, übertragen wurde, der in den 1930ern hin und wieder für Atatürk verwendet worden war, wurde Atatürk durch eine Änderung der Parteistatuten postum zum „ewigen Parteivorsitzenden“ ernannt.³⁰⁷ Der Machtwechsel nach dem Tod Atatürks stellte also eine Krisensituation dar, in der nun der Totenkult als „Instrument der Machtsicherung“ und zur „Stärkung der Autorität und Legitimität [der] Nachfolger“ verwendet wurde.³⁰⁸

„[D]er Totenkult [soll] den Nachfolgern des Kultobjektes zugutekommen, da diese – wie etwa beim Leninkult – von dessen Glanz bestrahlt werden und somit Legitimität erhalten sollen. Politische Kulte sollen daher den jeweiligen Trägerschichten (resp. Machthabern im Staat) die nötige Legitimität verschaffen, indem sie die Autorität des Kultobjektes auf sich projizieren oder zumindest aus dessen öffentlichem Ansehen zu schöpfen versuchen.“³⁰⁹

Dem Beschluss der politischen Führung, eine große Gedenkstätte für den Staatsgründer zu errichten, folgte einen Monat später die Einsetzung einer Kommission unter dem Vorsitz des Unterstaatssekretärs des Ministerpräsidenten, der Repräsentanten des Innenministeriums, des Erziehungsministeriums, des Ministeriums für öffentliche Bauarbeiten und des Generalstabs angehörten. Ein weiteres 17-köpfiges Komitee wurde in der Großen Nationalversammlung eingesetzt und entschied, dass das Mau-

³⁰⁴ Zürcher, Turkey, 183.

³⁰⁵ Dies war etwa beim Mausoleum für Mao Zedong der Fall, vgl. Ledderose, Lothar, Die Gedenkhalle für Mao Zedong. Ein Beispiel für Gedächtnisarchitektur, in: Assmann, Jan/Hölscher, Tonio, Kultur und Gedächtnis, Frankfurt ¹1988, 311-339, 313.

³⁰⁶ Zürcher, Turkey, 184.

³⁰⁷ Ebd., 185.

³⁰⁸ Hein, Historische Mythos- und Kultforschung, 43.

³⁰⁹ Ebd., 42.

soleum am Rasattepe, einer in der Mitte Ankaras gelegenen Anhöhe, errichtet werden sollte, die Ausblick auf ganz Ankara bot und weithin gut sichtbar war.³¹⁰

Die Planungen und der Bau des Mausoleums markierten den Übergang vom Personenkult zum Totenkult verstanden werden, als Schritt zur Sakralisierung und Ritualisierung des Mythos:

„Die Strategien der Sakralisierung [...] bestehen [...] darin, dass bestimmte Bereiche abgegrenzt werden, sei es in räumlicher oder zeitlicher Art und Weise, und dass diese Bereiche einem besonderen Schutz unterliegen, sei es, dass sie nur von Spezialisten interpretiert werden dürfen (Verfassung) oder mit einer Aura versehen werden (Gedenkstätten). Sakralisierung arbeitet vor allem mit räumlichen und zeitlichen Separierungen und Kanonisierung des Sinns durch Deutungseliten.“³¹¹

Aus dem internationalen Wettbewerb, der vom 1. März 1941 bis zum 3. März 1942 lief, wurde der Entwurf der beiden türkischen Architekten Emin Onat und Orhan Arda ausgewählt, auch weil die Kommission argumentierte, dass nur ein türkisches Team ein nationales Monument für die Türkei planen könne.³¹² Der Siegerentwurf spiegelte Ideen des in den 1930er-Jahren von der politischen Führung propagierten offiziellen Geschichtsbildes wider. Die Architekten bestätigten in der Erklärung ihres Entwurfs, dass er tatsächlich das gebaute Manifest zur vorherrschenden nationalistischen Geschichtstheorie sei, grenzten sich ausdrücklich vom religiös besetzten Grabtyp der Türbe, das für die osmanischen Herrscher verwendet wurde, ab und betonten den säkularen Charakter der Gestaltung:

„Our past, like that of all Mediterranean civilizations, goes back thousands of years. It starts with Sumerians and Hittites and merges with the life of many civilizations from Central Asia to the depths of Europe, thus forming one of the main roots of the classical heritage. Atatürk, rescuing us from the Middle Ages, widened our horizons and showed us that our real history resides not in the Middle Ages but in the common sources of the classical world. In a monument for the leader of our revolution and our savior from the Middle Ages, we wanted to reflect this new consciousness. Hence we decided to construct our design philosophy along the rational lines of a seven-thousand-year-old classical civilization rather than associating it with the tomb of a sultan or a saint“³¹³

Diesem Programm entsprechend wiesen zahlreiche architektonische Elemente ikonographische Anspielungen auf vorislamische Kulturen, „anatolische Zivilisationen“,

³¹⁰ T. C. Generalkurmay Başkanlığı/Turkish General Staff (Hrsg.), Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi/Atatürk and the War of Independence Museum, Ausstellungskatalog, Ankara (o. J.), 25; Wagner, Türkische Erinnerungsorte, 46.

³¹¹ Speth, Nation und Revolution, 126.

³¹² Burcu Doğramacı, „Exil als Kulturtransfer – Das Beispiel Türkei“, Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe „mapping TRANS/culture“, Universität Heidelberg, 16.11.2009.

³¹³ Emin Onat und Orhan Arda, „Anıt-Kabir“, in: *Arkitekt* 25, 2 (1955), 55-59, zit. n. Bozdoğan, Modernism and nation building, 289.

aber auch dekorative Zitate aus der Volkskunst auf.³¹⁴ Wie in anderen Mausoleumsbauten sollte die räumliche Gestaltung symbolhaft die Ideen des Verstorbenen widerspiegeln und über die Architektur und Raum eine politische Botschaft vermittelt werden.³¹⁵ Anıtkabirs Symbolarchitektur präsentierte zentrale Begriffe der Nation und die nationale Gründungsschlacht in Stein und war wie vergleichbare Erinnerungskomplexe in anderen kulturellen Kontexten in seiner Formensprache symbolbeladen.

Neben dem eigentlichen Monumentblock mit dem Grab (*Anıtkabir*) gehört zur Anlage auch der das Monument umgebende sogenannte „Friedenspark“ (*Barış Parki*). Der Monumentblock selbst ist durch zwei Achsen bestimmt: einmal durch eine Art Prozessionsstraße, die zum Monument führt, und die in Richtung des modernen Viertels Ankaras, Çankaya, verweist, sowie den tempelähnlichen Bau der Ehrenhalle, der die Sicht auf die osmanische Altstadt verhindert. Vor der Halle befindet sich ein von Säulenumgängen und Türmen umgebener Vorplatz, von dem aus die Ehrenhalle über eine große Freitreppe, die mit einem „Siegesrelief“ mit Motiven aus dem Befreiungskrieg geschmückt ist, zugänglich ist.³¹⁶

Am und im Mausoleum finden sich noch weitere Bezüge auf den Befreiungskrieg wie Statuen, Reliefs und zahllose Inschriften. Für diese war, nachdem der Entwurf in einer Änderungsphase überarbeitet worden war, ausschließlich eine zweite Kommission zuständig.³¹⁷ Wie in vergleichbaren Beispielen für Memorialarchitektur wie dem Mausoleum Sun Yat-sens in Nanjing oder dem Lincoln Memorial in Washington wurden Texte aus der Feder des Verstorbenen in riesigen Lettern angebracht. Die Inschriften am Mausoleum bestehen aus Atatürk-Zitaten und beziehen sich im Wesentlichen auf „die“ Nation und „ihren“ „Befreiungskrieg“. Wie in anderen Mausoleumsbauten repräsentieren diese (politischen) „Testamente“ und Ideen die doktrinären, kanonischen Texte der Zeit, und fungieren als politische Botschaften.³¹⁸

³¹⁴ So säumten etwa Steinlöwen im hethitischen Stil die zum eigentlichen Mausoleum führende Prozessionsstraße, und dienten farbige und goldene Mosaik mit Kilim-Motiven als Verzierung der Decke der Eingangshalle. Die türkische Regierung hatte zwischen 1937 und 1944 ein Reiseprogramm für Künstler durch Anatolien ermöglicht. Bozdoğan, *Art and architecture in modern Turkey*, 440.

³¹⁵ Rudolf G. Wagner, *Ritual, architecture, politics, and publicity during the Republic. Enshrining Sun Yat-sen*, in: Jeffrey W. Cody/Nancy S. Steinhardt/Tony Atkin (Hrsg.), *Chinese Architecture and the Beaux-arts*, Honolulu 2011, 223-278, 245-246.

³¹⁶ Wilson, *Mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk*, 100.

³¹⁷ Wagner, *Türkische Erinnerungsorte*, 47.

³¹⁸ Wagner, *Ritual, Architecture, Politics*, 249-250.

Nach der Grundsteinlegung im Oktober 1944 zogen sich die Bauarbeiten über mehrere Phasen und über insgesamt neun Jahre hin. Das Design der Anlage wurde während der langen Bauzeit immer wieder abgewandelt. Dabei ging es sowohl darum, welche Formensprache für das Mausoleum angemessen sei als auch ganz profan um die Kosten des Baus.³¹⁹ Die symbolische Verwendung von Materialien aus allen Landesteilen sollte die Bedeutung Anıtkabirs als Zentrum der Nation und ihres Territoriums unterstreichen,³²⁰ war aber auch der wirtschaftlichen Lage geschuldet, die die Architekten dazu zwang, auf regionale Materialien und Bauweisen zurückzugreifen.³²¹ Auch die Streichung einer geplanten Sektion über der Ehrenhalle, die dazu führte, dass das Mausoleum stark an einen stilisierten griechischen Tempel erinnert, erfolgte erst 1951 auf Anfrage der kurz zuvor neu gewählten Regierung Menderes, die aus legitimatorischen Gründen einen schnellen Abschluss der Bauarbeiten anstrebte.³²²

Noch bevor das Mausoleum tatsächlich vollendet war,³²³ wurde am 10. November 1953 anlässlich des 15. Todestages die Überführung des Leichnams Atatürks von seiner vorläufigen Ruhestätte im Ethnographischen Museum nach Anıtkabir als mediales, politisches und emotionales Event inszeniert, und die Eröffnung, die nach den Jubiläumsfeiern zur Eroberung Istanbuls im Mai und Juni 1953 stattfand, als „ein letzter notwendiger Akt zur Bestimmung eines nationalen historischen Narrativs und der Herausbildung einer populären muslimischen nationalen Identität“ gefeiert.³²⁴

Der Sieg der Demokratischen Partei (DP) mit Menderes bei den Parlamentswahlen 1950 und die Ablöse der bis dahin regierenden Volkspartei unter der Führung İsmet İnönü veränderte auch die kulturpolitischen Rahmenbedingungen fundamental. Das bereits durch Atatürks Tod 1938 ermöglichte Revival der osmanischen Zeit konnte

³¹⁹ Meeker, *Once There Was, Once There Wasn't*, 188.

³²⁰ Sie ist ebenfalls ein Merkmal vieler Mausoleumbauten; Anm. d. Verf. Die Materialien stammten aus so unterschiedlichen Regionen Anatoliens wie Pınarbaşı, Boğazköprü, Polatlı, Mahköy, Çankırı, Eskipazar, Çanakkale, Hatay, Afyon, Adana und Osmaniye; T. C. Generalkurmay Başkanlığı/Turkish General Staff (Hrsg.), *Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi/Atatürk and the War of Independence Museum*, Ausstellungskatalog, Ankara (ohne Jahr), 27.

³²¹ Meeker, *Once There Was, Once There Wasn't*, 188.

³²² T. C. Generalkurmay Başkanlığı, *Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi*, 27.

³²³ Das letzte Gebäude wurde 1955 abgeschlossen, das von Anfang an geplante Atatürk-Museum, wie bereits erwähnt, erst 1960 eröffnet; Anm.d.Verf.

³²⁴ „one final act necessary for the definition of a national historical narrative and hence the crystallization of a popular Muslim national identity“; Brockett, *Negotiation of a Muslim National Identity*, 200. Eröffnet wurde Anıtkabir von Ministerpräsident Menderes und Staatspräsident Celâl Bayar.

sich durch den Regierungswechsel voll entfalten. Dies zeigte sich an der Gedenkkultur und hier insbesondere am Umgang mit den osmanischen Mausoleen, die in der Ein-Parteienzeit geschlossen oder umfunktioniert worden waren. In der Volkskultur hatten diese weiterhin eine wichtige Rolle gespielt und waren als Pilgerstätten bei großen Teilen der Bevölkerung sehr beliebt gewesen. Neben den Mausoleen osmanischer Sultane in Istanbul und Bursa, die nun für die Bevölkerung geöffnet wurden, gab es im Rahmen der Vorbereitungen auf das 500-Jahr Jubiläum der Eroberung Istanbuls Anfragen der Bevölkerung, beliebte Mausoleen wie dasjenige Eyüp Sultans in Istanbul wieder zu öffnen.³²⁵

Das Bild der türkischen Nation, das sich in den Zeitungstexten dieser Zeit zeigt, hatte sich im Vergleich zur Gründungszeit gewandelt:

„[T]he Turkish nation referred to here was not the pre-Islamic, pre-Ottoman entity proposed by Mustafa Kemal Atatürk. Instead it was a thoroughly enlightened Muslim and Turkish nation that drew much of its inspiration from the Ottoman past (Mehmed II in particular) as it sought to define its importance to, and place in, the post-World War II world.“³²⁶

Als Hauptgrund für das Bemühen der Menderes-Regierung um die Fertigstellung des Mausoleums sieht Brockett die Konkurrenz im Mehrparteiensystem, in dem es auch einen Wettbewerb darum gab, die eigene Loyalität zum „Erbe“ Atatürks zu zeigen. Wie zeitgenössische Zeitungsartikel zeigen, wurde bereits in den späten 1940er-Jahren der Vorwurf an politische Gegner, von Atatürks Idealen abzufallen, benutzt, um diese zu delegitimieren.³²⁷ Der Museumsbau stellte für die DP daher ein Prestigeobjekt dar: Zur selben Zeit, in der ein Teil ihrer Gedenkpolitik darin bestand, während des Zweiten Weltkriegs aufgestellte Statuen Ismet İnönüs von den öffentlichen Plätzen zu entfernen, konnte sich Menderes mit dem Abschluss der Bauarbeiten, der der Republikanischen Volkspartei nicht gelungen war, als wahrer Beschützer des Atatürkschen Erbes präsentieren.³²⁸

Die Verwaltung des Mausoleums fiel im Lauf der Zeit in den Aufgabenbereich verschiedener Ministerien.³²⁹ Nach dem Militärputsch von 1980 wurde es 1981 vom

³²⁵ Brockett, *Negotiation of a Muslim National Identity*, 197.

³²⁶ Ebd., 200.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Der Bau des Mausoleums fiel unter die Verantwortung des Verkehrsministeriums. Ab 1956 wurde es vom Erziehungsministerium verwaltet und ab 1970 vom Kulturministerium. Meeker, *Once There Was, Once There Wasn't*, 188.

Ministerium des Generalstabs übernommen und zum Monument „umgewidmet“.³³⁰ Staatsbegräbnisse fanden von nun an auf dem eigens dafür angelegten Nationalfriedhof in Ankara statt. Die einzigen im Mausoleumskomplex verbliebenen Bestatteten blieben Atatürk und İnönü.³³¹

Das Mausoleum ist heute Ort für politische Rituale, Staatsbesuche und nationale Feiertage, an denen Besucher Kränze am Grab des Staatsgründers niederlegen und Politiker sich beim Eintrag ins Besucherbuch direkt an Atatürk wenden. Das wohl berühmteste Beispiel für eine Nutzung des Mausoleums als Ort für Rituale in Krisenzeiten ist der Eintrag General Kenan Evrens nach dem Militärputsch von 1980. Evren rechtfertigt darin, Atatürk adressierend, das Eingreifen der Generäle als gegen einen drohenden Bürgerkrieg gerichtet:

„Our Great Leader: the Turkish Military Forces, as guardians of the republic that you founded, always faithful to your principles, had to halt those who were pushing the Turkish State a little closer toward darkness and helplessness, and were forced to take over the administration of the nation in order to renew democracy and your principles. We remember you once again with gratitude and a sense of obligation, and bow before you in respect.“³³²

Symbolträchtig sind auch die Elemente, die dem Mausoleum im Laufe der Zeit hinzugefügt wurden; so das Atatürk-Museum, das allerdings schon in den Plänen für das Mausoleum vorgesehen gewesen war und 1961 eröffnet wurde;³³³ oder 1981, als anlässlich Atatürks 100. Geburtsjahres nicht nur das oben erwähnte „Museum des Befreiungskrieges“ in Ulus eröffnet wurde, sondern auch im Mausoleum 68 Töpfe mit „türkischer“ Erde um den Sarg Atatürks herum aufgestellt wurden. Ein Topf enthielt dabei auch Erde aus dem politisch umstrittenen Gebiet Nordzyperns, das somit symbolisch noch einmal beansprucht wurde.³³⁴

Neben seiner Bedeutung als Ziel für Touristen aus dem In- und Ausland, ist der Komplex auch eine Art Pilgerstätte für türkische Bürger. So ist es durchaus üblich,

³³⁰ Ab 1982 wurde das Mausoleum im Namen des „Memorial Tomb Command“ verwaltet. Necdet Evliyağıl, *Atatürk ve Anıtkabir*, Ankara 1988, 67.

³³¹ İsmet İnönü wurde zwei Tage nach seinem Tod am 12. Dezember 1973 im Mausoleum, am anderen Ende des großen Platzes, direkt gegenüber der Ehrenhalle beigesetzt. Meeker, *Once There Was, Once There Wasn't*, 188.

³³² Anıtkabir Association 2001: 439, hier zit. n. Wilson, *The mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk*, 105.

³³³ Anıtkabir Komutanlığı/Commandership of Atatürk's Mausoleum (Hrsg.), *Anıtkabir Atatürk Müzesi/ Museum of Atatürk in the Mausoleum*, Ankara 1994.

³³⁴ Wilson, *The mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk*, 109.

dass Bürger ihre Unzufriedenheit mit der Regierung im Mausoleum formulieren.³³⁵ Auf staatlicher Ebene wird es für politische Rituale verwendet: bei öffentlichen Veranstaltungen, bei Gedenkfeiern für Atatürk, z. B. offizielle Zeremonien am Jahrestag seines Todes, bei Staatsbesuchen ausländischer Staatsoberhäupter und bei anderen offiziellen staatlichen Anlässen.³³⁶ Nationale wie internationale Besucher führen das Ritual durch, wodurch die nationale wie die internationale Gemeinschaft „in die kollektive Erinnerung und Identitätskonstruktion der Türkei“ miteinbezogen wird.³³⁷

II.2. Der Entstehungsprozess des Atatürk und Befreiungskriegsmuseums

II.2.1. Von der Idee zum „Drehbuch“

Die Rekonstruktion des Ablaufs der einzelnen Projektphasen gestaltet sich aufgrund der Quellenlage als schwierig. Sie ist insbesondere für die Konzeptphase, in der üblicherweise die Kernaussagen und Absichten der Ausstellungsmacher, die geplanten Themen und Inhalte der Ausstellung, die vorhandene Quellen- und Objektlage sowie der Ausstellungsort und die Zielgruppe geklärt bzw. bestimmt werden, äußerst lückenhaft.³³⁸

Als Hauptquellen für die Projektphase des Museums stehen Zeitschriftenartikel sowie publizierte Interviews mit beteiligten Akteuren zur Verfügung: Einmal ein anlässlich der Eröffnung des Museums in der Zeitschrift des Antikabir-Vereins erschienener Artikel, der das Projekt knapp von der Projektphase bis zur Eröffnung beschreibt; zweitens, ebenfalls zeitnah veröffentlicht, Zeitungsberichte in türkischen Zeitungen, in denen einzelne Aspekte des Produktionsprozesses thematisiert werden; drittens, ein etwa ein Jahr nach der Eröffnung publizierter Artikel des russischen

³³⁵ Ökten, *An Endless Death and an Eternal Mourning*, 101.

³³⁶ Michael Meeker, *Once There Was, Once There Wasn't*, 157-191.

³³⁷ Wilson, *The Mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk*, 105.

³³⁸ Üblicherweise werden vier Projektphasen unterschieden, nämlich die Konzept-, Planungs-, Realisierungsphase und Evaluation. In der ersten, der Konzeptphase, werden grundlegende Fragen wie die Kernaussagen und Absichten, Themen und Inhalte, Quellen- und Objektlage, sowie der Ausstellungsort geklärt, außerdem erfolgt in der Regel eine Zielgruppenbestimmung; in einem schriftlichen Entwurf werden idealiter Thema, Schwerpunkte, Ziel, Ort, Dauer der Ausstellung, sowie eine Schätzung der Kosten und Mitarbeiter festgehalten; in der Weiterentwicklung des Entwurfs, dem Exposé, werden die thematische Struktur, die beabsichtigten Aussagen, die Arbeitsschritte und der Zeitplan festgehalten. Anm. d. Verf.

Journalisten Yury Baranov in der *Russian Military Review*, der sich aus russischer Perspektive vor allem mit der Produktion der Schlachtendioramen in Moskau befasst. Die vierte Quelle ist ein mehrseitiges Interview mit Aydın Erkmen, einem der beteiligten Künstler in einem türkischen Kunstmagazin aus dem Jahr 2011, in dem er ausführlich, aber aus beträchtlichem zeitlichem Abstand, den Produktionsprozess beschreibt. Alle diese Quellen sind lückenhaft, ergänzen sich teilweise, widersprechen einander aber auch in etlichen Punkten.³³⁹

Im Gegensatz zu den im Vorwort des Ausstellungskataloges formulierten Zielen des Museums nehmen sich diese in der Beschreibung Aydın Erkmens weitaus profaner aus. Erkmen wurde vom Generalstab beauftragt, Skizzen für Schlachtendioramen anzufertigen, um besonders in Hinblick auf Kinder, eine bis dahin vernachlässigte Zielgruppe, die Vermittlung der historischen Ereignisse bzw. der intendierten Botschaft des Museums/Mausoleums zu erleichtern.³⁴⁰

Dafür, dass die Modernisierung des Museums sowie das Bedürfnis nach einer zeitgemäßen, visuellen Vermittlung im Vordergrund bei der Ideenfindung standen, spricht auch der Kontext, in dem der Beschluss für das neue Museum gefasst wurde. Die Idee, die bis dato für Besucher unzugänglichen, etwa 3000 m² umfassenden Bereiche in Form eines Museums zu nutzen, kam im Jahr 2000 im Rahmen des sogenannten „Anıtkabir Entwicklungsprojekts“ auf.³⁴¹ Das Museum wurde in der Folge als ein Gemeinschaftsprojekt des Ministerpräsidentenamts, des Verteidigungsministeriums, des Kulturministeriums, der Historischen Abteilung des Militärarchivs (*Genelkurmay Askerî Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Arşivi*, ATASE) und des türkischen Generalstabs konzipiert.³⁴² Für die Planung und Umsetzung wurden Kommissionen gebildet sowie Universitätsmitglieder und Künstler in beratender Funktion hinzugezogen.³⁴³

³³⁹ Bora Öncü/Görkem Öztürk, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi tanıtımı ve Müze açılış töreni, in: *Anıtkabir Dergisi*, 11 (2002) 3, 12-23; Yury Baranov, The Secret Mission of Merchant Mikhailov, in: *Russian Military Review* (2004), 66-69; Turan Asan, Aydın Erkmen. Sanat Yönetmeni/İllüstratör, in: *Grafik Tasarım*, 45 (2011), 70-82.

³⁴⁰ Asan, Aydın Erkmen, 71.

³⁴¹ Öncü/Öztürk, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi, 12.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Ebd.

Das Museum wurde nicht nur als Museum „im“ Mausoleum, sondern als integraler Bestandteil des Mausoleums geplant.³⁴⁴ Mit einbezogen werden sollte das bereits bestehende Atatürk-Museum, das in den rechts der Ehrenhalle gelegenen Türmen des Nationalen Paktes bzw. der Reform und in dem die beiden verbindenden Gang untergebracht war. Dieses war, obwohl bereits in der Projektausschreibung für das Mausoleum eingeplant, erst nach Beendigung des Baus, am 21. Juni 1960, eröffnet, und mit Objekten aus Sammlungen verschiedener staatlicher Einrichtungen sowie aus dem Privatbesitz der Adoptivtöchter Atatürks bestückt worden.³⁴⁵ Neben dem Besucherbuch im Eingangsbereich befanden sich die Ausstellungsobjekte im Gang zwischen den Türmen sowie eine Wachsstatue Atatürks im abschließenden Bereich des Museums.³⁴⁶ Zeitgenössische Abbildungen zeigen eine von Tageslicht beleuchtete, altmodisch wirkende Vitrinenpräsentation.³⁴⁷ Dadurch, dass der Ausstellungsraum des renovierten und modernisierten Atatürk-Museums auch den Bereich unterhalb der Ehrenhalle und rund um die Krypta umfassen sollte, würde der Republikgründer auch räumlich im Zentrum stehen.

Für die Darstellung der Schlachten wurde die Form des Gemäldepanoramas gewählt.³⁴⁸ Die Idee für gemalte Schlachtendarstellungen scheint direkt auf den zuständigen Generalstabschef Hüseyin Kıvrıkoğlu zurückzugehen.³⁴⁹ Präsentiert werden sollten Dioramen großer historischer Schlachten, die mit Atatürk verbunden sind. Von Beginn an waren drei Darstellungen dreier historischer Schlachten geplant, im Gegensatz zur endgültigen Ausstellung aber neben der Schlacht von Çanakkale und der Sakarya-Schlacht und anstatt der Schlacht von Dumlupınar ursprünglich noch der Angriff auf Izmir.³⁵⁰

„[N]ach langen und ermüdenden Bemühungen“ wurde schließlich am 12. November 2001 von Verteidigungsministerium und Generalstab der formale Beschluss zur Um-

³⁴⁴ Vgl. Wilson, der das Museum als Hinzufügung benennt, Ders. *The Mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk*, 109.

³⁴⁵ Anıtkabir Komutanlığı/Commandership of Atatürk's Mausoleum (Hrsg.), *Anıtkabir Atatürk Müzesi/ Museum of Atatürk in the Mausoleum*, Ankara 1994, 13.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Vgl. dazu die Abbildungen in Evliyagil, *Atatürk ve Anıtkabir*; Anıtkabir Komutanlığı, *Anıtkabir Atatürk Müzesi*.

³⁴⁸ T. C. Generalkurmay Başkanlığı, *Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi*, 43.

³⁴⁹ Baranov, *The Secret Mission of Merchant Mikhailov*, 66-69. Wenn dies stimmt, stellt sich die Frage, welche Vorbilder er für diese Entscheidung hatte. Es wäre hier etwa an den Gedenkkomplex Poklonnaja Gora in Moskau zu denken. Anm. d. Verf.

³⁵⁰ Baranov, *The Secret Mission of Merchant Mikhailov*, 66.

setzung gefasst.³⁵¹ Ob zu diesem Zeitpunkt bereits die weitere Planungsphase abgeschlossen war, lässt sich aus den zur Verfügung stehenden Quellen nicht nachvollziehen. In jedem Falle wurde aber ein „Drehbuch“ für die Ausstellung erstellt, in dem alle Themenbereiche fertig ausgearbeitet, die Position der Exponate bestimmt, außerdem die Licht- und Farbgestaltung festgehalten, die Texte festgelegt sowie ein Verzeichnis von Bildmaterial und graphischen Darstellungen angelegt worden sein müssten.³⁵²

Mit der Erstellung des „Drehbuchs“ für das geplante Museum wurde der in Ankara lebende Jurist, Schriftsteller, Drehbuch- und Theaterautor Turgut Özakman beauftragt,³⁵³ der sich seit Mitte der 1980er-Jahre in Romanen, Theaterstücken und Drehbüchern für Fernsehfilme mit dem Ersten Welt-, dem „Befreiungskrieg“ und der Republikgründung befasst und unter anderem die Drehbücher für die für die staatliche Fernsehanstalt TRT gedrehten Fernsehreihe „Kurtuluş“ („Befreiung“, 1994) und „Cumhuriyet“ („Republik“, 1998) geschrieben hatte. Bereits in der filmischen Umsetzung des Stoffes in „Kurtuluş“³⁵⁴ wurde Özakmans anti-imperialistische Auslegung deutlich. Das Beispiel des staatlich finanzierten „Cumhuriyet“ zeigt, dass auch die Interpretationen von Regisseur und Drehbuchautor dem Wandel der Zeit bzw. den Interessen der Auftraggeber unterliegen. Der Film stellte den „Höhepunkt“ einer neuen Darstellung Atatürks seit Anfang der 1990er-Jahre dar. Während zehn Jahre zuvor die TRT einen Film – ebenfalls mit Regisseur Öztan, Drehbuchautor Özakman und selbst demselben Hauptdarsteller – über den griechisch-türkischen Krieg hatte produzieren lassen, der das Privatleben Atatürks noch völlig ausblendete, so durfte diese Facette nun erstmals gezeigt werden.³⁵⁵

³⁵¹ T. C. Generalkurmay Başkanlığı, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi, 5. Informationstafel am Eingang des Museums.

³⁵² Außerdem wird in dieser Phase in der Regel ein Gestaltungsbuch mit Erläuterung der künstlerischen und graphischen Umsetzung angefertigt. Anm. d. Verf.

³⁵³ Yelda Ataç, Üç günde 13 bin kişi gezdi [13.000 Besucher in drei Tagen], in: *Hürriyet*, 31.08.2002.

³⁵⁴ Regisseur Ziya Öztan Ziya Öztan, Jahrgang 1946, hat eine größere Zahl von Filmen für den öffentlich-rechtlichen Sender TRT produziert. „Cumhuriyet“ schildert die Anfangszeit der Republik Türkei wobei er sich auf das Leben Mustafa Kemals konzentriert. Öztan setzt auch weiterhin seinen Schwerpunkt auf historische Themen. Rekin Teksoy, *Turkish Cinema*, Istanbul 2008, 114. – Turgut Özakman erlangte Bekanntheit über die Türkei hinaus durch seinen Roman „Şu Çılgın Türkler“, eine Darstellung des „Befreiungskrieges“, die 2005 zum Millionenbestseller wurde und deren Erfolg ob seines nationalistischen Tones auch im Ausland Aufmerksamkeit erregte.

³⁵⁵ Esra Özyürek, *Miniaturizing Atatürk. Privatization of state imagery and ideology in Turkey*, in: *American Ethnologist*, 31 (2004) 3, 374-391, 383-384.

II.2.2. Ein kulturdiplomatisches Projekt? Von der Produktion zur Eröffnung

II.2.2.1. „Türkischen Regeln entsprechend ...“:³⁵⁶ *Die Produktion der Schlachtendioramen in den Grekov-Studios in Moskau*

Die Dioramen und Reliefs in den neuen Bereichen waren eine türkisch-russisch-aserbaidschanische Zusammenarbeit. In die Umsetzung der Ausstellung wurden somit vor allem nicht-türkische Mitarbeiter einbezogen, was im Kontext des Atatürk-Mausoleums einen Traditionsbruch bedeutete.³⁵⁷ Die Gründe dafür lagen allerdings weniger in kulturpolitischen Interessen begründet als im Zwang zur Improvisation bei der Umsetzung der von der Generalität gewünschten Ausstellungsform.

Mit den Entwürfen für die Großdioramen war der Maler Aydın Erkmen beauftragt worden, da dieser bereits zuvor jahrelang mit dem Generaldirektorat der Schönen Künste zusammengearbeitet hatte.³⁵⁸ Zu diesem Zeitpunkt stand bereits die Idee für die drei Wandbilder und weitere kleinere Gemälde. Erkmen fertigte die Skizzen basierend auf den Vorgaben und Plänen des Militärs an. In Interviews betonte er besonders seine akribischen Recherchen und Vorbereitungen für die Skizzen.³⁵⁹ Erste von ihm angefertigte Schwarz-Weiß-Skizzen in Panoramagröße wurden bei einer Probeausstellung vor Ort vom Generalstabschef als auch von Historikern besichtigt. Wer dieser „Historikerkommission“ angehörte, und wieviel Einfluss diese nahm oder nehmen konnte, bleibt in Erkmens Beschreibung allerdings unklar. Die anschließende Suche nach Malern, die die Skizzen in Farbe umsetzen sollten, blieb erfolglos.³⁶⁰ Erkmen zufolge blieben Anfragen an die Akademien der Schönen Künste unbeantwortet. Zeitgenössische türkische Zeitungsberichte interpretierten, dass die Gemälde aufgrund ihrer Größe nicht in der Türkei hätten angefertigt werden können. Yury Baranov dagegen beschrieb die Probleme der türkischen Maler als Folge mangelnder technischer Fähigkeiten: Ihnen hätte schlicht die Kenntnis der entsprechenden Maltechnik gefehlt, um die panoramischen Gemälde umsetzen zu können.³⁶¹

³⁵⁶ „in compliance with Turkish rules“, Baranov, *The Secret Mission of Merchant Mikhailov*, 69.

³⁵⁷ Dođramaci, „Exil als Kulturtransfer – Das Beispiel Türkei“, 16.11.2009.

³⁵⁸ Asan, Aydın Erkmen, 71.

³⁵⁹ Ebd., 72.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Yelda Ataç, Üç günde 13 bin kişi gezdi [13.000 Besucher in drei Tagen], in: *Hürriyet*, 31.08.2002. Baranov, *The Secret Mission*, 66.

Für die Auftraggeber begann nun die Suche nach Alternativen. Erkmen zufolge begann diese drei bis vier Monate vor Abschluss der Arbeiten, also etwa im April 2002.³⁶² Studios im Ausland – neben nord- und südkoreanischen sowie chinesischen – standen vor allem russische Studios als Auftragnehmer zur Auswahl – boten sich als Alternativen an. Sowohl Öncü/Öztürk als auch Baranov behaupten, belgische Studios wären ebenso als Auftragnehmer erwogen worden. Dies scheint allerdings sehr fragwürdig, da es dort weder eine bestehende Tradition der Schlachtenmalerei noch entsprechende Studios gab.³⁶³

Verlässlicher scheint in diesem Fall die Darstellung Erkmens, dem zufolge Südkorea die erste Option für die Auftraggeber war. Eine kleine Delegation, die neben den Künstlern auch Historiker umfasste, wurde ihm zufolge nach Seoul geschickt,³⁶⁴ um die dortigen Panoramenmuseen zu besichtigen. Die dort gezeigten Bilder allerdings entsprachen Erkmen zufolge hinsichtlich ihrer Größe nicht den Vorstellungen der Auftraggeber. Dass im Zuge der Reise auch der türkische Soldatenfriedhof und das türkische Märtyrerdenkmal besucht wurden, legt den Schluss nahe, dass Südkorea auch aus politischen und historischen Gründen als potenzieller Partner anderen vorgezogen worden war.³⁶⁵

Als zweite Möglichkeit nach koreanischen Ateliers wurden russische Künstler erwogen. Kontaktiert und um technische Unterstützung gebeten wurde zuerst die russische Akademie der Künste. Eine Woche nach der Korea-Reise wurde diesmal eine Delegation nach Moskau geschickt.³⁶⁶ Als Vermittler bzw. Dolmetscher an der Akademie der Künste half ein in den Grekov-Studios beschäftigter aserbaidsschanischer Künstler.³⁶⁷ Letztlich wurde das Grekov-Studio für Schlachtenmalerei in Moskau beauftragt, in dem Panoramen und Dioramen nicht nur für russische Auftraggeber,

³⁶² Asan, Aydın Erkmen, 72.

³⁶³ Neben der Türkei gibt es eine Reihe anderer Staaten – vor allem in Staaten des Nahen und Mittleren Ostens –, in denen Schlachtenpanoramen bzw. -dioramen als künstlerische Form nach 1945 aufgegriffen worden waren, ohne über eine eigene Tradition zu verfügen. Diese Panoramen der „dritten Generation“ wurden aber nie von einheimischen Künstlern gestaltet, sondern vor allem von nordkoreanischen Malern, in China oder in Russland hergestellt. Die Verfasserin dankt Herrn Patrick Deicher, Generalsekretär des IPC, für diesen sowie für den Hinweis, dass es keine belgischen Ateliers gab und gibt, die für diese Arbeiten in Frage gekommen wären.

³⁶⁴ Asan, Aydın Erkmen, 72. Der Zeitpunkt der Reise wird nicht genannt. Anm. d. Verf.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Vermutlich der aserbaidsschanische Maler Yaşar Zeynalov, der an der Akademie der schönen Künste in St. Petersburg Malerei studiert hat. Zeynalov arbeitete ab 2005 am Panorama 1453 Geschichtsmuseum mit. Anm. d. Verf.

sondern auch für den Export angefertigt wurden.³⁶⁸ Neben dem aserbaidischen „Vermittler“ dürften vor allem Qualität und Können der Maler des Grekov-Studios den Ausschlag gegeben haben.

Von russischer Seite wurde die Zusammenarbeit vor allem kulturdiplomatisch interpretiert und die historischen Beziehungen zwischen Russland und der Türkei als Entscheidungsgrund betont. Baranov zufolge habe zwar der realistische Stil der russischen Schule dem Geschmack der türkischen Auftraggeber entsprochen; als zweiten, entscheidenden, Grund nennt Baranov aber die historisch guten (!) Beziehungen zwischen Russland und der Türkei. Die Darstellung der gemeinsamen historischen Verflechtungen ist auch Hauptthema seines Artikels in der *Russian Military Review*: Auf immerhin eineinhalb des vier Seiten umfassenden Artikels schildert Baranov die russische Unterstützung des „Befreiungskrieges“ anhand der historischen Figur des für den Artikel titelgebenden Mikhail Frunze. Dieser, sowie weitere militärische Berater, waren während der Kämpfe Mustafa Kemal und seinen Truppen vom leninistischen Russland zu Verfügung gestellt worden.³⁶⁹ Tatsächlich wurde am 23. Oktober 1921 ein Friedens- und Freundschaftsvertrag („Vertrag von Kars“) zwischen dem Türkischen Parlament in Ankara und der Sowjetunion unterzeichnet. Dennoch scheint es übertrieben, wenn Baranov meint:

„There is every reason to believe that it was this military co-operation between the two countries' armies, its pathos and subjects that made Turkey choose Russian military artists. After all, the idea of national liberation is much closer to their spirit, than to the Dutch masters“.³⁷⁰

Es liegt nahe, die Gründe für diese Rückprojektion in der zeitgenössischen Situation zu suchen. Insbesondere Angehörige des Militärs hatten sich mehrfach für eine enge, vor allem sicherheitspolitische Kooperation mit dem Nachbarn ausgesprochen. Neben künstlerischen sind also auch politisch-strategische Überlegungen in Hinblick auf einen potenziellen Verbündeten wahrscheinlich.³⁷¹ Denkbar ist auch, dass durch bereits vorhandene Kontakte und Besuche von Vertretern der Streitkräfte in Moskau überhaupt erst die Idee entstand, Panoramen für die Gedenkstätte in Ankara zu nutzen. (Ähnlich verhielt es sich beim in Kapitel IV behandelten 1453 Panoramamuse-

³⁶⁸ Öncü/Öztürk, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi tanıtımı, 13.

³⁶⁹ Baranov, The Secret Mission of Merchant Mikhailov, 67-68.

³⁷⁰ Ebd., 68.

³⁷¹ Vgl. die in Kapitel II.1.2. zitierten Aussagen Tüncer Kilinç.

um der Fall war, das auf einen Auslandsbesuch Ministerpräsident Erdoğan in Belgien zurückgeht.)

Zumindest Teile des Arbeitsablaufes sind durch den Bericht Baranovs (und Berichte in türkischen Zeitungen) dokumentiert.³⁷² Zwölf Maler der Grekov-Studios nahmen erste Änderungen an den Skizzen vor.³⁷³ Wiederum eine Woche später kam eine Gruppe von Malern zu Recherchen in die Türkei.³⁷⁴ In einem Interview erinnert sich einer der Maler, Sergei Prisekin, er habe vor Beginn der Arbeiten am Gallipoli-Panorama gemeinsam mit seinem Team das Areal besucht, und – von ihm nicht genauer benannte – „Erinnerungen“ und Kriegsfotografien studiert:

„I created drawings of Çanakkale, Sakarya and the War of Independence. Officials studied them. We did not leave the mausoleum for nine months. I took ox carts, tools and photos from villages. I also took brick and earth samples, and examined the weapons used in the war.“³⁷⁵

Erkmen zufolge wurden nach diesen Recherchen Farbskizzen angefertigt, die wenige Wochen später aus Russland in Ankara eintrafen. Dort wurden sie dem Generalstab vorgelegt,³⁷⁶ der dann den Startschuss für die Arbeiten gab.

Koordiniert wurden die Arbeiten – und hier wird personell wieder die enge Verknüpfung zwischen Militär und Kulturministerium deutlich – von Mehmet Özel, Direktor für Künste im Kulturministerium und Kunstbeauftragter des Generalstabs.³⁷⁷ Wo genau welche Arbeiten stattgefunden haben, wird, ebenso wie die exakte Chronologie der Abläufe, in den Berichten nicht deutlich bzw. sind die Informationen dazu widersprüchlich. Letzlich bleibt auch offen, wer welchen Anteil an der Ausführung der Dioramen hatte. Der Darstellung Baranovs, dass türkische Maler die Arbeiten selbst und nur unter Anleitung der russischen Maler ausgeführt hätten, widersprechen sowohl Prisekin in Interviews mit der türkischen Presse als auch Aydın Erkmen. Wer die von Baranov erwähnten „türkischen Maler“ gewesen sein könnten, wird in keiner

³⁷² Der Ablauf der Arbeiten selbst wird in der Zeitschrift des Anıtkabir-Vereins beschrieben, bleibt allerdings sehr oberflächlich. Im Museumskatalog sowie in anderen Publikationen der Mausoleumsverwaltung bleiben die ausführenden Künstler namentlich unerwähnt. Im Gegensatz etwa zum 1453 Panoramamuseum, das im begleitenden Katalog die einzelnen Künstler sogar mit Foto würdigte

³⁷³ An den Arbeiten an den Dioramen in Anıtkabir waren Baranov zufolge zwölf russische Maler beteiligt, ein Umstand, der aus der türkischen Presse nicht zu erfahren ist, in der immer nur der Projektleiter, der russische Historienmaler Sergei Prisekin, als der ausführende Künstler präsentiert wird. Baranov, *The Secret Mission of Merchant Mikhailov*, 68f.

³⁷⁴ Asan, Aydın Erkmen, 73.

³⁷⁵ „Russian painter depicts Turks' War of Independence“, in: *Daily News*, 03.11.2009.

³⁷⁶ Asan, Aydın Erkmen, 73.

³⁷⁷ Altınay, *Myth of the Military-Nation*, 1ff. und 165.

Quelle genannt. Auch das International Panorama Council (IPC) führt in seiner Datenbank ausschließlich Maler der Grekov-Studios an.³⁷⁸

Die Gestaltung der Dioramen jedenfalls ist sichtlich durch die Handschrift des Studios geprägt und erinnert an Schlachtendioramen im Inneren von Poklonnaja Gora, einem Erinnerungskomplex am Rand des sogenannten Siegesparks im Westen Moskaus, der dem Gedenken der russischen Toten des Zweiten Weltkrieges gewidmet ist.³⁷⁹ Dies überrascht wenig, hatten doch von den Malern, die am Çannakale-Diorama mitgearbeitet haben, vier 1995 an den Schlachtendioramen im Inneren von Poklonnaja Gora gearbeitet.³⁸⁰ Neben den künstlerischen Einflüssen der russischen Panoramatradsition betonten die Museumsmacher auch immer wieder ihre „Loyalität gegenüber der Wirklichkeit“.³⁸¹ Prišekin wie Özakman betonten der türkischen Presse gegenüber die „Authentizität“ der Darstellung, die von den Gestaltern angestrebt worden sei,³⁸² und die gleichzeitig in starkem Kontrast zur starken Inszenierung des Mediums steht.

Dieses Vorgehen entspricht dem vieler historischer Vorgänger, die dieselbe Strategie wählten und u. a. durch ihre Recherchen und die Wahl einer vordergründig realistischen Darstellungsweise die „Wahrheit“ des Dargestellten reklamierten. Dies zeigt etwa Gerhard Pauls Beschreibung der Entstehung des Sedan-Panoramas 1883: Anton von Werner und seine Mitarbeiter hatten für das Panorama in Berlin „die Ereignisse der Schlacht recherchiert und ihre Eindrücke gleichsam fotografisch umgesetzt“.

³⁷⁸ Gemalt wurde das Diorama „Schlacht von Çannakale“ von Alexander Samsonov, Andrew V. Sibirsky, Nikolay V. Kolupaev, Eugenie A. Korneev, Mikhail A. Poletaev, Veniamin M. Sibirsky und Sergey Sytov. Von Sibirsky, Jahrgang 1936, stammt auch das Diorama „Die Schlacht um den Reichstag“ (36 x 7m) (gemeinsam mit Evgenyi Ivanovich Danilevskiy), das die Stürmung des Reichstags durch die Rote Armee 1945 zeigt. URL: <http://www.panoramapainting.com>.

³⁷⁹ Dieser wurde – obwohl bereits 1957 beschlossen – ab 1984 errichtet, die Schlachtendioramen im Innern wurden allerdings erst unter Jelzin ausgeführt: „Die Handschrift der monumentalen, auf Dreidimensionalität ausgerichteten Schlachtengemälde [...] ist sowjetisch, ihre Erstellung geht jedoch auf das Jahr 1995 zurück. Im Auftrag der Regierung Jelzin erstellte das Grekov-Studio für Schlachtenmalerei in Moskau ein Potpourri im Stil des Sozialistischen Realismus.“ Lars Karl, „Den Verteidigern der russischen Erde...“. Poklonnaja Gora: Erinnerungskultur im postsowjetischen Russland, in: *Zeitgeschichte-online*, Thema: Die Russische Erinnerung an den „Großen Vaterländischen Krieg“, Mai 2005, URL: http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/_rainbow/documents/pdf/russerinn/karl.pdf (zuletzt abgerufen am 07.07.2013)

³⁸⁰ Vgl. auch Bazanova, Olga, Under Victory Banner: Monument to People's Feat, in: *Science in Russia* (2005) 1, 15-18, 18. Die sechs Dioramen in Poklonnaja Gora stammen von E. Danilevsky („Gegenoffensive bei Moskau im Dezember 1941“), den Samsonovs („Die Schlacht von Stalingrad. Das Zusammentreffen der Fronten“), Ye. Korneyev („Die Blockade von Leningrad“), N. Prišekin („Die Schlacht von Kursk“) und Veniamin Mikhailovich Sibirsky („Die Eroberung Berlins“).

³⁸¹ T. C. Generalkurmay Başkanlığı, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi, 43.

³⁸² „Russian painter depicts Turks' War of Independence“, in: *Daily News*, 03.11.2009.

Nichtsdestotrotz war die Darstellung von der Perspektive und den Interessen der Darstellenden geleitet:

„Die Einzelszenen appellierten an patriotische Tugenden und soldatische Opferbereitschaft. Während die Franzosen als anonyme und chaotische Masse erschienen, wurden die Preußen in etlichen Porträts individualisiert bzw. diszipliniert wie in einem Schießstand aufgereiht. Dem angestrebten Realismus widersprechend vermittelte man – wie später in der Fotografie – das Bild eines nahezu aseptischen Krieges ohne Blutvergießen, in dem alle Spuren eines wirklichen Kriegsgemetzels getilgt waren. Man feierte den Krieg als Voraussetzung der Reichsgründung, ja als Geburt der Nation schlechthin.“³⁸³

Sowohl die Intention wie die Vorgehensweise, die hier beschrieben werden, finden sich auch bei den für Anıtkabir angefertigten Dioramen.

Neben den beschriebenen stilistischen Prägungen und gewählten Darstellungsweisen zeichnet die Darstellungen der Schlachten noch ein weiterer Punkt aus. So waren, wie Baranov berichtet, bei der Erstellung der Gemälde „türkische Regeln“ zu befolgen:

„Apart from the rules of battle painting, it was necessary to take into account Turkish national features. For example, Kemal Atatürk could be depicted only in poses seen on surviving photographs. No free interpretation was allowed. The commissioners, the Turkish Joint Staff and the Culture Ministry, even insisted that the Turkish President should be 160 cm tall, as he was in reality. In compliance with Turkish rules, works about Atatürk must be confirmed by authentic photos of him. His photos from the memorial museum in Ankara served as the accepted models.“³⁸⁴

Problematischer war bei den Arbeiten die Verwendung russischer Modelle für die Soldaten. Aydın Erkmen erinnert sich, dass wenige Monate vor der Eröffnung noch etliche Umarbeiten an den bereits fertigen Teilen der Gemälde stattfinden mussten, da die russischen Modelle nach Ansicht der Auftraggeber mit ihren roten Wangen Türken zu wenig ähnelten.³⁸⁵

Auch die übrigen Gemälde im Museum wurden im Studio in Moskau angefertigt.³⁸⁶ Die fertigen Panoramen wurden maschinell aufgewickelt und nach Ankara geflogen.³⁸⁷ Allerdings war man in den Grekov-Studios mit den baulichen Gegebenheiten vor Ort in Ankara unzufrieden: Die Säulenarchitektur der unter der Ehrenhalle gelegenen Räume verhindere die freie Sicht auf die Dioramen und damit den eigentlich

³⁸³ Paul, *Bilder des Krieges*, 40.

³⁸⁴ Baranov, *The Secret Mission*, 69.

³⁸⁵ Asan, Aydın Erkmen, 73.

³⁸⁶ Yelda Ataç, Üç günde 13 bin kişi gezdi [13.000 Besucher in drei Tagen], in: *Hürriyet*, 31.08.2002.

³⁸⁷ Ebd.

erwünschten optischen Täuschungseffekt.³⁸⁸ Die Dioramen wurden aber dennoch hinter den Säulen platziert und bis zum Abschluss der vorliegenden Arbeit wurde an dieser Installation nichts geändert.

II.2.2.2. „Orientierung für die Zukunft“: Von der Eröffnung des Museums bis zum Erinnerungsjahr 2005

Neun Monate nach Beginn der Arbeiten und zwei Tage vor dem Rücktritt des Generalstabschefs der türkischen Streitkräfte, Hüseyin Kıvrıkoğlu, fand die Eröffnung des neuen Museums statt.³⁸⁹ Bei der Eröffnung war erst der erste Ausstellungsteil, das „Befreiungskriegsmuseum“ mit den Dioramen, fertiggestellt.³⁹⁰ Dennoch wurde das Museum am 26. August 2002, anlässlich der Feiern des 80. Jahrestages der „Großen Offensive“ von 1922 planmäßig eröffnet. Unter den rund 600 geladenen Gästen befanden sich neben Präsident Ahmed Necdet Sezer und Ministerpräsident Bülent Ecevit der Parlamentssprecher Ömer Izgi, der Oberste Verfassungsrichter Mustafa Bumin, Vizeministerpräsident und Führer der Nationalen Aktionspartei (MHP) Devlet Bahçeli, Verteidigungsminister Sabahattin Çakmakoglu, Kulturminister Suat Çağlayan, der frühere Kulturminister İstemihan Talay sowie Botschafter etlicher Staaten.³⁹¹

General Yaşar Büyükanıt ging in seiner Rede anlässlich der Eröffnung noch einmal auf die Entstehung des Museums ein und erwähnte ausdrücklich die internationale Kooperation. Büyükanıt erklärte, die Feiern zum Tag der Republik am 29. Oktober würden den Schlusspunkt der Feierlichkeiten rund um das Museum bilden. Das Wissen um die eigene Geschichte biete Orientierung für die Zukunft, erklärte Büyükanıt, und betonte damit die Orientierungsfunktion des Museums.³⁹²

Die Ziele, die mit dem neuen Museum verfolgt werden, wurden im Vorwort des begleitenden Katalogs folgendermaßen formuliert: Das neue Museum in Anıtkabir sollte den „einzigartigen Überlebenskampf“ der türkischen Nation zeigen, die „vom

³⁸⁸ Baranov, *The Secret Mission of Merchant Mikhailov*, 69.

³⁸⁹ 9 ayda, Ata ve Kurtuluş Müzesi [In neun Monaten, das Atatürk und Befreiungsmuseum], in: *Hürriyet*, 27.08.2002.

³⁹⁰ Im zweiten, in dem Dokumente und Fotografien präsentieren werden sollten, war allerdings nur ein Teil der Vitrinen bereits bestückt. Ataç, Üç günde 13 bin kişi gezdi [13.000 Besucher in drei Tagen], in: *Hürriyet*, 31.08.2002.

³⁹¹ „Memories of Ataturk and War of Independence immortalized“, *Turkish Daily News*, 28.08.2002.

³⁹² Öncü/Öztürk, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi, 15-16.

Feind wie von Verrätern im Innern ausgelöscht werden sollte“.³⁹³ Des Weiteren sollten dem Besucher, insbesondere mittels der „Panoramen“ (sic!) „die Schwierigkeiten auf dem Weg zur Republik“ vermittelt werden.³⁹⁴

Hervorgehoben wurde bei der Eröffnung die Vermittlung der „Werte und Prinzipien der Verfassung der Türkei“ um diese „Prinzipien zu schützen“.³⁹⁵ Ähnlich wie bei vergleichbaren Projekten in China stand also die Funktion des Museums bei der „Staatsbürgererziehung“ im Vordergrund.

Wie aus Zeitungsberichten deutlich wird, wurde das Museum nach seiner Eröffnung Bestandteil des Programms bei Empfängen ausländischer Staatsgäste, bestehend aus Kranzniederlegung, Verbeugung vor dem Marmorsarkophag und dem Eintrag ins Besucherbuch.³⁹⁶

Das Museum wurde darüberhinaus im Zuge (geschichts-)politischer Kontroversen zunehmend zum Argument, insbesondere im Rahmen der transnational geführten Armenier-Kontroverse.³⁹⁷

In der ersten Zeit spielte das Mausoleum aber vor allem eine Rolle für die Äußerung von Kritik an der Politik der AKP und der Angst vieler vor einer zunehmenden Islamisierung von Politik und Gesellschaft. Die Wahlen vom 2. November 2002 hatten mit dem Wahlsieg und der Regierungsübernahme durch die neo-liberal/konservative AKP eine Umgestaltung der politischen Landschaft mit sich gebracht. Nicht zuletzt durch die von der neuen Regierung getroffenen Maßnahmen konnte die Wirtschaft wieder stabilisiert werden, was auch nationalistische Tendenzen eindämmte. Zugleich brachte der Wahlerfolg den „Durchbruch“ für die „Europäisierung“ der Türkei, so die Einschätzung Heinz Kramers:

„Im Parlament sind nur noch Parteien vertreten, die die Erfüllung der Kopenhagener Kriterien uneingeschränkt befürworten. Die Skeptiker in der Militärführung und im Staatsapparat haben ihre parlamentarischen „Handlanger“ verloren. [...] Bis weit in die Kreise liberaler Intellektueller und Meinungsführer hinein gab es die Sorge, mit der

³⁹³ T. C. Generalkurmay Başkanlığı, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi, 5.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Öncü/Öztürk, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi tanıtımı, 15-16.

³⁹⁶ Bemerkenswert ist dabei, dass auch Berichte über solche Besuche in Anıtkabir in der Presse fast wortgleich, „rituell“, abgehandelt werden, wie etwa die Berichte zu den Staatsbesuchen des italienischen Ministerpräsidenten Berlusconi und des portugiesischen Präsidenten Sampaio zeigen. Vgl. die entsprechenden Berichte in: Radikal, 12.05.2003 und 15.09.2003.

³⁹⁷ Für die vorliegende Arbeit wurde die Berichterstattung in der Presse, vor allem rund um die staatlichen Feiertage durchgesehen. Es finden sich keinerlei kritische Bemerkungen zu den Darstellungen im Museum, was den Ausführungen Ayşe Gül Altınays zur Rolle des Militärs in der Gesellschaft entspricht. Anm. d. Verf.

AKP könnte der Marsch in eine „islamische Republik Türkei“ beginnen, nachdem mit Hilfe der „Europäisierungspolitik“ wesentliche innenpolitische Hindernisse und Widerstandskreise aus dem Weg geräumt wurden.“³⁹⁸

Die Beitrittsanwartschaft der Türkei wirkte allerdings als Hauptkatalysator für einen neuerlichen Anstieg nationalistischer Tendenzen. Nach Beginn der Beitrittsverhandlungen über eine EU-Vollmitgliedschaft 2002 wurden anti-westliche Stimmen im nationalistisch-konservativen, islamistischen und kemalistischen Lager lauter. Die Nationalismuswelle erreichte 2005, als die historische Vergangenheit eine große Rolle bei politischen Debatten spielte, einen Höhepunkt. Im April 2005 wurde der 90. Jahrestag des Sieges über die alliierten Truppen bei Gallipoli begangen. Im selben Jahr erschien Turgut Özakmans Roman „Şu Çılgın Türkler“ („Diese zu allem bereiten Türken“), eine Darstellung des türkischen „Befreiungskrieges“ 1919-1922 als „Kampf der aufrechten ethnisch-türkischen Nation gegen einen verruchten Westen und seine Fünfte Kolonne, die christlichen Minderheiten des Reiches.“ Ursprung aller Probleme sind in der Interpretation des Romans die Einmischung aus dem Ausland und die Verräter im Land, während die „Türken als unschuldige Opfer imperialistischer Aggression“ dargestellt werden.³⁹⁹

Das 750 Seiten starke Buch entwickelte sich innerhalb weniger Wochen zum Bestseller und wurde von Politikern wie Kritikern gefeiert, die die zeitgenössischen Forderungen von Seiten Europas nach Reformen mit der Besetzung Anatoliens durch britische, französische, italienische und griechische Truppen nach dem Ersten Weltkrieg verglichen und damit den Diskurs um den imperialistischen Westen und seine Versuche, die türkische Souveränität einzuschränken, fortführten. „Şu Çılgın Türkler“ wurde zum nationalen Bestseller und als Buch wahrgenommen, das einer degradierten Nation Stolz und Selbstbewusstsein zurückgab.⁴⁰⁰

Im Gegensatz zum Museum, das dieselbe Interpretation der Ereignisse darbot, erfuhr der Roman international deutlich mehr Resonanz. Das Buch wurde vielfach besprochen, v. a. im Zusammenhang mit weiteren Romanen, die nationalistisch waren oder sich mit der türkischen Geschichte befassten. Özakmans heroisch verklärtes und nationalistisches Bild des „Befreiungskrieges“ in seinem Bestsellerroman, ebenso wie in dem Fernsehreiheiler „Kurtuluş“ und im Drehbuch für die Ausstellung des neu

³⁹⁸ Kramer, Die Türkei im Prozess der „Europäisierung“, 11.

³⁹⁹ Seufert/Kubaseck, Die Türkei, 214.

⁴⁰⁰ Ebd.

geschaffenen Museums in Anıtkabir, trafen, so die Erklärungsversuche, vor allem auf ein urbanes Mittelklassepublikum, das bereitwillig die Lesart und Deutung des „Befreiungskrieges“ als Widerstand gegen imperialistische westliche Kräfte rezipierte.⁴⁰¹ Denselben didaktischen Anspruch, den die Macher des Museums erhoben, nämlich die „wahre“ Geschichte zu schreiben und der Jugend als Orientierung mitzugeben, formulierte Turgut Özakman in seinem Roman. Die Kenntnis der Ereignisse, so Özakman auf den letzten Seiten, sei notwendig für die Jugend zur Orientierung.⁴⁰² Kritiker des Buches beschäftigten sich u. a. mit seinem Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität. So beansprucht der Autor mit seinem Buch, das 50 Seiten Anmerkungen und eine zehnsseitige Bibliografie umfasst, Wissenschaftlichkeit. Tatsächlich aber sei „Şu Çılgın Türkler“ ein historischer Roman, in dem tatsächliche Ereignisse, Geschichte und Personen mit fiktiven Personen und Ereignissen vermischt werden. Zudem baue Özakman auch fiktive Dialoge in seine Darstellung ein, um seine Interpretation zu stützen.⁴⁰³ Demgegenüber steht der Anspruch, mit den „wahren Quellen“ die „wahre“ Geschichte zu schreiben, den Özakman am Ende des Romans in einer Art Widmung an die türkische Jugend formuliert. Diese, so der Autor, werde heute mit zwei unterschiedlichen Geschichten konfrontiert, einmal der „wahren“, die auf „gesunden Quellen“ basiere, und der falschen, die von den Feinden der Republik verbreitet werde.⁴⁰⁴

Im Erscheinungsjahr des Romans, 2005, jährte sich die Deportation und der Massenmord an der armenischen Minderheit des Osmanischen Reiches zum 90. Mal. In diesem Jahr wurde auch die kontrovers geführte Debatte um eine Anerkennung der Massaker als Genozid von offizieller türkischer Seite. Zahlreiche Länder planten oder erließen Resolutionen. Die offiziellen türkischen Stellen reagierten darauf meist

⁴⁰¹ Vor allem beschäftigte internationale Kritiker die Frage, warum gerade dieses nationalistische Buch so erfolgreich wurde: Wie ließ sich dieser Erfolg erklären? Welchen Nerv traf das Buch? Welche Leserschaft fand es vor, welche Erwartungen erfüllte es? Vgl. etwa Lerna K. Yanık, ‚Those Crazy Turks‘ that Got Caught in the ‚Metal Storm‘. Nationalism in Turkey’s Best Seller Lists, EUI Working Papers RSCAS 2008/04, Florenz 2008, URL: <http://www.eui.eu/RSCAS/Publications/> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

⁴⁰² zit. n. Yanık, Nationalism in Turkey's Best Seller Lists, 13.

⁴⁰³ Yanık, Nationalism in Turkey’s Best Seller Lists, 5; Nicholas Birch, Those Crazy Turks, Rezension, URL: <http://www.drb.ie/essays/those-crazy-turks> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

⁴⁰⁴ „Bugün Türk gençliği biri ötekine benzemeyen iki tarihe inanıyor: Biri bu romanın esas aldığı, sağlıklı ve dürüst belgelere dayalı, hepimize gurur veren gerçek tarih ... Öteki Cumhuriyet’i yıkmak için çabalayanların uydurdukları, yalanlarla dolanlarla dolu, sahte tarih.“ Turgut Özakman, Şu Çılgın Türkler, Istanbul ²³¹2005, 687-688.

mit dem Abzug von Diplomaten bzw. mit der Androhung v. a. wirtschaftlicher Sanktionen.

Es gibt Hinweise darauf, dass das Museum in Ankara im Kontext transnationaler Erinnerungsdiskurse mehrfach als „Gewährsstelle“ für die offiziöse Lesart der Ereignisse verwendet wurde und mit Verweis auf die Ausstellung der Anspruch verteidigt wurde, die „wahre Geschichte“ an die nachfolgenden Generationen weiterzugeben. Ein Beispiel dafür sind mehrere Artikel der türkischen Journalistin Yasemin Dobra-Manço aus dem Jahr 2006, in denen sie das Museum beschrieb. In ihren im Wesentlichen auf der im Ausstellungskatalog zur Verfügung gestellten Information beruhenden Beiträgen rühmt sie die Repräsentation als Darstellung, wie Geschichte „wirklich“ gewesen sei und verwendet das Museum als Argument zur Zurückweisung internationaler Kritik an der offiziellen türkischen Historiographie und ihrem Umgang mit den Deportationen und dem Massenmord an der armenischen Bevölkerung ab 1915.⁴⁰⁵

II.3. Die Präsentation: der türkische „Befreiungskrieg“ und das „goldene Zeitalter“ der „Militärnation“

II.3.1. Das Museum im Rundgang: Ausstellungsbereiche, Aufbau und narrative Struktur

Nach der Erweiterung der alten Ausstellung⁴⁰⁶ besteht das Museum nun aus vier Hauptbereichen: aus einem Raum mit den Objekten des Atatürk-Mausoleums; dem im Zuge des Umbaus hinzugefügten so genannten „Befreiungskriegsmuseum“ mit drei Schlachtendioramen, die die Schlacht bei Çanakkale sowie zwei Schlachten des türkischen „Befreiungskrieges“ gegen Griechenland zwischen 1919 und 1922 zeigen; dem zweiten neuen Bereich mit dem Titel „Befreiungskrieg und Reformen“, der die Zeit von 1918 bis 1938 mit Fotos und Dokumenten dokumentiert; sowie einem Bereich, in dem in einer Raumvitrine die Wachsstatue Atatürks in seinem Arbeitszim-

⁴⁰⁵ Yasemin Dobra-Manço, Anıtkabir: The Turkish nation's window on its past and future, in: *Turkish Daily News*, 10.09.2006.

⁴⁰⁶ Zwischen dem Turm des Nationalen Bündnisses und der Revolution befand sich das unter der Militärdiktatur – am 27. Mai 1960 hatten die Streitkräfte die Verwaltung des Landes übernommen – am 21. Juni 1960 eröffnete Atatürk-Museum, in dem Gegenstände aus dessen persönlichem Besitz ausgestellt wurden.

mer sowie die Bibliothek Atatürks ausgestellt sind, und der den Abschluss der Ausstellung bildet.

Die Gestaltung des Museums innerhalb des Mausoleumskomplexes ist entscheidend durch die architektonischen Vorgaben geprägt. Während die neuen Teile des Museums unter der markanten, an einen stilisierten Tempel erinnernden Ehrenhalle und rund um die Krypta angelegt sind, bildet der Raum im rechts vom Zentralplatz gelegenen „Turm des nationalen Bündnisses“ (*Misâk-ı Millî-Kulesi*) den Eingangsbereich des Museums. Dieser enthält das Besucherbuch für hohe Staatsgäste, die, wie bereits erwähnt, seit Einrichtung des Museums als Teil des Protokolls auch durch das Museum geführt werden.⁴⁰⁷

An diesen Raum schließt eine langgezogene Halle an, die die Exponate aus dem alten Museum enthält. Linkerhand sind entlang der Wand durchgehend Vitrinen angebracht, in denen Geschenke ausländischer Staatsgäste und Objekte aus dem Privatbesitz Kemal Atatürks ausgestellt sind. Im Gegensatz zur alten Ausstellung ist der hohe Raum nun abgedunkelt und geprägt von der Objektbeleuchtung, die eine fast mystische Aura erzeugt, während die Besucher die Vitrinen abschreiten. Die gegenüberliegende rechte Wand zeigt überlebensgroße Fotografien Atatürks an verschiedenen Stationen seines Lebens von den frühen 1920er-Jahren bis Ende der 1930er-Jahre.

Die präsentierten Exponate stellen nur eine Auswahl der Bestände des Museums dar und entsprechen in ihrer Gruppierung weitgehend dem alten Museum.⁴⁰⁸ Obwohl die Objekte nach Objektgruppen – Waffen, Gehstöcke, Orden etc. – geordnet präsentiert werden, verweist die Auswahl mancher Objekte und deren Präsentation bereits auf das Überthema des erweiterten Museums, die Republikgründung – sowie den militärischen und säkularen Charakter der Republik. Die Exponate der ersten Vitrine des Atatürk Museums zeigen Fotografien der Eltern Atatürks sowie seiner Ausweispapiere, die ihn einmal als Militär und, der Darstellungskonvention späterer Jahre folgend, in westlicher Kleidung zeigen. Die zweite Vitrine enthält seine beiden Faksimilestempel, einmal mit dem Schriftzug „Mustafa Kemal“ und einmal mit „Kemal Atatürk“, und verweist damit auf die Namensreform von 1934, in deren Zuge europäi-

⁴⁰⁷ Vgl. z B. die Beschreibungen in *Radikal*, 12.05.2003 und 15.09.2003.

⁴⁰⁸ Vgl. den Museumskatalog des Atatürkmuseums Anıtkabir Komutanlığı/Commandership of Atatürk's Mausoleum (Hrsg.), Anıtkabir Atatürk Müzesi/Museum of Atatürk in the Mausoleum, Ankara 1994.

schem Vorbild folgend Nachnamen eingeführt wurden. Weitere Objekte, die den Bezug zur Republikgründung und der Reformperiode der 1920er und 1930er noch deutlicher herstellen, sind eine Platte mit dem lateinischen Alphabet sowie eine Tischuhr, die einen Schriftzug anlässlich des zehnjährigen Jubiläums der Republik trägt. Atatürkmemorabilia, vor allem private Kleidung, werden im anschließenden Eckturm ausgestellt.

Eine Tür am linken hinteren Ende des Raums führt in das „Befreiungskriegsmuseum“ (*Kurtuluş Savaşı Müzesi*), das sich optisch deutlich von dem vorhergehenden abhebt. Hier beginnt der neue, unter der Ehrenhalle gelegene Bereich, der durch Fenster an der Außenseite ringsum lichtdurchflutet ist. In einem kurzen Abschnitt des Gangs werden die Besucher mittels zweier aufwendig farbig gestalteter Wandtafeln über die folgenden Dioramen, ihre Gestaltung und die dargestellten Schlachten informiert. Die zweisprachig, in Türkisch und Englisch, gehaltenen Tafeln, offenkundig sowohl an das einheimische wie an ein ausländisches Publikum gerichtet, erklären, was von den Ausstellungsmachern als erklärungs-würdig erachtet wird: Einzelne Details und Szenen herausgreifend beschreiben und erläutern sie die Darstellungen auf den Gemälden. Sie bilden auch Fotografien ab, die als Vorlagen für einzelne Szenen gedient haben. Die Tafeln nehmen ferner Bezug auf die Dioramen und erklären, dass „den Besuchern vermittelt dieser Technik, die in der Türkei zum ersten Mal verwendet wurde, die Schwierigkeiten auf dem Weg zur Republik gezeigt werden“ sollen.⁴⁰⁹ Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Ausstellung von russischen und aserbaidchanischen Künstlern mitgestaltet wurde, die allerdings nicht namentlich genannt werden.

Im Zentrum des „Befreiungskriegsmuseums“ stehen die drei Dioramen: das mit 38 x 2,8 Metern längere, aber niedrigere Diorama, das die Schlacht von Çanakkale zeigt, sowie getrennt davon in einem eigenen Raum, an den Längsseiten einander gegenüberliegend platziert, die Dioramen, die auf je 35 x 6 Metern zwei Schlachten des eigentlichen „Befreiungskrieges“, die Sakarya-Schlacht und die Schlacht von Dumlupınar, zeigen.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ „[b]y means of this technique, which has been used in Turkey for the first time, the difficulties on the way towards the Republic of Turkey are exhibited to the visitors.“ Hier zitiert nach T. C. Generalkurmay Başkanlığı, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi, 43.

⁴¹⁰ Den *Sakarya meydan muharebesi* (23. August-18 September 1921) und den *Büyük Taarruz* (26. August 1922).

Vom Raum des Gallipoli-Panoramas kehrt man zurück in einen ungefähr 200 Meter langen Gang mit Bogengewölben, der um die Krypta und die neben der Krypta platzierten Räume mit den Dioramen herum führt. In diesem Gang ist der zweite der neuen Museumsbereiche untergebracht, der gestalterisch bewusst abgesetzt ist und den Titel „Der Befreiungskrieg und die Reformen“ (*Kurtuluş Savaşı ve Devrimler*) trägt. In 18 Bogengewölben werden hier Dokumente, Fotografien und Objekte zum türkischen „Befreiungskrieg“ ausgestellt, dessen Beginn mit dem Waffenstillstand von Moudros am 30. Oktober 1918 und dessen Ende mit dem Vertrag von Lausanne 1923, sowie zu den sozialen und kulturellen Reformen der Atatürk-Periode zwischen 1923 und 1938 angesetzt wird. Die Ausstellung ist linear angelegt, was insbesondere in den beiden neuen Sektionen der chronologischen Darstellung der Ereignisse entspricht. Der Besucher muss dabei der Chronologie folgen. Es ist ihm nicht möglich, sie abzukürzen oder vorzeitig zu verlassen. Auch freies Herumgehen ist nur eingeschränkt, etwa in der Gemäldektion, möglich. Die Ausstellung wurde als Rundgang mit seiner Geschichte als ablaufbare Raumfolge gestaltet,⁴¹¹ das bedeutet der Besucher vollzieht chronologisch wie räumlich das Gründungsnarrativ der türkischen Republik nach, während er das Grab des Republikgründers umschreitet. Diese Gestaltung war durch die Raumsituation, die durch die Architektur der Anlage bestimmt wird, schon weitgehend vorgegeben, ermöglicht(e) aber, Atatürk nicht nur thematisch ins Zentrum des Museums zu „stellen“. Der letzte Teil des Museums umfasst einen Saal im Turm der Republik, in dem in einer großen Glasvitrine eine Atatürk-Wachsfigur am Arbeitstisch des Republikgründers sitzend, ausgestellt wird. Daneben befinden sich neben dem ausgestopften Lieblingshund Atatürks auch die Besucherbücher in diesem Saal. Im letzten Gang vor dem Museumshop sind entlang der Wand Atatürks Bibliothek, sowie in Vitrinen ausgewählte Bücher mit seinen persönlichen Anmerkungen ausgestellt.

⁴¹¹ Vgl. Scholze, Medium Ausstellung, 99.

II.3.2. Das Befreiungskriegsmuseum und seine zentralen Inszenierungen

II.3.2.1. Das Diorama als Panorama von Einzelmythen: Die Schlacht von Gallipoli

Das Diorama ist Teil einer Raum-im-Raum-Inszenierung: Das Faux Terrain, ein etwa zwei Meter breiter, leicht vertiefter Streifen vor dem Raumgemälde, zeigt Militaria, Soldatenfigurinen, nachgebaute Schützengräben, Stacheldrahtzäune sowie Waffen. Indem der Besucher leicht erhöht, aber direkt hinter den Soldatenfigurinen positioniert wird, teilt er deren Perspektive in der Verteidigungslinie gegen die angreifenden Feinde, und ist somit gleichermaßen „in“ den Schlachten positioniert, ist halb Zuschauer, halb Teilnehmer. Begleitet wird die Szenerie von einer Toninstallation, die Teile der Musik des Fernsehfilms *Kurtuluş* enthält. Das Gemälde zeigt Szenen aus der Schlacht von Gallipoli, die in der türkischen Erinnerungskultur erstens als letzte Bastion zur Verteidigung des „Mutterlandes“ (*anavatan*) interpretiert wird,⁴¹² und die zweitens den Aufstieg Mustafa Kemals und den Beginn einer neuen Ära markiert.⁴¹³

Beginnend mit der Offensive des „Australian and New Zealand Army Corps“ (ANZAC) auf die strategisch wichtige Halbinsel Gallipoli (*Gelibolu*) am 25. April 1915⁴¹⁴ entwickelte sich die Schlacht schnell zu einem Grabenkrieg und in der Folge zu einer der verlustreichsten Schlachten des Ersten Weltkriegs.

Das Panorama selbst zeigt von links nach rechts die See- und Feldschlacht von Gallipoli. Neben von Kriegsphotografien bekannten ikonographischen Szenen wurden die Motive für das Panorama aus einem bekannten Repertoire aus tatsächlichen Ereignissen, Geschichten und Legenden ausgewählt: Es zeigt populäre Figuren wie Korporal Seyit, der der Legende nach eine 275 Kilogramm schwere Granate trug, mit der das britische Schlachtschiff „Ocean“ versenkt wurde; die Landung der Anzac Truppen bei Arıburnu am 25. April 1915; das Hauptquartier Mustafa Kemals; die Planungen des Kommandanten Esat Bülkat Pasha; den Alltag der Soldaten im Schützengraben, die Versorgung Verwundeter und das gemeinsame Gebet der Soldaten, und die

⁴¹² Güler, Reconstruction of a Memory Space: Gallipoli, International Conference on Materiality, Memory and Cultural Heritage, Istanbul, 27.05.2011.

⁴¹³ Wagner, Türkische Erinnerungsorte, 38.

⁴¹⁴ Gallipoli, durch die Meerenge der Dardanellen vom Festland getrennt und an ihrem engsten Punkt nicht viel mehr als einen Kilometer breit, ist als Verbindung zwischen der Ägäis und dem Marmarameer von großer strategischer Bedeutung.

Landung in der Suvla Bay vom 6. August 1915. Die Kommandanten der türkischen Truppen werden in aus Kriegsfotografien bekannten Posen dargestellt.

Es findet sich ferner das Motiv des türkischen Soldaten, der einen verwundeten feindlichen Soldaten zu dessen Truppen trägt. Das Motiv wurde bereits 1995 in Form des „Denkmals des tiefsten Respekts für den Mehmetçik“ (*Mehmetçiğe Derin Saygı Anıtı*) im Nationalpark Gallipoli umgesetzt und „veranschaulicht die Umwandlung materieller Fehler in Mythen und macht diese Monument somit nicht zu einem des Respekts, sondern zu einem des fehlenden Respekts vor dem *Mehmetçik*“, ⁴¹⁵ denn die Geschichte sei durch keine ernstzunehmende Quelle belegt. Das Denkmal zeigt einen türkischen Soldaten, der einen verwundeten australischen Offizier zurück zu den australischen Schützengräben trägt. Auf dem Sockel des Denkmals befindet sich eine Inschrift, die auf dieses Ereignis Bezug nimmt und die Augenzeugenschaft Lord Richard Casey zuschreiben will, der in der Kampagne gekämpft hatte und später Generalgouverneur Australiens wurde. Darüber hinaus zeigt die Statue einen mit einem britischen Gewehr und Bajonett bewaffneten türkischen Soldaten. ⁴¹⁶ Fehlerhaft ist auch die Darstellung in Ankara: Die Figur auf dem Gemälde trägt den Verwundeten, der Logik der überlieferten Geschichte widersprechend, nicht in Richtung der feindlichen Truppen, sondern in Richtung der türkischen Gräben.

Das Gemälde präsentiert all diese ungleichzeitigen Momente und Situationen nebeneinander und schafft so ein „Panorama“ im Sinne einer Gesamtschau der Schlacht von Gallipoli. Anders als etwa das Berliner Sedan-Panorama von Werners zielt es nicht auf einen speziellen Moment ab, sondern bringt die Schlüsselemente des etablierten Kriegsnarrativs auf einem Bild zusammen. Gleichzeitig gibt es allerdings auch „weiße Flecken“ in der Darstellung: So wird die Teilnahme deutscher Soldaten an der Schlacht vollkommen ausgeblendet, ebenso wie das Kommando des deutschen Generals Liman von Sanders.

Dem Anspruch, alle wichtigen Momente in einem Gemälde zu vereinigen, ist auch die Darstellung der Topographie unterworfen: Die verschiedenen Schauplätze der Schlacht(en) werden im Gemälde zwar realistisch dargestellt; sie werden aber zu einer neuen Landschaft zusammengefügt, die den realen Gegebenheiten nicht ent-

⁴¹⁵ Gürsel Göncü/Şahin Aldoğan, Çanakkale Muharebe Alanları Gezi Rehberi/Gallipoli Battlefield Guide, Istanbul 2006, 20-21.

⁴¹⁶ Ebd.

spricht. So sind im Gemälde Ereignisse nebeneinander dargestellt, die nicht nur an verschiedenen Küstenstreifen der Halbinsel, sondern auch zu unterschiedlichen Zeitpunkten stattgefunden haben.

Noch ein weiteres Merkmal des Dioramas führt den Anspruch auf „realistische Darstellungsweise“ des Krieges ad absurdum: Das Grauen der Schlacht von Gallipoli, einer der verlustreichsten Schlachten des Ersten Weltkrieges, bleibt vollkommen ausgeblendet. Die Darstellung folgt damit einer Konvention, die, wie bereits erwähnt, auch schon nach dem Deutsch-Französischen Krieg zur Anwendung kam:

„Dem angestrebten Realismus widersprechend vermittelte man – wie später in der Fotografie – das Bild eines nahezu aseptischen Krieges ohne Blutvergießen, in dem alle Spuren eines wirklichen Kriegsgemetzels getilgt waren.“⁴¹⁷

Einen Hinweis auf die Bedeutung, die der Schlacht im Rahmen der Ausstellung beigemessen wird, geben zwei vis-à-vis des Panoramas aufgehängte Karten. Die eine, eine politische Karte, zeigt die gegenwärtigen Staatsgrenzen der Türkei, die andere die Teilung der anatolischen Halbinsel und der Osmanischen Territorien unter den Siegermächten des Ersten Weltkrieges gemäß dem Vertrag von Sèvres vom 10. August 1920.⁴¹⁸ Unkommentiert suggeriert sie, dass die westlichen Mächte hätten einen imperialistischen Krieg einzig zur Zerstörung der türkischen Nation und der Aufteilung ihres Territoriums geführt und dies sei der alleinige Grund für die Schlacht gewesen. Diese Lesart entspricht dem im Vorwort des Museumskatalogs zum Ausdruck gebrachten Verständnis, dass „[i]n dieser Epoche [...] die türkische Nation sowohl vom Feind als auch von Kollaborateuren im Inneren ausgelöscht werden [sollte].“⁴¹⁹

„Sèvres“, in politischen Diskursen in der Türkei ein Schlüsselbegriff, taucht in der Türkei als Symbol für imperialistische Absichten in unterschiedlichen politischen Kontexten auf.⁴²⁰ Vom „Neuen Sèvres“ sprach etwa Ministerpräsident Süleyman Demirel im Zusammenhang mit Forderungen des EU-Parlaments und diverser europäischer Regierungen nach Minderheitenrechten für Kurden zu einer Zeit, als sich

⁴¹⁷ Gerhard Paul, *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn (u. a.) 2004, 40.

⁴¹⁸ Die Bestimmungen wurden nach dem „Befreiungskrieg“ im Vertrag von Lausanne am 24. Juli 1923 revidiert. Anm. d. Verf.

⁴¹⁹ „Bu dönem içinde Türk ulusu, düşmanları ve onların ülke içindeki işbirlikçileri tarafından yok edilmeye çalışmış, çeşitli entrika ve bahanelerle Türk yurdu işgal edilmiştir.“ T. C. Generalkurmay Başkanlığı, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi, 5.

⁴²⁰ Beispiele dafür siehe Herzog, *Post Nine-Eleven Discourse*, 23.

die Regierung im bewaffneten Kampf gegen die PKK befand. In den 2000er-Jahren wurde der Begriff zunehmend von türkischen Nationalisten gebraucht, dann aber nicht mehr nur auf die Kurdenfrage beschränkt, sondern generell im Zusammenhang mit dem EU-Beitritt, der von ihnen als neuerlicher Versuch Europas gesehen wurde, das Land zu spalten.⁴²¹

Die Zusammenstellung spiegelt vor diesem Hintergrund die Rezeption der Schlacht als zentral zur Verteidigung des nationalen Territoriums. Die Motive der jungtürkischen Regierung, deren Gründe für den osmanischen Kriegseintritt werden weder in dieser Inszenierung noch im zweiten Teil der Ausstellung erörtert, die jungtürkische Regierung, ihre Rolle sowie die internationale Lage bleiben vollständig ausgeblendet. An keiner Stelle der Ausstellung tauchen die verantwortlichen Entscheidungsträger – Kriegsminister Enver Pascha, Innenminister Talat Pascha und Marineminister Cemal Pascha – auf. Die Schlacht von Gallipoli erscheint somit als reiner Verteidigungskampf gegen imperialistische Aggressoren.⁴²²

Während der Besucher die Dioramen und Karten passiert, hört er in großer Lautstärke u. a. den Sakarya-Marsch (*Sakarya Marşı*) sowie den eigentlich erst zum zehnjährigen Jubiläum der Republik 1933 komponierten sogenannten *Onuncu Yıl Marşı*, unterbrochen bzw. begleitet von Bombentreffern und Gewehrsalven.⁴²³ Die Soundinstallationen stellen eine zusätzliche Verbindung zum „Befreiungskrieg“ und zur frühen Republikzeit her.

II.3.2.2. Szenen und Akteure des „Großen Krieges“: Die Gemälde- und Porträtgalerie

Fünf Durchbrüche an der dem Panorama gegenüberliegenden Wand führen in einen Raum mit Ölgemälden, Porträts von Kommandeuren des „Nationalen Widerstandes“ sowie großformatige Gemälde, die Szenen aus dem „Befreiungskrieg“ darstellen.⁴²⁴

⁴²¹ Zürcher, *The Turkish Perception of Europe*, 101-102.

⁴²² Das Militärmuseum in Istanbul bietet dagegen eine historisch-kritischere Herangehensweise und benennt klar die Interessen der jungtürkischen Regierung für den Kriegseintritt.

⁴²³ Im 1998 für den staatlichen Sender TRT produzierten Fernsehehrteiler „Kurtuluş“ von Ziya Öztan, der sich mit dem Befreiungskrieg beschäftigt, dient dieselbe Musik als Hintergrundmusik zu den Schlachtszenen.

⁴²⁴ Kriegsgemälde mit Darstellungen von Szenen aus den Balkankriegen, der Verteidigung Gallipolis im Ersten Weltkrieg und aus dem „Befreiungskrieg“ sowie Porträts von Atatürk und anderen „Helden“ des „Befreiungskrieges“ bildeten in der türkischen Kunstgeschichte ein eigenes Genre als Teil der impressionistischen Kunst der Generation von 1914. Darunter versteht man eine Gruppe von Ma-

Die Gemälde sind an allen Wänden sowie an allen Seiten der acht – in einer ersten Reihe sechs und in einer zweiten Reihe, mittig, zwei – tragenden Säulen gehängt.

Die Mehrzahl der Porträts zeigt Mustafa Kemal. Mittels der Hängung der Gemälde nicht nur an den Wänden, sondern auch an den Säulen im Raum fällt in jeder Blickachse der Blick des Besuchers auf ein Bild von Atatürk, der dadurch allgegenwärtig wirkt. Vom Gallipoli-Diorama kommend fällt der Blick des Besuchers in der zentralen Blickachse zwischen den Säulen hindurch auf einen weiteren Durchgang, durch den über einen Stufenaufgang die Rückwand eines weiteren Raumes sichtbar wird, an der ein überlebensgroßes Reitergemälde Atatürks gehängt ist.

Die übrigen Gemälde im Raum sind großformatige Ölgemälde, die Szenen von der Verteidigung Gallipolis und aus dem „Befreiungskrieg“ darstellen oder Porträts von Offizieren aus dem Umfeld Mustafa Kemals. Die Tatsache, dass am unteren Rand der Bilderrahmen Plaketten mit den Titeln und Namen der Abgebildeten angebracht sind, lässt darauf schließen, dass sie den meisten Besuchern nicht (mehr) bekannt sind. In der Darstellung sind sie aber nicht als individuelle Personen von Bedeutung, sondern als Teil der Gruppe der militärischen Führung, die gemeinsam mit Mustafa Kemal als Hauptakteur präsentiert wird.

Wie Eilean Hooper-Greenhill am Beispiel der National Portrait Gallery in London herausgearbeitet hat, machen Porträtgalerien „deutliche visuelle Aussagen“. Sie sollen Nähe und Vertrautheit zu vermitteln⁴²⁵ und zeigen gleichzeitig „die Machtverhältnisse der Gegenwart als „,Geschichte der Nation““:⁴²⁶

„Presented as a display, groups of portraits illustrate relationships between people, demonstrating the importance of certain groups through their exposition and, by implication, the lack of importance of those left unseen“.⁴²⁷

In Porträtgalerien werden bestimmte Gruppen von Leuten präsentiert, die in Hinblick auf von ihnen Erreichtes bzw. ihr Verhalten in und für die Gesellschaft verehrt und

lern, die in Paris moderne künstlerische Techniken kennen gelernt hatten und diese am Vorabend des Ersten Weltkrieges nach Istanbul brachten. Gefördert wurden solche Arbeiten bereits von späten osmanischen Nationalisten, die der Auffassung waren, türkische Kunst und Architektur solle europäische Genres, Theorien und Techniken aufnehmen, und mit „türkischem Inhalt“ füllen. Bozdoğan, *Art and architecture in modern Turkey*, 422-423.

⁴²⁵ Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, 23.

⁴²⁶ „the power-relations of the present under the rubric of ‚the history of the nation‘“, Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, 43.

⁴²⁷ Hooper-Greenhill, *Museum and the Interpretation of Visual Culture*, 23.

nachgeahmt werden sollen.⁴²⁸ Ihr Verhalten wird durch die Aufnahme in die Galerie als vorbildlich definiert.⁴²⁹ Die nationale Vergangenheit soll durch diese als bedeutend präsentierten Individuen, ihre „Helden“, veranschaulicht werden.⁴³⁰

Auch die übrigen neun in diesem Raum ausgestellten Gemälde, die keine Porträts zeigen, können in diesem Sinn interpretiert werden. Sie thematisieren in ihren Motiven vor allem den solidarischen Zusammenhalt der Zivilbevölkerung, die Opferbereitschaft derselben, sowie die anerkannte Führungsrolle Atatürks. Sie zeigen so unterschiedliche Szenen wie die Requisitionen durch die sogenannten „Nationalen Kräfte“, den von Mustafa Kemal angeführten Kampf gegen die Besatzungstruppen, die Regierung und den Sultan in Istanbul. Insbesondere die Rolle der Frauen im Krieg wird dabei in den Gemälden herausgehoben, indem fast ausschließlich Frauen beim Abgeben von Kleidung und Lebensmitteln dargestellt werden; ein anderes Gemälde zeigt, wie von den Frauen Waffen mit Ochsenwagen an die Front transportiert oder gar selbst getragen werden. Die Herstellung derselben durch Männer aus den Dörfern zeigt ein Gemälde unter dem Titel „Unterstützung der Armee, von sieben bis 70, die ganze Nation“.⁴³¹

Etliche Gemälde zeigen Soldaten sowie deren Alltag in den Schützengräben auf Çanakkale; die strategischen Beratungen der Kommandanten; Szenen, die die Nähe der militärischen Führung, repräsentiert durch Mustafa Kemal und seinen Vertreter Ismet (Inönü), sowie Szenen, die die Einheit der Bevölkerung, ihre Unterstützung der Soldaten und der Nationalen Bewegung zeigen sollen. Ein Gemälde mit dem Titel „Der Oberbefehlshaber Gazi Mustafa Kemal Paşa trifft sich mit dem Volk“ etwa zeigt Mustafa Kemal, auf einem Felsen sitzend, umringt von Männern und Frauen, die zum überwiegenden Teil Kämpfer sind.

Hauptthemen sind also die Solidarität der Kriegszeit und die Einheit der Nation. Die übrigen Gemälde unterstreichen die Rolle des Militärs als Verteidiger der Bevölkerung. Daneben sind es heroische Szenen aus dem Krieg, das Versenken eines britischen Kriegsschiffes (während der Seeschlacht von Gallipoli), Mustafa Kemals Verlassen der Nationalversammlung in Richtung Front sowie der Einzug der Truppen

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Hooper-Greenhill, *Museum and the Interpretation of Visual Culture*, 29.

⁴³¹ „7'sinden 70'ine kadar millet olarak orduya destek/Support to the Army, from 7 to 70, the whole nation.”

des nationalen Widerstandes in Izmir („Die türkischen Truppen ziehen nach dem Sieg in Izmir ein“).

Die Soldaten, so die Botschaft, genießen die volle Unterstützung der Bevölkerung, die wiederum selbstlos ihren ganzen Besitz beiträgt zum Kampf gegen den „Feind“. Dieser „Feind“ wird besonders drastisch in einem großformatigen Gemälde mit dem Titel „In den Besatzungsjahren in Anatolien geschehene Gräueltaten“ (*„İşgal Yıllarında Anadolu’da Yaşanan Mezalim“*) gezeigt, das, stellvertretend für die Verbrechen der griechischen Besatzer an der Zivilbevölkerung, ein Massaker der griechischen Armee darstellt: Vor allem Kinder und Frauen werden als Opfer gezeigt, ein griechischer Pope wiegelt im Hintergrund mit einem Kreuz in der Hand auf, ein Soldat entblößt einer einheimischen Frau den Oberkörper, während im Hintergrund brennende Häuser zu sehen sind.⁴³²

Auch dieser Teil der Ausstellung ist mit der Toninstallation *Suns* unterlegt, die in einigen Sequenzen an die Filmmusik des Spielfilms „Kurtuluş“ angelehnt, in einigen mit ihr identisch ist. Die ebenfalls deutlich erkennbare visuelle Anlehnung wird noch dadurch verstärkt, dass einige Szenen im Film identisch mit den in den Gemälden dargestellten wie zum Beispiel der Einzug der nationalen Truppen in Smyrna / Izmir. Ähnlich verhält es sich mit den Dioramen des Befreiungskrieges.

II.3.2.3. Die „Dioramen des Befreiungskrieges“

Der an die Gemäldegalerie anschließende, über eine kleine Treppe zu erreichende Raum zeigt zwei Großdioramen. Sie zeigen die zwei Entscheidungsschlachten unter dem Kommando Mustafa Kemals, die Sakarya-Schlacht vom 23. August bis 13. September 1921 und die Schlacht von Dumlupınar vom 26. August 1922, auf je 35 mal 6 Metern. Zwischen den Dioramen, die an den beiden Längsseiten des Raumes einander gegenüber angebracht sind, ist das bereits im vorhergehenden Raum sichtbare, überlebensgroße Ölgemälde gehängt, das Mustafa Kemal hoch zu Ross zeigt, und auf das sich der Besucher zubewegt. Die beiden Dioramen selbst sind hinter Säulenreihen linker- und rechterhand „versteckt“.

⁴³² Die Bildunterschrift im Museumskatalog lautet: „Bu katliamlar sırasında din adamlarının kışkırtıcı bir rol oynadığı tarihî belgelerle sabittir.“ [„Es ist durch historische Quellen erwiesen, dass Priester während dieser Gemetzel eine Anstifterrolle spielten“], T. C. Generalkurmay Başkanlığı, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi, 101.

Die dargestellten Schlachten gelten als erfolgreiche Endpunkte der Kämpfe des „Nationalen Widerstandes“ gegen griechische Truppen, die ab 1919, nach der Einnahme von Izmir unter Duldung Londons, kontinuierlich nach Osten und bis kurz vor Ankara vorgedrungen waren. Am 7. April 1921 konnten sie bei İnönü nahe Ankara von den nationalen Truppen, an deren Spitze Mustafa Kemal stand, aufgehalten werden. Allerdings gelang es den Griechen, einige Städte in Zentralanatolien zu besetzen. Am Sakarya-Fluss, etwa 50 Meilen südwestlich von Ankara, fanden die entscheidenden Schlachten statt. Nach 15 Tagen hatten die Truppen der nationalen Bewegung gewonnen und die Griechen begannen am 13. September mit dem Rückzug. Ein Jahr später fand dann die entscheidende Schlacht unter dem Kommando Mustafa Kemals statt. Am 26. August 1922 attackierten seine Truppen die griechische Armee, die von diesem Angriff völlig überrascht wurde. Am 30. August war die Schlacht gewonnen. Eine Schlacht wie die Sakarya-Schlacht mit einer Dauer von 22 Tagen und Nächten wirft – ähnlich wie die Schlacht von Gallipoli – die Frage auf, welche Ereignisse für die Darstellung ausgewählt werden sollen. Das Diorama zeigt eine große Schlachtenszenerie: Mustafa Kemal wird auf dem Duatepe, einem Hügel bei Polatlı dargestellt, von dem aus er seine Befehle gibt. Das gegenüberliegende Diorama, das die Schlacht von Dumlupınar darstellt, zeigt neben Schlachtenszenen die Kommandeure der türkischen Truppen. Außerdem findet sich das ikonenhafte Kocatepe-Motiv: Eine zeitgenössische Schwarz-Weiß-Fotografie aus dem Krieg zeigt Mustafa Kemal auf steinigem Gelände wandernd, den Kopf gesenkt, in Gedanken. Das Bild des einsamen Atatürk, so etwas wie eine Ikone der Revolution und der Republik, ist in anderen Denkmälern wie dem Taksim-Monument von Canonica aus dem Jahr 1928 oder dem Denkmal in Kütahya verarbeitet und zierte in den späten 1960er-Jahren die zweieinhalb-Lira Münze.⁴³³ An der Fotografie selbst wurden immer wieder Veränderungen vorgenommen. So wirkt etwa der Felsen je nach Beschnitt steiler und ermöglicht dadurch eine andere Lesart. Generell wird das Bild als Darstellung von „Atatürk als einsame[m] Held[en], in dessen ruhigen Gedanken die neue Nation inmitten der Schlacht Gestalt annimmt“ interpretiert.⁴³⁴

⁴³³ Während in der originalen Fotografie noch eine Gruppe von Soldaten rechts steht, wurde diese vom Fotografen aber abgeschnitten und das Bild nun immer ohne sie verwendet. Denny, *Atatürk and Political Art in Turkey*, 18.

⁴³⁴ Denny, *Atatürk and Political Art in Turkey*, 18.

Auf dem Gemälde der Schlacht von Dumlupınar sind vor Mustafa Kemal die anderen Kommandanten, İsmet, Generalstabschef Asım Gündüz und Nusrettin Paşa abgebildet. Außerdem zeigt das Gemälde Stacheldraht – den Informationstafeln am Anfang zufolge – als Symbol für griechische Befestigungen.

Ein weiteres bekanntes Motiv, das im Diorama auftaucht, ist der unbekannte tote Standartenträger (*sancakdâr*), der auch im Tod die türkische Flagge immer noch fest umklammert und aufrecht hält. Der Überlieferung zufolge soll er von Mustafa Kemal entdeckt worden sein, als er nach dem Sieg das Schlachtfeld inspizierte. Der unbekannte Standartenträger wurde zu einem der bekanntesten Mythen im Zusammenhang mit dem Befreiungskrieg und ist in einem der ersten, Soldaten gewidmeten, Kriegsdenkmäler, dem 1920 errichteten Denkmal in Dumlupınar, verewigt.⁴³⁵ Die Flagge, so die Informationstafeln zu Beginn, symbolisiere das Mutterland, die Nation und die Freiheit.

Am rechten Bildrand wirken neben Ochsenkarren sitzende alte Frauen merkwürdig hinzugefügt. Der Informationstafel zufolge sind sie mit ihren bunten Kopftüchern und weiten Hosen „nach dem Vorbild heutiger anatolischer Frauen“ gestaltet.

Pierre Noras Hinweis, dass „Repräsentation über strategisches Hervorheben, das Auswählen und die Vervielfältigung von Beispielen abläuft [und] unsere Erinnerung eine äußerst visuelle [ist]“,⁴³⁶ scheint von den Malern beherzigt worden zu sein: Die Panoramen in Anıtkabir reduzieren die unzähligen Ereignisse und komplexen Zusammenhänge des Krieges auf eine kleine Zahl von Momenten und Personen, die Teil des etablierten und staatlich dominierten Kriegsnarrativs sind.

Die wichtigsten Themen bzw. Charakteristika des Panoramabereichs und der in ihm präsentierten Geschichte sind die anti-westliche, imperialistische Interpretation sowohl des Ersten Weltkriegs als auch des „Befreiungskriegs“, der zufolge die türkischen Truppen ihr Land gegen innere und äußere Feinde aufgrund der als Ideal gezeichneten Aufopferung für die Gemeinschaft erfolgreich verteidigen konnten. Ein wichtiger Aspekt ist hierbei die Betonung der materiellen Unterlegenheit der türkischen Truppen, die durch die Wahl der Themen für die Ölgemälde – die Requisitio-

⁴³⁵ Klaus Kreiser, Public Monuments in Kemalist and Post-Kemalist Turkey, in: *Journal of Turkish Studies* 26/II (2002), 43-60, 48.

⁴³⁶ „Representation proceeds by strategic highlighting, selecting samples and multiplying examples. Ours is an intensely retinal and powerfully televisual memory“, Nora, *Between history and memory*, 299.

nen und die notwendige Mitarbeit jedes einzelnen – vermittelt wird. Präsentiert werden im türkischen Gründungsmythos verankerte, traditionelle „geschlechtsspezifische Archetypen des idealen Bürgers“,⁴³⁷ repräsentiert durch die anonymen Soldaten und die Frauen, die Kanonen an die Front tragen. Ihre herausragende Eigenschaft ist die Aufopferung für die Nation. Die auf dem Diorama der Schlacht von Dumlupınar abgebildeten Bauersfrauen in ostanatolischer Kleidung können als modernisierte/aktualisierte Personifikation des „Anatolien-zentrierten“ Nationsbilds verstanden werden.⁴³⁸

Die Interpretation des Ersten Weltkrieges sowie des „Befreiungskrieges“ als Akt imperialistischer Aggression wird durch die im Ausstellungsraum gegenüber dem Panorama zu Çanakkale platzierte Karte, die die geplante Aufteilung der Osmanischen Territorien gemäß den im Vertrag von Sèvres festgehaltenen Vereinbarungen zeigt, gestützt.

War es die ursprüngliche Idee der Ausstellungsmacher, Schlachten zu präsentieren, die mit Atatürk verbunden sind,⁴³⁹ so werden bzw. bleiben durch die Umsetzung dieser Idee im Ausstellungsraum andere Ereignisse und Themen ausgeklammert: Die Panoramen zu Çanakkale und den beiden Schlachten aus dem „Befreiungskrieg“, zwischen denen sechs bzw. sieben Jahre liegen, werden durch den Raum voneinander getrennt, der Gemälde zum „Nationalen Widerstand“ zeigt. Die Schlachten werden dadurch zusammengezogen, die unterschiedlichen historischen Kontexte der Kriege nicht hinterfragt, sondern beide werden unter dem Aspekt des Widerstandes der „türkischen Nation“ gegen Feinde von außen und innen interpretiert.⁴⁴⁰

Ausgeblendet bleiben die Deportationen der und die Massaker an den osmanischen Armeniern, die in eben diesen, durch das Zusammenziehen der Schlachten ausgeblendet bleibenden Zeitraum fallen. Dagegen werden im dritten Bereich (s. u.) mit Fotografien die Guerillaaktivitäten der armenisch-nationalen Dashnaksutjun wie auch der bekannte Aufstand von Van thematisiert, der in der offiziellen Historiographie als „wesentlicher Bestandteil eines übergreifenden Komplotts der Feinde des

⁴³⁷ Çınar, Alev, *Modernity, Islam, and Secularism in Turkey. Bodies, Places, Time*, Minneapolis-London 2005 [Public Worlds; 14], 107, am Beispiel des Siegesdenkmals am Uluş Meydanı in Ankara.

⁴³⁸ Duygu Köksal, *Fine-Tuning Nationalism. Critical Perspectives from Republican Literature in Turkey*, in: *Turkish Studies* 2 (2001) 2, 63-84, 64.

⁴³⁹ Baranov, *The Secret Mission of Merchant Mikhailov*, 66.

⁴⁴⁰ T. C. Generalkurmay Başkanlığı, *Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi*, 5.

Türkentums angesehen wird, das auch die Armenier einschloss. [Der Aufstand von Van bildet] quasi den zentralen Baustein dieser Theorie [...].⁴⁴¹

Andere Auslassungen sind nicht auf die Fokussierung auf die Schlachten zurückzuführen, sondern verweisen auf die Perspektive und Zielsetzung der Ausstellungsmacher: Mehrfach werden im Ausstellungsbereich die als Feinde im Inneren bzw. von außen ausgemachten Gruppen genannt: Es sind – neben den armenischen „Verrätern“ – v. a. die Gegner im Befreiungskrieg, die Griechen, sowie die westlichen Mächte. Besonders drastisch zeigt das oben erwähnte große Gemälde Massaker der griechischen Armee an der Zivilbevölkerung. Wie unreflektiert und einseitig hier Geschichte dargestellt wird, zeigt sich am Beispiel von im zweiten Ausstellungsteil verwendeter Fotos eines verwundeten Kindes und von alten Frauen, „innocent Turks“, wie die begleitenden Objekttexte erläutern, die von „local Greeks, in collaboration with the Greek occupation troops“ getötet worden seien. Massaker an der griechischen Zivilbevölkerung dagegen finden in der Ausstellung keine Erwähnung.⁴⁴²

Unerwähnt bleibt ebenso der Beitrag kurdischer Stämme auf Seiten des Nationalpakts. Als Freunde der „türkischen Nation“ tauchen Russen und Aserbaidzhaner auf, deren Beteiligung an der Ausstellung in Raumtexten immer wieder genannt wird. Die Definition des „wir“ in Abgrenzung gegenüber Feinden wird, mit konventionell(er)en Mitteln, im zweiten Bereich fortgesetzt.

Das im Ausstellungsraum inszenierte Narrativ reflektiert das nationalistische Narrativ der offiziellen kemalistischen Ideologie. Dieses ist

„teleological and totalizing. It is a nation’s struggle against both the imperialistic external enemies and the internal ones, like non-Turkish minorities and the Sultan’s agents. There is a national essence from the outset and its destination is the contemporary Turkish nation-state.“⁴⁴³

⁴⁴¹ Hamit Bozarslan, Der Genozid an den Armeniern als Herausforderung: Erinnerung, nationale Identität und Geschichtsschreibung in der Türkei, in: Buchinger, Kirstin/Gantet, Claire/Vogel, Jakob (Hrsg.), Europäische Erinnerungsräume, Frankfurt a. M.-New York, 2009, 267-280, 274-275.

In den östlichen Gebieten des Osmanischen Reiches kam es seit dem 19. Jahrhundert immer wieder zu Zusammenstößen zwischen ansässigen Armeniern und Kurden. 1914 liefen osmanische Armenier an der osmanisch-russischen Front in großer Zahl zur russischen Armee über, in der Hoffnung, bei einer Niederlage der Osmanen einen eigenen Staat gründen zu können. Die osmanische Regierung antwortete mit Deportationen aus dem Frontbereich, es kam zu vereinzelt Massakern und in der Folge zu einem Aufstand in der Provinzhauptstadt Van; Anm. d. Verf.

⁴⁴² Halil Gülbeyaz, Mustafa Kemal Atatürk. Vom Staatsgründer zum Mythos, Berlin 2003, 117.

⁴⁴³ Köroğlu, Taming the Past, Shaping the Future, 230.

Als Hauptakteur in der Nationswerdung wird Mustafa Kemal präsentiert, der „die Bühne der Geschichte [betrat]“, als das Osmanische Reich schon am Boden lag.⁴⁴⁴

II.3.3. Der zweite neue Bereich: „Der Befreiungskrieg und die Reformen“

II.3.3.1. „Goldenes Zeitalter“ und „Nostalgie nach der Moderne“

Der an das „Befreiungskriegsmuseum“ anschließende Ausstellungsteil führt durch einen ungefähr 200 Meter langen Gang mit Bogengewölben, der um die Räume mit den Panoramen und Gemälden sowie die Krypta herumführt. Er trägt den Titel „Der Befreiungskrieg und die Reformen“ (*Kurtuluş Savaşı ve Devrimler*).⁴⁴⁵ Dieser zweite neue Teil des Museums ist gestalterisch bewusst abgesetzt und umfasst thematisch untergliederte Bereiche, die sich entsprechend den architektonischen Vorgaben auf die 18 Bogengewölbe entlang des Ganges verteilen. Ein Drittel der Gewölbe behandelt den türkischen Befreiungskrieg vom Waffenstillstand von Mudros bis zum Vertrag von Lausanne 1923, die übrigen zwölf die sozialen und kulturellen Reformen wie etwa die Einführung der lateinischen Schrift und des Gregorianischen Kalenders in der so genannten „Atatürk-Periode“ zwischen 1923 und 1938. Es kommt damit in den ersten Gewölben zu Überschneidungen in der Chronologie mit der Gemäldegalerie und den „Befreiungskriegs“-Dioramen.

Allein die Titel der Gewölbe machen deutlich, dass hier die traditionelle Sicht auf den „Befreiungskrieg“ als Kampf der „nationalen Kräfte“ gezeigt wird: Die chronologische Darstellung beginnt mit der „Besetzung des Landes“, bevor „Die Nationalen Kräfte“ dargestellt und „Die Eröffnung der Großen Türkischen Nationalversammlung, die Aufstände“ thematisiert werden. Unter anderem wird „Der nationale Kampf in Çukurova, Antep, Maraş, Urfa und Thrakien“ dargestellt, bevor thematisch die „politischen Reformen“ („Reformen im Recht, Frauenrechte und Familiennamen“, „Land- und Forstwirtschaft, Industrie und Handel“ sowie „Innen- und außenpolitische Ereignisse (1923-1938)“) behandelt werden.

In den genannten acht Gewölben wurde die rückseitige Wand mit je einem Bronzere Relief ausgestaltet, die, wie auf den Informationstafeln ausdrücklich erwähnt wird, von

⁴⁴⁴ T. C. Generalkurmay Başkanlığı, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi, 5.

⁴⁴⁵ Auch mit „Revolutionen“ zu übersetzen; Anm. d. Verf.

türkischen und aserbaidchanischen Künstlern gestaltet wurden. In den übrigen Gewölben stellen Vitrinen zum Thema passende Objekte wie Schiffsmodelle (zum Thema „Marine“) oder Telefone (zu den Themen „Künste“ und „Presse“) aus, die vor allem als Symbole der Modernisierung und Technisierung gelesen werden können. Dem Museumskatalog zufolge sind in diesen Vitrinen rund 3000 Fotografien und Dokumente zum „Befreiungskrieg“ und Atatürks Reformen der frühen Republikzeit ausgestellt, die mit türkischen und englischen Objekttexten versehen sind. An bzw. zwischen den Vitrinen fungieren großformatige Texte als „Statements“. Es sind in überwiegender Zahl bekannte Aussprüche bzw. Zitate Atatürks, zum Teil aber auch Zitate aus den ausgestellten Dokumenten (etwa aus den Erklärungen der Kongresse oder der Nationalversammlung), die im Wesentlichen Begründungs- bzw. Legitimationsfunktion erfüllen. So lautet etwa das „Statement“ im zweiten Gewölbe:

„The occupation of İzmir by the Greek Army has caused a profound agony far beyond our imagination and expression to the nation and army with which I have close relations. Neither the nation nor the army shall yield and accept this unjustifiable attack on its existence. May 20, 1919 Mustafa Kemal Atatürk“⁴⁴⁶

Tatsächlich war Mustafa Kemal am 20. Mai 1919 bei seiner Ankunft in Samsun offiziell im Auftrag des Sultans unterwegs, der nach wie vor Oberhaupt der verbliebenen Territorien war. Ein großer Teil der Befehlshaber befand sich auf Seiten Mustafa Kemals. Während Mustafa Kemal ursprünglich auf seine engen Verbindungen zur Armee verweist, um dadurch seine Legitimität als Befehlshaber zu demonstrieren, wirkt das Zitat im Kontext der Ausstellung eher wie eine Legitimation der Armee über Mustafa Kemal. Erst der errungene Sieg im „Befreiungskrieg“ ermöglichte es nach der Republikgründung, die zeitgenössisch eigentlich illegitime Vorgehensweise gegen den Befehl des Sultans zu legitimieren. In dieselbe Richtung weist der Vitrinentext im Gewölbe mit dem Titel „Die Nationalen Kräfte“.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Im zweiten Gewölbe „Der Waffenstillstand von Mudros und die Besetzung des Landes“ (*Mondros, Vatanın İşgali*). Dem hier zitierten englischen Text ist das türkische Originalzitat direkt vorangestellt: „İzmir’in Yunan askerlerince işgali olayı, yakından tenasta bulunduğu milleti ve orduyu, tasarlanması ve anlatılması imkânsız ölçüde kan ağlatmıştır. Ne millet ve ne ordu, varlığına karşı yapılan ve haksız saldırıyı sindiremeyecek ve kabul etmeyecektir. 20 Mayıs 1919 Mustafa Kemal Atatürk“, Anm. d. Verf.

⁴⁴⁷ „It is the basic principle to recognize the national forces as the only power, and to rely on the unquestionable superiority of the national will.“ Gewölbe „Die Nationalen Kräfte“; das vorangestellte türkische Originalzitat lautet: „Kuvayı milliyeti tek kuvvet tanımak ve milli iradeyi hâkim kılmak temel ilkedir. (Erzurum ve Sivas Kongreleri).“

Die Themen der einzelnen Gewölbe werden in ihrer Abfolge überwiegend chronologisch präsentiert. Im ersten Gewölbe, den „Türkischen Kommandanten des Befreiungskrieges“ gewidmet, sind Tafeln mit Namenslisten von Kommandeuren ausgestellt. Die chronologische Darstellung beginnt dann mit dem folgenden Gewölbe mit dem Titel „Der Waffenstillstand von Mudros und die Besetzung des Landes“ (*Mondros, Vatanın İşgali*). Die folgenden Bereiche behandeln die Sammlung des Widerstands, der sogenannten „Nationalen Kräfte“ (drittes Gewölbe). Thematisch schließen daran die darauf folgenden, „Die Kongresse“ (Die Kongresse von Sivas und Erzurum von 1919)⁴⁴⁸ und „Die Gründung der Nationalversammlung und die Aufstände“ an und folgen damit der herkömmlichen Darstellung. Der „Nationale Kampf in Çukurova, Antep, Maraş, Urfa and Thrakien“ zeigt Fotografien von der Ostfront und (hinsichtlich Entstehungskontext und -datum nicht näher ausgewiesene) Fotografien „Turkish victims“ von „Armenian terrorists“⁴⁴⁹ 1918 im Kaukasus. Das Gewölbe „Die türkische Marine während des Befreiungskrieges“ unterbricht die Chronologie, bevor „Die großen Siege, der Waffenstillstand von Mudanya und Vertrag von Lausanne“ den Abschluss der den „Befreiungskrieg“ thematisierenden Gewölbe bildet.

Die nun folgenden Gewölbe behandeln fast ausschließlich die sozialen und kulturellen Reformen der Atatürk-Periode zwischen 1923 und 1938 von den „politischen Reformen“ über die „Reformen in Bildung, Sprache und Geschichte“, den „Reformen bezüglich Recht, Frauenrechte und Familiennamen“ zur „Neuordnung des sozialen Lebens“. Die behandelten Reformen umfassen etwa das Verbot des Tragens des Fez, der traditionellen osmanischen Kopfbedeckung, im Jahre 1925, die Einführung westlicher Zeitrechnung und des Gregorianischen Kalenders, auf die 1928 die Schriftreform und 1932 eine umfassende Sprachreform folgten. Die Durchsetzung der Reformen wird in diesem Bereich als einvernehmlich dargestellt, drakonische Strafen der Regierung – wie etwa ausgesprochene und vollstreckte Todesurteile für das Tragen des Fez – werden nicht erwähnt, womit diese – positive – Darstellung

⁴⁴⁸ Die Kongresse von Sivas und Erzurum fanden vom 23. Juli bis 7. August 1919 bzw. am 4. September 1919 statt. Lokale Gesellschaften wurden von der von Mustafa Kemal geführten Widerstandsbewegung dazu aufgefordert, sich zu einem Nationalkongress zusammenzuschließen. Dieser sollte die politische Bewegung und die späteren militärischen Maßnahmen durch das Volk legitimieren.
Anm. d. Verf.

⁴⁴⁹ Objekttext in der Ausstellung.

einer aktuellen Richtung in der Geschichtswissenschaft entgegensteht, die diese Phase kritisch hinterfragt.⁴⁵⁰ So zeigt etwa Esra Özyürek auf, dass diese Reformen nicht nur der Verwestlichung und Säkularisierung der Gesellschaft dienten, um sie näher an Europa heranzuführen, sondern auch dazu, mit der Osmanischen Vergangenheit zu brechen und die Partei an der Macht „als Gründerin einer neuen Ära“ zu legitimieren.⁴⁵¹ Sie unterstreicht die Funktion der Maßnahmen dazu, die Verbindungen zur Vergangenheit zu kappen, indem „Alltagserinnerungen [...] ausgelöscht“ wurden.⁴⁵² Auch hier bildet die Ausstellung eine exakte Reproduktion des überlieferten – kemaalistischen – Geschichtsbildes, das aktuelle Forschungstendenzen nicht miteinbezieht. Atatürks Rolle als Gründungsheros bleibt darin unangetastet. Errungenschaften um Frauenemanzipation oder Schulwesen, die bereits in der Reformperiode der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren Anfang nahmen, werden nicht erwähnt, sondern die Reformen werden als Schaffung gleichsam aus dem Nichts präsentiert.

Die übrigen Gewölbe befassen sich thematisch mit „Künsten, Presse und Gemeindezentren“, „Nationaler Sicherheit“, „Land- und Forstwirtschaft, Industrie und Handel“ (*Tarım Ormancılık Sanayi ve Ticaret*), „Finanz, Gesundheit, Sport und Tourismus, Öffentlicher Arbeit und Transport, sowie Inneren und äußeren politischen Ereignissen (1923-1938) (*İç ve Dış Siyasi Olaylar*) – und schließen damit das Narrativ der erfolgreichen Modernisierung ab.

Entlang des Korridors passiert der Besucher die mit Plaketten mit Kurzbiographien versehenen Büsten von 20 zivil-militärischen „Helden“ und „Heldinnen“ aus dem Befreiungskrieg.⁴⁵³

Entsprechend der räumlichen Vorgaben sowie der Zielsetzung der Ausstellungsmacher, dass dem Besucher „die Schwierigkeiten auf dem Weg zur Republik“ vermittelt werden sollten,⁴⁵⁴ wurde für diesen Teil der Ausstellung eine lineare Besucherführung und eine chronologische Präsentationsform gewählt. Die Ausstellungsobjekte in solch einer Präsentation „dienen [...] primär und oft ausschließlich als Begrün-

⁴⁵⁰ Vgl. dazu das Einleitungskapitel I.2.2. dieser Arbeit.

⁴⁵¹ Özyürek, *The Politics of Public Memory in Turkey*, 4.

⁴⁵² Ebd., 4-6.

⁴⁵³ Im englischen Text werden die geschlechterspezifischen Ausdrücke „heroes“ und „heroines“ benutzt. Im Türkischen ist nur von „kahraman“, „Held“, die Rede. T. C. Generalkurmay Başkanlığı, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi, 125. Eine Geschlechterdifferenzierung des Begriffs „kahraman“ ist im türkischen Sprachgebrauch zwar möglich („kadın kahraman“), wäre aber wie auch bei vielen Berufsbezeichnungen eher unüblich. Anm. d. Verf.

⁴⁵⁴ T. C. Generalkurmay Başkanlığı, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi, 43.

dungsmodus für die Wahrhaftigkeit und Objektivität der intendierten Erzählung und als Legitimation der beabsichtigten Interpretation.⁴⁵⁵

Die in den Vitrinen präsentierten Dokumente und Fotografien sind nicht mit Herkunftsangaben oder kontextualisierenden Kommentaren versehen. So erschließen sich weder Herkunft noch Entstehungskontext der Dokumente und Fotografien. Besonders offensichtlich wird diese Problematik angesichts einer Gruppe von Fotografien von mutmaßlichen Opfern griechischer Besatzer, die die verstümmelten Körper von Bauern, Kindern und alten Frauen zeigen, Leichen von „unschuldigen Türken“, die, so der begleitende Objekttext, von „ansässigen Griechen“, die mit den griechischen Besatzern „kollaborierten“, getötet worden waren.⁴⁵⁶ Unabhängig von der Frage nach der Authentizität der Bilder ist ihre Verwendung aber insofern tendenziös, als, im Sinne des übergeordneten Narrativs, – ebenso belegte – Massaker an der griechischen Zivilbevölkerung in der Ausstellung unerwähnt und somit ausgeblendet bleiben.

Die Zeitspanne, die im Panoramabereich ausgelassen wurde – die Zeit zwischen Gallipoli und dem Befreiungskrieg, inklusive der Massendeportation und -tötung der armenischen Bevölkerung – wird auch im zweiten neuen Bereich nur ansatzweise thematisiert, während der Gewölbebereich, wo es zu Überschneidungen bzw. zu zeitlichen Parallelen kommt, als Ergänzung zum Panoramabereich konzeptionalisiert ist. Der zweite Bereich betont den Bruch mit der osmanischen Zeit und präsentiert ein uneingeschränkt positives Fortschrittsnarrativ.

II.3.3.2. Die „Nationalen Kräfte“

Bereits in der Ölgemäldegalerie stand neben Mustafa Kemal selbst eine Akteursgruppe im Vordergrund: die Offiziere im Umfeld Mustafa Kemals, die die Führungsschicht auf Seiten der „Nationalen Kräfte“ stellten. Sie sind in der Darstellung weniger als individuelle Personen von Bedeutung, als als Teil dieser Gruppe. Wie weiter oben bereits ausgeführt, repräsentieren Porträtgalerien Individuen, deren Verhalten durch die Aufnahme in die Galerie als vorbildhaft definiert wird.⁴⁵⁷ Zwischen den

⁴⁵⁵ Scholze, Medium Ausstellung, 123.

⁴⁵⁶ „local Greeks, in collaboration with the Greek occupation troops, killed innocent Turks“, Vitrinentext in der Ausstellung.

⁴⁵⁷ Hooper-Greenhill, Museum and the Interpretation of Visual Culture, 23.

Bogengewölben wird nun in Form von 20 entlang des Ganges aufgereihten Bronzebüsten noch einmal eine Personengruppe präsentiert, die zum Teil mit dem in der Gemäldegalerie übereinstimmt, aber, so zumindest der Vorsatz, auch Zivilisten inkludiert.

Eine solche Präsentation von Büsten militärischer Helden stellt eine konservative Präsentationsform dar und findet sich häufig in Denkmälern oder Gedenkmuseen.⁴⁵⁸

Die dargestellten Personen werden als sogenannte „zivil-militärische HeldInnen“ des Befreiungskriegs eingeführt. An den Sockeln der Büsten sind Plaketten angebracht, auf denen Kurzbiographien der Porträtierten stehen. Wie bei den Befehlshabern in der Gemäldegalerie stellt sich die Frage, nach welchen Kategorien genau diese Personen ausgewählt, und wie diese Kategorien konstruiert wurden.⁴⁵⁹

Die präsentierten „HeldInnen“ gehören einer Generation zwischen ca. 1875 und 1885 Geborener an, wobei die höchste Verteilungsdichte der Geburtsjahre zwischen 1880 und 1884 liegt. Ihren Geburtsjahrgängen folgend gehören sie der Generation von 1908 an, also derer, die die jungtürkische Revolution gegen den Sultan im Jahr 1908 im Alter zwischen 23 und 33 Jahren miterlebt, vor allem aber mitgetragen hatten. Beinahe die Hälfte der in der Ausstellung Präsentierten, nämlich neun, gehören der am Balkan bzw. in Westthrakien geborenen militärischen Elite des Reiches an. Fünf weitere stammen aus Istanbul und nur vier aus „Anatolien“. Während damit die in der Ausstellung präsentierte „Nation“ überwiegend auf die anatolische Landbevölkerung bezogen wird, ergibt sich das Bild einer städtischen, überwiegend aus Istanbul bzw. den europäischen Territorien stammenden Führungsschicht.

Unter den „Helden“ sind auch zwei „Heldinnen“, von denen die eine, Halide Edip Adivar, das Ideal der modernen, verwestlichten und gebildeten Frau repräsentiert.⁴⁶⁰

Vier Personen tauchen sowohl in der Gemäldegalerie als auch in der Büstengalerie auf: Mustafa Kemal (Atatürk), İsmet İnönü, Fevzi Çakmak und Kâzım Karabekir. Karabekir ist ein gutes Beispiel für den Wandel des Einverständnisses darüber, wer einem repräsentativen Kollektiv zugerechnet wird. Karabekir, während der Einparteienszeit Kritiker Atatürks und Verfasser alternativer Memoiren zur Zeit des „Befrei-

⁴⁵⁸ In Poklonnaja Gora etwa finden sich Bronzebüsten mit den „Helden“ aus den „Vaterländischen Kriegen“ 1812 und 1941-45 in der „Hall of Military Leaders“, Anm.d.Verf.

⁴⁵⁹ Hooper-Greenhill, *Museum and the Interpretation of Visual Culture*, 29.

⁴⁶⁰ Adivar unterrichtete westliche Literatur an der Universität Istanbul, bevor sie sich für den Befreiungskrieg meldete. Anm. d. Verf.

ungskrieges“,⁴⁶¹ wäre etwa während der frühen Republikzeit nicht ausgestellt worden.⁴⁶²

Entgegen ihrer Präsentation als „militärisch-zivile Helden“ haben die achtzehn „Helden“ und „Heldinnen“ entweder einen hohen militärischen Rang oder entstammen einer privilegierten Bevölkerungsschicht. Bemerkenswert ist dieser Befund in Anbetracht der Betonung des „gemeinen Soldaten (des „Mehmeçik“ im Türkischen, des „kleinen Mehmet“, beispielhaft verkörpert durch den unbekanntes Standartenträger) und der Zivilbevölkerung in den anderen Ausstellungsbereichen.

In den an den Sockeln angebrachten Kurzbiographien werden noch einmal die „Feinde“ der Nation bestimmt. Die Texte enthalten zweimal Referenzen auf Armenier: Einmal in der Biographie Kara Fatmas, die zusammen mit anderen Frauen in den Krieg zog, um ihre Ehemänner, von denen es hieß, sie würden von Armeniern zu Tode gefoltert, zu befreien; und einmal in der Biographie Sütçü İmams, der dem Text zufolge in den Kampf zog, als Armenier „begannen, muslimische Frauen zu belästigen“.⁴⁶³

II.3.3.3. Ausgangsbereich

Der Ausgangsbereich umfasst einen Saal im Turm der Republik sowie einen abschließenden, zum Museumsshop führenden Gang. Die im Saal präsentierte Objektzusammenstellung macht noch einmal die besondere Kommunikationssituation im Mausoleumskomplex, zwischen Besucher und der Person, derer gedacht wird, deutlich. Die im übrigen Mausoleum symbolische Präsenz des Republikgründers wird hier durch eine Atatürk-Wachsfigur „zum Anfassen“, wenn auch nur bedingt: Wie bereits erwähnt, wird in einer großen Glasvitrine eine Szene aus dem Arbeitsalltag Atatürks inszeniert. Eine lebensgroße Wachsfigur Atatürks ist an dessen Arbeitstisch sitzend positioniert. Neben der Vitrine findet sich zudem der ausgestopfte Lieblingshund Atatürks. In dieser privat anmutenden Szenerie sind auch die Besucherbücher – eines eigens für Kinder auf einem niedrigeren Pult, eines für Erwachsene, sowie stili-

⁴⁶¹ Adak, *National Myths and Self-Narrations*, 510ff.

⁴⁶² Ebenso verfasste Edip Adıvar alternative Erinnerungen an den „Befreiungskrieg“, die erst in den 1960er-Jahren erscheinen durften. S. dazu Adak, *National Myths and Self-Narrations*.

⁴⁶³ „when the Armenian soldiers within the French Invasion Forces started harassing Muslim women.“ T. C. Generalkurmay Başkanlığı, *Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi*, 141.

sierte Pulte, in denen Computer untergebracht, die eine elektronische Abfrage der offiziellen Besucherbücher für Staatsgäste ermöglichen.

Die Besucher der Ausstellung, insbesondere Kinder, adressieren ihre Eindrücke und Anmerkungen immer an Atatürk direkt, nie an die – ohnehin anonym gebliebenen – Ausstellungskuratoren.⁴⁶⁴

Im letzten Gang vor dem Museumsshop wird im Stil des Ausstellungsteils zu Beginn, der Gegenstände aus dem Privatbesitz Atatürks zeigt, entlang der Wand dessen Bibliothek ausgestellt. In Vitrinen werden ausgewählte Bücher mit seinen persönlichen Anmerkungen gezeigt, welche die Kultiviertheit und Belesenheit des Verstorbenen illustrieren, womit Bildung als vorbildhafter Wert vermittelt wird.

Abschließend ist festzuhalten, dass das Museum „offenkundiger die beiden Konzepte „Atatürk“ und „türkische Nation“ stärker gleichsetzt als es die das Museum umgebende Architektur tut.“⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Beobachtung der Autorin bei mehreren Besuchen im Museum.

⁴⁶⁵ Wilson, Mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk, 110.

III. Die neo-konservative Aneignung des Gründungsmoments

Nur etwas mehr als ein Jahr nach der Eröffnung des Atatürk und Befreiungskriegsmuseums wurde in Istanbul ein weiteres Museum eröffnet, welches das nationale Gründungsnarrativ zum Thema hat. Das Miniaturk Panorama Siegesmuseum (*Miniatürk Panorama Zafer Müzesi*) zeigt ein Miniaturdiorama der Schlacht von Gallipoli und des Befreiungskrieges und ist in seiner visuellen Gestaltung eindeutig auf das Ankaraner Museum bezogen. Gleichzeitig aber betont es andere Aspekte der Ereignisse und präsentiert ein deutlich „demokratischeres“ und weniger militärzentriertes Nationsbild.

Das Museum wurde anlässlich des Tags der Republik am 29. Oktober 2003 innerhalb des Miniaturk Parks (*Minyatür Türkiye Parkı*), einem Freizeitpark im Stadtteil Söğütözü am Nordufer des Goldenen Horns, eröffnet. Miniaturk zeigt maßstabsgetreu verkleinerte Modelle vor allem in, aber zum Teil auch außerhalb des Gebiets der Türkei gelegener Kultur- und Naturdenkmäler. In der Forschungsliteratur wird Miniaturk häufig als Beispiel neo-konservativer Erinnerung und Musealisierung von Nationalgeschichte betrachtet. Das Siegesmuseum fügt sich in diesen Rahmen ein und stellt, wie ich argumentieren möchte, das erste Beispiel für eine museale, neo-konservative Re-Interpretation des nationalen Gründungsmoments bzw. des Gründungsnarrativs dar.

Miniaturk war ein Gemeinschaftsprojekt der Istanbulischen Stadtverwaltung (*İstanbul Büyükşehir Belediyesi*, İBB) und der *Kültür A.Ş.*,⁴⁶⁶ einer vormals zur Istanbulischen Stadtverwaltung gehörenden, nun privatisierten Gesellschaft. Die İBB ist ein vergleichsweise neuer Akteur in der türkischen Museumslandschaft, der über politischen Einfluss sowie finanzielle Ressourcen verfügt, und eine eigene kulturpolitische Agenda verfolgt, die sich aus dem spezifischen Kontext in Istanbul ergibt.

⁴⁶⁶ İpek Türel, *Modelling Citizenship in Turkey's Miniature Park*, in: Deniz Göktürk/ Levent Soysal/ İpek Türel (Hrsg.), *Orienting Istanbul. Cultural Capital of Europe?*, New York 2010, 104-125, 123, Anm. 4.

III.1. Istanbul als „global city“ und Symbol der multikulturellen Nation

III.1.1. Das osmanische Istanbul als Vorbild für die „global city“ des 21. Jahrhunderts

In der Historiographie, aber auch in der Kulturpolitik und der Tourismusindustrie herrschte in den letzten zwei Jahrzehnten neben einem generellen Interesse an der Osmanischen Zeit insbesondere Interesse an der Osmanischen Vergangenheit Istanbuls. Dieses zunehmende Interesse hat, ebenso wie die politischen Kämpfe, die um das osmanische Erbe Istanbuls geführt werden, eine transnationale Dimension.⁴⁶⁷ Istanbul entwickelte sich, nicht zuletzt infolge der unter Ministerpräsident Turgut Özal eingeleiteten wirtschaftspolitischen Liberalisierungen seit den 1980er-Jahren, zur „Megacity“, die als Zeichen der Öffnung der Türkei für die globalen Märkte dienen sollte.⁴⁶⁸ Mit ihrer neuen wirtschaftlichen Stärke wurde die Stadt zunehmend finanziell und politisch unabhängig vom (Verwaltungs-) Zentrum Ankara.⁴⁶⁹

In den 1990er-Jahren erstellte das Kultur- und Tourismusministerium einen Fünf-Jahres-Plan für den Zeitraum 1996-2000, mit dem als Ausgleich zum saisonalen Tourismus an den Küstengebieten der Städte- und Kulturtourismus gestärkt werden sollte.⁴⁷⁰ In der Folge wurde Istanbul als Tourismusdestination zunehmend wichtiger. Diese Ausrichtung sowie die Vermarktung „kulturellen Erbes“ sogenannter „global cities“ ist ein transnationaler Trend, in den sich Istanbul nun einreihete. Dadurch kam es zu einer Aufwertung der osmanischen Zeit, da das kulturelle Erbe Istanbuls in seinen osmanischen Bauwerken bestand. Insbesondere die historische Altstadt, in der sich die meisten und bedeutendsten Bauwerke des „Goldenen Zeitalters“, der frühosmanischen Zeit, befinden, wurde seit den 1980er-Jahren unter Bürgermeister Bedrettin Dalan kontinuierlich zum Open-air-Museum für Touristen aus aller Welt ausgebaut. Dieser kulturpolitische Kurs der Stadtverwaltung, der den Erhalt und die Musealisierung des osmanischen baulichen Erbes der Stadt im Allgemeinen, sowie der histori-

⁴⁶⁷ Öncü, *The Politics of Istanbul's Ottoman Heritage*, 233.

⁴⁶⁸ Ebd., 234.

⁴⁶⁹ Ebd., 243.

⁴⁷⁰ Ferhan Gezici/Ebru Kerimoğlu, *Culture, tourism and regeneration process in Istanbul*, in: *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research* 4 (2010) 3, 252-265, 254.

schen Halbinsel im Besonderen zum Ziel hatte, wurde auch von den nachfolgenden Stadtregierungen weitergetragen,⁴⁷¹ wenn auch aus anderen Interessen und mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen.

Seit den 1990er-Jahren beschäftigte die Istanbuler Lokalpolitik zunehmend mit der Frage, wie man Istanbul „als muslimische Stadt vorstellen und präsentieren könne“:

„[T]his has become an increasingly crucial issue, as the support base among the low-income populations of the city – fragmented along regional, ethnic and sectarian lines – is contingent on promoting ‚unity and harmony in Islam‘.“⁴⁷²

Dieser Umstand manifestierte sich unter Bürgermeister Erdoğan Mitte der 1990er-Jahre im Erhalt und der teilweisen Rekonstruktion vor allem islamischer Baudenkmäler mit der erklärten Absicht, die islamische Identität der Stadt zu betonen. Demgegenüber rückte für 2010 von Seiten des Tourismusministeriums und im Zuge der Vermarktung Istanbuls als „Europäische Kulturhauptstadt“ die Betonung des „multi-kulturellen Erbes“ der Stadt in den Vordergrund, und damit Stadtteile wie Galata und Pera, das heutige Beyoğlu, mit seinem jüdisch-griechisch-armenischen Bauerbe.⁴⁷³ In der Folge rückten ebendiese Stadtteile in den Fokus wissenschaftlicher Forschung sowie von Denkmalschutzinitiativen.

Vor diesem Hintergrund wird das Nebeneinander etwa von Gebäuden wie armenischen Kirchen und Moscheen wird in der Forschung häufig als Symbol eines friedlichen Nebeneinanders unterschiedlicher „Kulturen“ und gelungenen Multikulturalismus gedeutet und vermarktet, wohingegen historische Forschung überzeugend darauf hinweist, dass solche „Toleranzdiskurse“ häufig den Blick auf tatsächliche historisch-soziologische Prozesse verstellen, und die räumliche Nähe zumindest in einigen Fällen Folge eines historischen Verdrängungsprozesses und eines Kampfes unterschiedlicher (ethnischer oder religiöser) Bevölkerungsgruppen um den städtischen Raum ist.⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Aysim Türkmen, Panoramic Conquest Museum, International Conference on Materiality, Memory and Cultural Heritage, İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ)/Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, 28.05.2011.

⁴⁷² „how Istanbul can be imagined and represented as a ‚Muslim City‘ now that the religious spaces and landmarks that might be defined as intrinsically ‚Islamic‘ are in continuous circulation as icons in the transnationalised spaces of the city.“ Öncü, *The Politics of Istanbul’s Ottoman Heritage*, 344.

⁴⁷³ Gezici/Kerimoglu, *Culture, tourism and regeneration process in Istanbul*, 254. Vgl. auch Ayfer Bartu, *Who Owns the Old Quarters? Rewriting Histories in a Global Era*, in: Keyder, Çağlar (Hrsg.), *Istanbul. Between the Global and the Local*, New York-Oxford, 1999, 31-45.

⁴⁷⁴ Amy Mills, *The Ottoman Legacy: Urban Geographies, National Imaginaries, and Global Discourses of Tolerance*, in: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 31 (2011) 1, 183-195, 188f.

Gleichzeitig überdecken solche Toleranzdiskurse die gegenwärtige Marginalisierung von Bevölkerungsgruppen wie Kurden und Roma in einer Megacity, deren Hälfte der Bevölkerung in den letzten Jahrzehnten zugewandert war.⁴⁷⁵

„[F]or the majority of the city’s ten million inhabitants, nearly half of whom are recent immigrants, the glorification of Istanbul’s ancient history along with its aesthetic preservation and display in segregated ‘tourist spaces’ has become the ‘new’ exclusionary rhetoric of the moment. It has served to highlight the diverse cultural pasts and multiplicity of ethno-religious heritages in the living present of Istanbul. In short, the mass marketing of Istanbul’s history has proceeded in tandem with growing visibility and *politicisation* of cultural differences among the city’s inhabitants.“⁴⁷⁶

Narrative von Istanbul’s „multikultureller Vergangenheit“⁴⁷⁷ und Phrasen wie „world city“ oder „Wiege der Zivilisationen“ entwarfen ein Bild der Stadt als „frei von ethnischen und rassistischen Konflikten, von Dilemmata städtischer Hierarchie und Armut“ und wurden von verschiedenen politischen Akteuren und Gruppen aufgegriffen und strategisch für ihre Zwecke genutzt, um alternative politische Versionen der Vergangenheit bzw. Zukunft der Stadt zu erzählen.⁴⁷⁸ Der Topos von Multikulturalität und Toleranz wurde in Politik und Marketing insbesondere für die osmanische Zeit beschworen. Diese Interpretation des osmanischen Erbes passte einerseits perfekt in transnationale (Vermarktungs-)Konzepte; gleichzeitig bedeutete und bedeutet die Betonung des osmanischen Erbes aber auch eine Herausforderung der kemalistischen Vorstellung der nationalen (republikanischen) Vergangenheit:

„[T]he mobilisation of Istanbul’s imperial legacy to articulate future aspirations for a ‘global’ future have challenged modernist imagination of the Republican past. [...] Istanbul’s self-promotion as a City of Culture in transnational markets has undermined the very categories upon which the cosmology of Turkish nationalism and modernity has been based. It has opened the multiple layers of ‘Ottoman past’ to opposing political claims and projects, not only for the city, but also for the *nation*.“⁴⁷⁹

Istanbul und seine vielschichtige Vergangenheit wurden damit zum Ort, an dem politische Kämpfe in der „nationalen Arena“ ausgetragen werden.⁴⁸⁰

⁴⁷⁵ Ebd., 195.

⁴⁷⁶ Öncü, *The Politics of Istanbul’s Ottoman Heritage*, 235.

⁴⁷⁷ Ebd., 237.

⁴⁷⁸ „devoid of ethnoracial conflicts, dilemmas of urban hierarchy or poverty“; ebd., 238.

⁴⁷⁹ Ebd., 236.

⁴⁸⁰ Ebd., 235.

III.1.2. Neue Akteure in der Istanbuler Museumslandschaft

Die Forschungsliteratur beschreibt die 1980er-Jahre als Zäsur bzw. Übergangszeit in der türkischen Museumslandschaft.⁴⁸¹ Dieser Befund bezieht sich bei genauerem Hinschauen vor allem auf Istanbul, in dem seit den 1980er-Jahren eine bemerkenswerte Zahl von Privatmuseen eröffnet werden. Mit diesen Museen wird eine neue Akteursgruppe sichtbar, die aufgrund gesellschaftspolitischer Veränderungen, vor allem aber der Änderungen der gesetzlichen Rahmenbedingungen im Laufe der 1970er und 1980er-Jahre die Möglichkeit erhalten, Geschichte im öffentlichen Raum zu präsentieren.⁴⁸²

Bis in die 1970er-Jahre hinein durften in der Türkei Museen nur von staatlichen Institutionen gegründet werden: Bis 1973 war die Ausstellung historischer und kulturell bedeutender Objekte aufgrund von Gesetzen, die ins 19. Jahrhundert datierten und ursprünglich dazu geschaffen worden waren, die Ausfuhr und den Handel von Objekten ohne Erlaubnis des Staates zu verhindern, strikt reguliert worden.⁴⁸³ Entscheidend für den institutionellen Wandel des Museums in der Türkei war also der sukzessive Rückzug des Staates als einziger Akteur, der bis dahin die „Macht über Visualisierungen der Vergangenheit“ und damit das „Monopol über nationale und kulturelle Identität“ besessen hatte.⁴⁸⁴

1984 war die Reihe von Gesetzesänderungen,⁴⁸⁵ die die Institutionalisierung und Öffnung privater, im Wesentlichen Objekte aus z. T. unterschiedlichsten Gebieten wie antiker Archäologie und zeitgenössischer Malerei umfassender Sammlungen für die Öffentlichkeit begünstigte, abgeschlossen.⁴⁸⁶ Hinter den neu entstehenden Museen standen zumeist Stiftungen, Vereine oder Banken. Insbesondere am Anfang wurden sie von reichen Unternehmerfamilien, wie den Familien Sabancı und Koç, auf der Basis ihrer privaten Sammlungen gegründet. So konnte sich neben der bisher

⁴⁸¹ Shaw, *National Museums in the Republic of Turkey*, 935ff.; Vgl. auch Seçil Yılmaz, *Visualization of Culture, Memory and History in Turkey*, 45f.

⁴⁸² Seçil Yılmaz/V. Şafak Uysal, *MiniaTurk: Culture, History, and Memory in Turkey in Post-1980s*, NaMu, Making National Museums Program, Setting the Frames, 26.-28.02.2007, Norrköping, Schweden, 115-125, 120. URL: <http://www.ep.liu.se/ecp/022/010/> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

⁴⁸³ Vgl. Yılmaz, *Visualization of Culture, Memory and History in Turkey*, 56; Yılmaz/Uysal, *MiniaTurk*, 119.

⁴⁸⁴ Yılmaz/Uysal, *MiniaTurk*, 120.

⁴⁸⁵ Yılmaz, *Visualization of Culture, Memory and History in Turkey*, 57.

⁴⁸⁶ Ebd., 58.

maßgeblichen politischen und Verwaltungs- eine Unternehmerelite in der Museumslandschaft etablieren,⁴⁸⁷ und wurde in der türkischen Museumslandschaft von einem breiteren Akteurskreis Geschichte verhandelt – wenn auch, wie die die Kunsthistorikerin Wendy Shaw festhält, die neuen Privatmuseen „nationale Ideologien wiederholen, allerdings ohne Eingreifen des Staates.“⁴⁸⁸

Ein Beispiel hierfür bietet das erste Privatmuseum, das Sadberk Hanım Museum (*Sadberk Hanım Müzesi*) in Istanbul. Im Oktober 1980 in der Sommervilla des Patriarchen der Koç Familie, Vehbi Koç,⁴⁸⁹ eingerichtet, wurde es 1998 restauriert und erweitert.⁴⁹⁰ Das Museum umfasste archäologische Objekte vornehmlich prä-islamischer Herkunft aus Anatolien und dem Mittleren Osten. Ein zweiter Schwerpunkt liegt auf der ethnographischen Sammlung, die das Leben der osmanischen Oberschicht zeigt. Im Museum wurden dafür, wie im Ethnographischen Museum in Ankara, Inszenierungen von Szenen traditioneller Momente gewählt, wie etwa der Henna-Nacht (*Kına Gecesi*) vor der Hochzeit oder das Beschneidungszimmer (*Sünnet Odası*).⁴⁹¹

Das 2004 auf Initiative der Familie Eçzacıbaşı und mit direkter Unterstützung des Ministerpräsidenten Recep Tayyip Erdoğan eröffnete Museum für moderne zeitgenössische Kunst, Istanbul Modern zeigt beispielhaft, dass private Initiativen und Projekte von öffentlicher Hand nicht immer klar zu trennen sind.

Neben den oben genannte Familien stellt die İBB, die Istanbuler Stadtverwaltung, den einflussreichsten Akteur im Museumsbereich dar. Sie verfügt über weitreichende politische, wirtschaftliche und kulturelle Ressourcen, die im Zuge der zunehmenden Bedeutung der Stadt als wirtschaftliches Zentrum des Landes noch zugenommen haben. Weitgehend unabhängig von der Zentralverwaltung in Ankara wurde der Istanbuler Oberbürgermeister zu einer Schlüsselfigur in der nationalen Arena.⁴⁹² Zwischen 2000 und 2009 fallen u. a. zwei große permanente Projekte der Stadtverwaltung: 2003 der Freilichtpark Miniaturk, noch unter Bürgermeister Ali

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Shaw, *National Museums*, 935.

⁴⁸⁹ Benannt ist das Museum nach seiner Frau, Sadberk Hanım, zu deren Erinnerung es eingerichtet wurde. Anm. d. Verf.

⁴⁹⁰ 2002 folgte das Sakıp Sabancı Museum, für das die Sammlung der Familie Sabancı aufbereitet wurde.

⁴⁹¹ Yılmaz, *Visualization of Culture, Memory and History in Turkey*, 59.

⁴⁹² Öncü, *The Politics of Istanbul's Ottoman Heritage*, 243. Üstün Ergüder, *Patterns of authority*, in: Heper, Metin (Hrsg.), *Local Government in Turkey. Governing Greater Istanbul*, London 1989, 30-45.

Müfit Gürtuna von der Tugendpartei (*Fazilet Partisi*, FP),⁴⁹³ sowie 2005-2009, nunmehr bereits unter einer von der AKP dominierten Stadtverwaltung, das Panorama 1453 Geschichtsmuseum zur osmanischen Eroberung der Stadt im Jahr 1453.⁴⁹⁴

III.1.3. Aneignung und Umdeutung am Beispiel der (Re-)Konstruktion der Denkmal- und Erinnerungslandschaft Gallipoli

Der Gedenk- und Nationalpark Gallipoli bietet ein anschauliches Beispiel dafür, wie nationale republikanische Erinnerungsorte kontinuierlich, aber insbesondere in den letzten zehn bis 15 Jahren, rekonstruiert, reinterpretiert und deren religiöse Bedeutung zunehmend betont wurden, sowie für die Rolle, die lokale Verwaltungsbehörden in diesem Prozess spielten.⁴⁹⁵ Da die Umdeutung des nationalen Gründungsmoments und die Hervorhebung seiner religiösen Bedeutung Parallelen zu Miniaturk und dem integrierten „Panorama Siegesmuseum“ darstellen, soll an dieser Stelle das Beispiel Gallipoli skizziert werden.

Gallipoli ist erstens nationaler Erinnerungsort, da Schlacht und Ort eng mit Mustafa Kemal verknüpft sind. Um die Schlacht ranken sich zahlreiche Geschichten und Legenden, die türkische Tapferkeit und andere Tugenden belegen sollen. Zweitens wird sie als Geburtsstunde der türkischen Nation verstanden, wie etwa anhand einer Rede Ministerpräsident Erdoğan's anlässlich des 90. Jahrestages des „Sieges von Çanakkale“ deutlich wird: „Çanakkale ist der Ort, an dem das Herz der Türkischen Republik zu schlagen begann.“⁴⁹⁶ Die Teilnahme am Kampf von Çanakkale stellt nach wie vor ein akzeptiertes Argument für politische Teilhabe und Zugehörigkeit dar, wie das Beispiel des kurdisch-stämmigen Sängers Ahmet Kaya zeigte, der in einem Interview darauf hinwies, dass Kurden und Türken gemeinsam für die Verteidigung des Vater-

⁴⁹³ Die Stadtverwaltung unterstand mit Recep Tayyip Erdoğan (1994-1998) seit Mitte der 1990er-Jahre einem Oberbürgermeister der islamistischen Refah (Wohlfahrtspartei, RP), die in ihrer Kultur- und Stadtplanungspolitik verstärkt das osmanische (Bau-)Erbe der Stadt in den Blick nahm. Vgl. dazu auch das folgende Kapitel.

⁴⁹⁴ Mit Kadir Topbaş war ab März 2004 die Stadtverwaltung AKP-dominiert. Anm. d. Verf.

⁴⁹⁵ Güler, *Reconstruction of a Memory Space: Gallipoli*, 27.05.2011.

⁴⁹⁶ Zit. n. Wagner, *Türkische Erinnerungsorte*, 35.

landes gekämpft hätten.⁴⁹⁷ Zugleich manifestiert sich in Konjunkturen von Gallipoli als Erinnerungsort der Hass gegenüber „dem Westen“.⁴⁹⁸

An den gegenwärtigen Umdeutungen Gallipolis als Erinnerungsort von allein nationaler hin zu national-religiöser Bedeutung ist auch die Istanbuler Stadtverwaltung beteiligt, indem sie u. a. Pilgerfahrten nach Gallipoli organisiert oder im Istanbuler Stadtteil Fatih/Eminönü am 18. März, dem offiziellen Gedenktag des Beginns der Schlacht, Fiction-Hefte für den populären Massenkonsum verteilte, in denen alte Mythen und Narrative repetiert und dämonisierende Feindbilder beschworen wurden.⁴⁹⁹ Die politischen Konjunkturen und der Wandel hinsichtlich historischem Inhalt und Symbolik sind aber vor allem anhand der Änderungen an Kriegsdenkmälern auf der Gallipoli-Halbinsel nachvollziehbar.⁵⁰⁰

Gallipoli – ein Teil der Halbinsel ist ein Nationalpark – ist mit seinen Denkmälern eine der herausragenden Erinnerungsstätten an die Schlacht um die Dardanellen 1915. Bereits kurz nach dem Ende des Ersten Weltkrieges wurde mit dem Ausbau der Halbinsel mit ihren Schlachtfeldern und Schützengräben zu einer Erinnerungs- und Gedenklandschaft begonnen.⁵⁰¹ Von Anfang an wurde die Denkmallandschaft immer wieder dem herrschenden Zeitgeist und politischen Interessen angepasst. Insbesondere mit dem Abschluss des zwischen 1954 und 1960 errichteten „Denkmals der gefallenen Soldaten“ (*Şehitler Anıtı*) in Çanakkale wurde Gallipoli als Ort nationaler Identität gesehen. Das Denkmal wurde zum nationalen Symbol, das auf Briefmarken, Geldscheinen usw. abgebildet wurde.⁵⁰² Unter dem Monument wurde ein Museum eingerichtet, in dem persönliche Gegenstände von Soldaten ausgestellt sind. Neben dem markanten Hauptdenkmal wurden das Denkmal des „Mehmetçik“ und ein symbolisches türkisches Kriegsgrab aufgestellt bzw. angelegt.⁵⁰³

Dass Gallipoli ein Ort ist, der einerseits verschiedene Interpretationen ermöglicht sowie verschiedene, auch internationale Erinnerung kondensiert, zeigt sich insbesondere seit den 1990er-Jahren. Als Folge der Liberalisierungen unter Özal kam es zu

⁴⁹⁷ Güler, Reconstruction of a Memory Space: Gallipoli, 27.05.2011.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Güler, Gallipoli, 5.

⁵⁰² Güler, Gallipoli, 5 und 10.

⁵⁰³ Güler, Gallipoli, 11.

einer Popularisierung der Gedenkstätten.⁵⁰⁴ Nach einem Brand im historischen Nationalpark 1994 wurde 1997 ein internationaler Wettbewerb zur Neugestaltung des Parks ausgeschrieben, um das „Schlachtfeld Gallipoli“ zu einem „Denkmal für den Weltfrieden“ umzugestalten, anhand dessen die Besucher den „Wert des Friedens“ verstehen sollten.⁵⁰⁵ Zur selben Zeit, so die Politologin Emine Zeynep Güler, nahmen aber auch das Interesse islamistisch-nationalistischer Gruppen und, seit den 2000ern, die Pilgerschaft vor allem junger Australier und Neuseeländer nach Gallipoli zu.⁵⁰⁶ Die Denkmäler in Gallipoli, vor allem die Kriegsfriedhöfe auf dem Areal, wurden in diesen letzten Jahren reorganisiert. Die Vorstellung von Nation, wie sie in den Denkmälern bis dahin zum Ausdruck kam, wurde im Sinne eines islamischen Nationalismus ausgeweitet, damit sie auch die religiöse (*ümmet*) Geographie umspannt. In den vergangenen Jahren zeigten AKP-Regierung und (ebenfalls von der AKP dominierte) lokale Verwaltungen besonderes Interesse an dem Gelände. Sie entwickelten einerseits touristische Konzepte, um das Areal kommerziell zu nutzen und verstärkten gleichzeitig durch Erweiterungen und Umbauten die religiös-nationalistische Symbolik mit einem Fokus auf das Märtyrertum.⁵⁰⁷ Besichtigungen Gallipolis erhielten nun den Nimbus einer Pilgerschaft (*ziyaret*). Die Denkmäler wurden Orte religiöser Verehrung, und Ausflüge, organisiert von lokalen Verwaltungen in der Türkei, zu Pilgerfahrten.⁵⁰⁸

Ein Beispiel für diesen Befund Gülers bietet das meistbesuchte Denkmal des Parks. Im Zuge des sogenannten „Tarihi Milli Park Uzun Gelişme Planı“, dem langfristigen Entwicklungsplan des Historischen Nationalparks, wurden dem „Denkmal der gefallenen Soldaten“ 2004 Teile hinzugefügt. Auf dem vor dem Denkmal gelegenen Rasen wurden symbolische Gräber platziert. Ein Mosaik der türkischen Flagge wurde

⁵⁰⁴ Wichtige Hinzufügungen in diesem Jahrzehnt umfassen u. a. das 1992 errichtete Denkmal für das 57. Infanterie-Regiment, das 1915 in der Schlacht vollkommen aufgerieben wurde. 1994 wurde es durch eine Statue von Hüseyin Kaçmaz, dem letzten Überlebenden der Gallipoli-Schlacht, ergänzt. Anm. d. Verf.

⁵⁰⁵ Der Park sollte drei Kernzonen umfassen, und u. a. auch Troia mit einbeziehen, „to turn the Battlefield of Gallipoli into a ‘Memorial for World Peace’. This memorial will be a reminder of the past. The world will be able to understand the value of peace by visiting these grounds where thousands of young people died in the prime of their youth.” Süleyman Demirel, Vorwort, in: O. A., Gelibolu Yarımadası Barış Parkı. Uluslararası Fikir ve Tasarım Yarışması. Kitap/Gallipoli Peninsula Peace Park. International Ideas and Design Competition. The Book, Ankara 2001, iii.

⁵⁰⁶ Güler, Gallipoli, 2.

⁵⁰⁷ Ebd.

⁵⁰⁸ Ebd., 13.

an der Unterseite der horizontalen Deckplatte des Monuments angebracht, und Flachreliefs, die Szenen aus der Schlacht darstellen, an den vier Säulen hinzugefügt.⁵⁰⁹ Ein weiteres Beispiel stellt der 2004 in Form von Halbmond und Stern errichtete symbolische Kriegsfriedhof dar. 81 Grabsteine, die Provinzen symbolisierten, wurden in Halbmondform angelegt und trugen den Namen „Mehmet“. Der Friedhof kostete 1,6 Milliarden Lira und wurde im darauffolgenden Jahr um ein Gräberfeld erweitert, das 1670 in die Erde eingelassene Steinplatten umfasst, die die Hauptprovinzen des alten Osmanischen Reiches symbolisieren sollten – anstelle der Provinzen der Republik.⁵¹⁰ Mittels dieser Umbauten wurde, so der Befund Emine Zeynep Gülers, „die Symbolik und der Charakter der Denkmäler nicht nur hinsichtlich ihrer Form sondern auch hinsichtlich ihres Gebrauchs vorherrschenden kulturellen und ideologischen Trends der Zeit“ und entsprechend den Wünschen der Zentral- und Munizipalverwaltung angepasst.⁵¹¹

III.2. „Musealer“ Rahmen: Der Miniaturenpark Miniatürk

III.2.1. Miniaturenparks als globaler Trend und deren Interpretation in der Türkei: Die Produktion Miniatürks

Die Idee für die Einrichtung eines „heritage parks“, eines Freiluftparks mit Miniaturmodellen von Sehenswürdigkeiten, ging auf die so genannte Millenniumskampagne der Stadtverwaltung zurück. Unter Oberbürgermeister Gürtuna wurde eine Umfrage in Auftrag gegeben, der zufolge die meisten Istanbuler ihre Stadt kaum kannten und sich mit ihr daher auch nur in geringem Maße identifizierten.⁵¹² Das Ergebnis der Umfrage interpretierte die Stadtverwaltung als Folge der massiven Zuwanderung – Ende der 1990er-Jahre war beinahe die Hälfte der Stadtbevölkerung Migranten, die in den Jahrzehnten zuvor vor allem aus den rural geprägten Gebieten Anatoliens zugewandert waren – und des rasanten Wachstums der Stadt und startete

⁵⁰⁹ Gürsel Gönçü/ Şahin Aldoğan, Çanakkale Muharebe Alanları Gezi Rehberi/ Gallipoli Battlefield Guide, Istanbul 2006, 175; vgl. auch Wagner, Türkische Erinnerungsorte, 40. Bereits Mitte der 2000er-Jahre wurde mit den Vorbereitungen für die 100-Jahr-Feiern begonnen. Wagner, Türkische Erinnerungsorte, 40.

⁵¹⁰ Güler, Gallipoli, 16.

⁵¹¹ Güler, Reconstruction of a Memory Space: Gallipoli, 27.05.2011.

⁵¹² Öncü, The Politics of Istanbul's Ottoman Heritage, 246-247.

eine Kampagne mit dem Titel „Kentim Istanbul“ („Meine Stadt Istanbul“), in deren Zuge der Miniaturpark Miniatürk initiiert wurde.⁵¹³ Die Grundsteinlegung für den Park erfolgte am 30. Juni 2001. Fertiggestellt wurde „Miniatürk“ schließlich 2003 von der der Gemeinde Istanbul gehörenden Aktiengesellschaft *Kültür A. Ş.*⁵¹⁴

Der Park war zugleich Teil von Restrukturierungsbemühungen der Stadtverwaltung im Stadtteil Sıtlıce am nördlichen Teil des Goldenen Horns. Sıtlıce war bis in die 1950er-Jahre hinein ein multikultureller, vor allem von Griechen geprägter Stadtteil, der durch Abwanderung und Industrieverschmutzung verkam und,⁵¹⁵ wie das Goldene Horn insgesamt, in den 1980er-Jahren auf Initiative des damaligen Bürgermeisters Bedrettin Dalan in das Revitalisierungsprogramm der Stadtverwaltung aufgenommen wurde.⁵¹⁶

Die Einrichtung eines Miniaturenparks um 2000 konnte einerseits als anachronistisch, andererseits als sehr zeitgemäß interpretiert werden. Miniaturenparks sind ein Phänomen, das sich in verschiedensten Ländern findet: Miniatürk steht in der Tradition von Parks wie Madurodam in den Niederlanden (1952), Minimundus in Österreich (1958), Italia in miniatura (1970), Mini-Europe in Belgien (1989), Catalunya en Miniatura (1983), Huis ten Bosch in Japan (1992), oder Mini-Israel (2002). Die Ansätze all dieser Ausstellungen sind dabei ähnlich: Die meisten verfolgen das Ziel der nationalen Repräsentation, also die Darstellung etwa der Niederlande oder Italiens im Kleinformat. Mini-Europe folgt diesem nationalen Paradigma insoweit, als Modelle ausgestellt werden, die die Nationalstaaten Europas (bzw. EG-/EU-Mitgliedstaaten) repräsentieren sollen, während Minimundus Miniaturmodelle von Sehenswürdigkeiten aus aller Welt zeigt.⁵¹⁷

Miniatürk folgt mit seinem Ziel der Repräsentation nationaler türkischer Kultur und Geschichte den Beispielen von Italia in miniatura oder Madurodams und steht damit dem Ursprung des Miniaturparks am nächsten, der in den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts verortet wird, in denen ab 1867 erstmals Pavillons der „Nationen“

⁵¹³ Ebd.

⁵¹⁴ Yılmaz/Uysal, *MiniaTurk*, 121.

⁵¹⁵ Türeli, *Modelling Citizenship in Turkey's Miniature Park*, 104.

⁵¹⁶ Dieses ist insbesondere auch durch kulturelle Projekte geprägt: So entstanden entlang des Goldenen Horns zahlreiche Projekte, bei denen es sehr häufig um die Revitalisierung vorhandener historischer Gebäude ging, wie etwa dem Santral Istanbul, einem Museumsprojekt im ehemaligen Elektrizitätswerk der Stadt Istanbul. Yılmaz/Uysal, *MiniaTurk*, 121.

⁵¹⁷ Huis ten Bosch wiederum ist keine japanische Miniaturwelt, sondern versammelt Modelle historischer niederländischer Häuser. Anm. d. Verf.

präsentiert wurden. Diese Pavillons, ihre Architektur und die in ihnen ausgestellten Objekte dienten als Transporteure sozialer Traditionen und Bräuche und standen für nationale Identität.⁵¹⁸

Neben der Funktion, nationale kulturelle Identität zu vermitteln, verweisen Beispiele wie das 1978 eröffnete Modell eines historischen englischen Dorfes sowie ein Modelldorf im Tourismusort Kuşadası an der türkischen Ägäisküste, das eine nostalgische Momentaufnahme des Dorflebens aus den 1950ern und seiner Traditionen zeigt, auf die nostalgische Dimension dieser Repräsentationsform. Dieser Aspekt wurde auch bei Miniaturk hervorgehoben: Ayşe Öncü etwa interpretierte die Repräsentation Miniaturks als Versuch, die Komplexität der Großstadt Istanbul und der Moderne durch einen solchen Überblick zu reduzieren.⁵¹⁹ Es liegt also nahe, die Form des Miniaturparks zu Beginn des 21. Jahrhunderts als einen Fluchtpunkt vor Modernisierung und Globalisierungsprozessen zu sehen, als Ort, der nationale und lokale Identitäten in harmonischer, einfach zu überblickender Form vergegenwärtigt.

In türkischer Forschungsliteratur wurde zudem die Wahl des Miniaturenparks als gewollter Kontrast zu staatlichen Großbauprojekten in Ankara (hier vor allem die „Monumente“ der Republik) und Istanbul (insbesondere die als Folge der Wirtschaftsliberalisierungen entstandenen Großbauten) interpretiert.⁵²⁰ Interessanterweise finden sich etliche dieser republikanischen und ökonomischen Monumente als Miniaturmodelle in Miniaturk wieder.

Die Auswahl der Modelle für Miniaturk erfolgte in einem mehrstufigen Prozess: Die Modelle wurden anhand einer Liste, die von den bekannten Geschichtswissenschaftlern İlber Ortaylı und Haluk Dursun – beide Spezialisten für die osmanische Zeit – erstellt worden war, ausgewählt.⁵²¹ Ortaylı unterstrich die Bedeutung der osmanischen Zeit für die Auswahl der im Park gezeigten Modelle:

„There are many places like Miniaturk in European cities. But there wasn't one in this 1500 year old world capital. It is impossible not to congratulate this cultural and visual

⁵¹⁸ Edward N. Kaufman, *The Architectural Museum from World's Fair to Restoration Village*, in: *Assemblage* 9 (1989), 20-39, 20-22.

⁵¹⁹ Öncü, *The Politics of Istanbul's Ottoman Heritage*, 236 und 257.

⁵²⁰ Türeli, *Modeling Citizenship*, 106-107.

⁵²¹ Ipek Türeli, *Modeling Citizenship in Turkey's Miniature Park*, in: *Traditional Dwellings and Settlements Review* 17 (2006) 2, 55-69, 61.

project that introduces and makes people, children and young adults fall in love with this empire and its imperialistic wealth.”⁵²²

Die Auswahl der Modelle war aber nicht unumstritten. Im Jahr der Eröffnung des Miniaturk-Parks ließ „Mimarlık“, die Zeitschrift der türkischen Architektenkammer, bekannte Architekten und Architekturhistoriker eine Liste mit den ihres Erachtens zwanzig bedeutendsten Gebäuden der Türkei erstellen. Von dem in Miniaturk ausgestellten Modellen fand sich nur eines auf der Liste wieder: das Atatürk-Mausoleum.⁵²³

Die Eröffnung des Parks war von einem großen Medienecho begleitet und erfolgte gleich dreimal: einmal am sogenannten „Feiertag der Nationalen Souveränität und des Kindes“ am 23. April, einmal durch Ministerpräsident Erdoğan am 2. Mai 2003, und einmal durch Bürgermeister Müfit Gürtuna am 29. Mai 2003, dem 550-Jahr-Jubiläum der Eroberung Istanbuls. Diese unterschiedlichen, symbolbeladenen Daten lassen unterschiedliche Deutungen über die Intention(en) zu, die bei diesem Projekt eine Rolle spielten.⁵²⁴ Die Eröffnungsrede Bürgermeister Gürtunas bei der Eröffnungsfeier am 29. Mai spiegelte einmal die Multikulturalismusrhetorik im Zusammenhang mit Istanbuls kultureller Identität sowie die Inanspruchnahme der Stadt als Repräsentantin nationaler Identität:

„As the Metropolitan Municipality, our vision of Istanbul as a star shining among World Cities is synonymous with the cultural synthesis that emerges from its becoming a centre of many civilizations. We are proud and happy to hand over Istanbul’s Golden Horn to the coming generations in its identity as a gleaming [...] centre of culture, art and tourism. Miniaturk shoulders a very important mission in this new identity of the golden Horn. The interest it has generated not only in our own country but also abroad resides in bringing together the richness of all the civilizations that have passed through Anatolia and nourished this land for millennia [...] This is the heritage of humanity.”⁵²⁵

Auch die Medienberichterstattung zu Miniaturk war geprägt von dieser Multikulturalismusrhetorik und Schlagwörtern wie „Wiege der Zivilisationen“.⁵²⁶

In der Forschungsliteratur, die sich eingehender mit der Geschichtsrepräsentation in Miniaturk beschäftigt, wurde der Park aber auch in seiner Bedeutung für die nationale Erinnerungskultur und -politik betrachtet und als Anzeichen für einen „Wende-

⁵²² İlber Ortaylı, zitiert nach İstanbul Kültür ve Sanat Ürünleri Ticaret A. Ş. (Hrsg.), *The Showcase of Turkey. Miniaturk. The story of how it came to be*, Istanbul 2003, 17.

⁵²³ Türeli, *Modeling Citizenship in Turkey’s Miniature Park*, 69 und Endnote 36.

⁵²⁴ Ebd., 114.

⁵²⁵ Zit. n. Öncü, *The Politics of Istanbul’s Ottoman Heritage*, 248.

⁵²⁶ Ebd.

punkt in der türkischen Politik“ gedeutet, „an dem die ‚vernacular politics‘ des Islamismus ins Zentrum, in die Parteienpolitik gerückt sind.“⁵²⁷

III.2.2. Die Präsentation von Geschichte in Miniaturk: ein Beispiel neo-konservativer Erinnerungspraxis?

Der Freilichtausstellungsbereich Miniaturk umfasst rund 60.000 Quadratmeter. Bei der Eröffnung des Parks 2003 befanden sich im Ausstellungsbereich 65 Modelle, wobei für den Zeitraum bis zum Jahresende 2006 eine Erweiterung auf 105 Modelle vorgesehen war, woraufhin weitere Bereiche folgen sollten.⁵²⁸ Die Ausstellung besteht aus Miniaturmodellen von mittlerweile rund 120 nationalen Natur- oder historischen Monumenten, aus zum Teil noch bestehenden, wie etwa der Hagia Sophia oder den Ruinen am Berg Nemrut, oder auch nicht mehr bestehenden, wie etwa dem Artemis-Tempel oder dem Mausoleum von Halikarnassos. Zeitlich umfasst die Ausstellung einen Raum von der Antike bis zur Gegenwart. Geographisch deckt sie nicht nur das Staatsgebiet der heutigen Türkei ab, sondern auch ehemalige osmanische Provinzen vom Balkan bis in den Mittleren Osten.

Die Anordnung der Modelle erfolgte bzw. erfolgt nicht-linear.⁵²⁹ Im Gegensatz zum traditionellen modernen Museum, wo ein bestimmter Zeitraum linear nach dem Ursache-Wirkungs-Prinzip gefasst wurde, um Fortschritt und Entwicklung zu zeigen, gibt es in Miniaturk kein Zeitkonzept, kein lineares Narrativ, nach dem die Objekte geordnet wären: Vergangenheit und Gegenwart stehen nebeneinander.⁵³⁰

Der Ausstellungsbereich wird von mehreren Wegen durchschnitten, auf denen sich die Besucher frei bewegen können.⁵³¹ Der Park ist drei Bereiche eingeteilt: in zwei große kreisförmige, von denen der näher an der Eingangsterrasse gelegene Bereich „Anatolien“ und der andere „Istanbul“ betitelt ist. Der Istanbulbereich schließt einen kleinen künstlich angelegten Teich ein, den das Modell der Bosphorus Brücke quert. Über dieses können die Besucher ein Gebäude mit Terrassenrestaurant erreichen, das das Ende des Parks markiert. Im Gebäude selbst befindet sich ein Ausstellungsraum,

⁵²⁷ Türeli, *Modelling Citizenship in Turkey's Miniature Park*, 107.

⁵²⁸ Yılmaz/Uysal, *MiniaTurk*, 121.

⁵²⁹ Yılmaz, *Visualization of Culture, Memory and History in Turkey*, 72.

⁵³⁰ Ebd., 76-77.

⁵³¹ Yılmaz/Uysal, *MiniaTurk*, 121.

der das sogenannte Miniaturk Panorama Siegesmuseum beherbergt, in dem Miniaturdioramen zum „Befreiungskrieg“ ausgestellt sind.⁵³² Von der Eingangsterrasse aus links neben den beiden Hauptbereichen gelegen, bildet ein schmaler Wiesenstreifen den dritten Bereich, der mit „Yurtdışı“ („Ausland“) betitelt ist und Baudenkmäler aus ehemaligen Osmanischen Provinzen präsentiert. Diese räumliche Einteilung in die Untersektionen Anatolien, Istanbul und ehemalige osmanische Gebiete ahmt das sogenannte *eyalet*-System nach, die Einteilung in Provinzen durch die Osmanische Verwaltung.⁵³³

Der Anatolien-Bereich ist als Anfang des Ausstellungsbereiches konzipiert, mit dem Grabmal, der Türbe Mevlanas in Konya als erstem Modell, das der Besucher passiert. Der Türbe wird Bedeutung als Symbol der Toleranz zugewiesen; es wurde, wie explizit im Begleitheft zur Ausstellung Miniaturks erklärt wird, ausgewählt,

„[...] to be the monument that greets the visitors in Miniaturk because of the love and tolerance we can hear in the call of Mevlana [...] This monument bears witness to the multicultural nature of Anatolia. [...].“⁵³⁴

Die daran anschließenden Modelle sind die Selimye Moschee in Edirne und das Atatürk-Mausoleum in Ankara. Während die Selimye Moschee den Höhepunkt der osmanischen Zeit und Architektur markiert, repräsentiert das Mausoleum *das* Symbol der Republik. Das Ensemble dieser drei Modelle kann als paradigmatisch für den Anatolien-Bereich gelten:

„[W]hile garnished with an emphasis on multiculturalism and coexistence, [it] is predominantly based on the subsistence of (Republican) Turkish and Islamic identity over a vast realm.“⁵³⁵

Der Anatolien-Bereich umfasst Modelle von historischen Monumenten, religiösen wie zivilen Gebäuden wie beispielsweise historischen Wohnhäusern in Mardin, oder Naturerbestätten wie Pamukkale. Der größte Teil dieses Bereichs aber umfasst Modelle von Moscheen, Schlössern und Häusern, die türkische und islamische Kultur repräsentieren. Daneben stehen Modelle von zum Teil nicht mehr erhaltenen Bauwerken aus der Antike, wie etwa der Artemistempel von Ephesos.

⁵³² Türeli, *Modelling Citizenship*, 111.

⁵³³ Yılmaz/Uysal, *MiniaTurk*, 122.

⁵³⁴ *Miniaturk guide*, 4; vgl. auch Yılmaz, *Visualization of Culture, Memory and History in Turkey*, 80-81.

⁵³⁵ Yılmaz/Uysal, *MiniaTurk*, 123.

Die einzigen nicht-islamischen und nicht-türkischen Objekte in dieser Sektion sind diese Modella antiker Bauwerke. Nicht-muslimische oder türkische Volksgruppen, die danach in Anatolien lebten – Yılmaz etwa weist auf das Fehlen arabischer, kurdischer oder armenischer Monumente hin –, werden nicht repräsentiert.⁵³⁶ Allerdings liegen auch die antiken Objekte visuell von den türkisch-muslimische Kultur repräsentierenden Gebäuden getrennt.⁵³⁷ Es fehlen Objekte aus der unmittelbaren Vergangenheit sowie der multikulturellen Gegenwart in Anatolien. Obwohl die Stücke einen breiten zeitlichen Rahmen abdecken, scheint daher eine kulturelle Identität Anatoliens v. a. über türkisch-islamische Elemente definiert zu werden.⁵³⁸ Gleichzeitig steht „[d]as Miteinbeziehen prä-osmanischer, insbesondere antiker Stätten in Anatolien in das nationale Erbe [...] in Einklang mit der Historiographie der Republikzeit“.⁵³⁹

„[T]he general memory practice developed in the Anatolia section [...] stands on the idea of [...] Anatolia as the motherland and confirms the former civilization heritages as the gains and the wealth of the Turkish cultural heritage and its characteristics.“⁵⁴⁰

Der Bereich „Istanbul“ wird Yılmaz zufolge durch zwei Gruppen von Gebäuden dominiert: einmal von solchen, die das Zusammenleben unterschiedlicher ethnischer und religiöser Gruppen betonen, und dadurch eine „nostalgische Karte der Stadt“ entwerfen;⁵⁴¹ zum zweiten moderne Strukturen und Gebäude von Unternehmen sowie unterschiedlicher Körperschaften.⁵⁴² Dazu zählen etwa die Modelle der Bosphorus-Brücke oder des Atatürk-Flughafens. Die Auswahl der historischen Monumente und deren Positionierung in Bezug aufeinander verfolgen Ayşe Öncü zufolge das Ziel „ein neues ‚Goldenes Zeitalter‘ Istanbul [zu] vermitteln.“⁵⁴³

Sowohl die Auswahl der Modelle als auch die Gruppierung und die sich daraus ergebenden Objektbeziehungen lassen allerdings viel Spielraum für unterschiedliche

⁵³⁶ Ebd., 122.

⁵³⁷ Innerhalb des Bereichs Anatolien trennen ein Modell des Uludağ (ein Berg bei Bursa), zweier Brücken, der Taş Köprü und der Boğaziçi Köprüsü, sowie eines weiteren Berges, des Nemrut Dağı und historischer Häuser in Mardin optisch die antiken Gebäude in einen eigenen Unterbereich. Anm. d. Verf.

⁵³⁸ Yılmaz, *Visualization of Culture, Memory and History in Turkey*, 81.

⁵³⁹ Türeli, *Modelling Citizenship*, 117. „The ideological basis of this section, in this regard, seems clearly to be affected by the nationalist interests and methods of the early Republican era.“

Yılmaz/Uysal, *MiniaTurk*, 122; Yılmaz, *Visualization of Culture, Memory and History in Turkey*, 80.

⁵⁴⁰ Ebd., 81.

⁵⁴¹ „nostalgic map of the city“, Yılmaz/Uysal, *MiniaTurk*, 122.

⁵⁴² Yılmaz, *Visualization of Culture, Memory and History in Turkey*, 122.

⁵⁴³ „to convey a new ‚golden age‘ of Istanbul“, Öncü, *The Politics of Istanbul’s Ottoman Heritage*, 250.

Deutungen. So drücke sich in der Auswahl und Präsentation „für muslimisch-orientierte Organisationen und Individuen eine muslimische Vormachtstellung über andere aus; für andere dagegen zeige sie den kulturellen Reichtum und die Toleranz der Türkei und ihre Eignung für das neue Europa.“⁵⁴⁴

Der Bereich mit dem Titel „Ottoman Heritage Abroad“ umfasst einen schmalen, links der beiden anderen Bereiche gelegenen Streifen, der, gemessen an seiner Fläche, der kleinste der drei Bereiche ist und auch nur zwölf Modelle, „symbolbeladene Monumente aus dem Gebiet des früheren Osmanischen Reiches“⁵⁴⁵ am Balkan und dem Nahen Osten umfasst, wie zum Beispiel die Brücke von Mostar oder den Felsendom. Diese Auswahl der Modelle ist insofern interessant, weil sie zusammengekommen alle Territorien repräsentieren, die das Osmanische Reich am Höhepunkt seiner Macht und Ausdehnung zu Beginn des 17. Jahrhunderts umfasste.⁵⁴⁶ Damit, so Türeli, dehne der Park

„the imagination of the nation-state beyond the current borders and claims the Ottoman Empire as historical precedent and cultural heritage, and this reflects the current government’s (nostalgic) desire to extend Turkey’s sphere of influence to that territory once more.“⁵⁴⁷

Über die Objektauswahl und deren Arrangement werden im Freilichtteil Miniaturtürks alternative Deutungen der Vergangenheit präsentiert:

„[i]t is [...] evident that in the political choreography of the park, commonly recognised symbols of nationalist historiography have been selectively mobilised and realigned in ways that resonate with the religious symbolism of Islam.“⁵⁴⁸

Dass der Schwerpunkt des Parks auf Istanbul, der Sultansstadt, liegt, ist der Entstehungsgeschichte und dem Standort des Parks geschuldet.⁵⁴⁹ Die muslimische Vergangenheit tritt aber implizit gerade dadurch hervor, dass Istanbul im Vergleich zu Ankara, „der Hauptstadt, die errichtet wurde um das nation-building der frühen

⁵⁴⁴ „For Muslim-oriented organizations and individuals, this expresses Muslim hegemony over others. For others, it demonstrates the cultural richness and tolerance of Turkey and its suitability to the new Europe.“ Türeli, *Modelling Citizenship*, 116.

⁵⁴⁵ „symbolically loaded monuments from the territory of the former Ottoman Empire“, Shaw, *National Museums*, 938.

⁵⁴⁶ Öncü, *The Politics of Istanbul’s Ottoman Heritage*, 249.

⁵⁴⁷ Türeli, *Modelling Citizenship*, 117.

⁵⁴⁸ Öncü, *The Politics of Istanbul’s Ottoman Heritage*, 250.

⁵⁴⁹ Der Miniaturenpark MiniCity in Antalya etwa ist nicht identisch mit dem Vorbild in Istanbul, sondern setzt lokale Akzente. Anm. d. Verf.

Republikzeit zu präsentieren“, klar betont wird:⁵⁵⁰

„In representing cultural ‚wealth‘, the park does not single out the Islamic Ottoman past, as RP’s [die islamistische Refah Partei] conquest-commemoration reenactments do. But it still privileges Istanbul over Ankara, the capital built to showcase nation-building in the early Republican era. Thus, while it incorporates sites from Anatolia in line with Republican history writing, it constrains those *from* Republican history.“⁵⁵¹

Der Park wird in der Forschungsliteratur als ein „Revival“ einer multikulturellen, „imperialen osmanischen Identität“ interpretiert.⁵⁵² Yılmaz/Uysal beispielsweise verweisen auf die inhaltlichen Parallelen zwischen Miniaturk und dem Konzept des „Neo-Osmanismus“:

„[I]t is no surprise that Miniaturk as a project coincides, in temporal terms, with a political agenda that is marked by the process of Turkey’s integration to Europe; and prolongs, content-wise, an ideology that embodies the aspirations of *Turgut Özal* attracted in early 1980s to the idea of prescribing a genuine Ottoman identity in cultural discourse.“⁵⁵³

Özals politisches Programm sah vor, dass die Türkei „ihr imperiales Erbe wiederentdecken und einen neuen nationalen Konsens suchen [sollte], innerhalb dessen die vielfältigen Identitäten der Türkei nebeneinander existieren können.“⁵⁵⁴

Neben der neo-osmanischen Interpretation taucht in der Forschungsliteratur aber auch die Deutung des Parks als Antwort auf Ängste vor der Aufteilung des Landes auf. Diese Ängste seien vor allem durch separatistische Bewegungen am Balkan in den 1990er-Jahren sowie im Mittleren Osten geschürt, islamistische Bewegungen und kurdische Forderungen nach kultureller Autonomie in diesem Kontext als Angriff auf die nationale Souveränität interpretiert worden.⁵⁵⁵

Jenseits der vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten, die sich auf den besonderen türkischen Kontext beziehen, sticht mit Blick auf das Genre Miniaturparks die Darstellung von Geschichte als frei von sozialen Konflikten als Charakteristikum Miniaturks heraus.

⁵⁵⁰ Türeli, *Modelling Citizenship*, 116.

⁵⁵¹ Türeli, *Modeling Citizenship*, 59.

⁵⁵² Vgl. etwa Yılmaz/Uysal, *MiniaTurk*, 123; Türeli, *Modelling Citizenship*, 113.

⁵⁵³ Yılmaz/Uysal, *MiniaTurk*, 123.

⁵⁵⁴ Ömer Taşpınar, *Turkey’s Middle East Policies. Between Neo-Ottomanism and Kemalism*, Carnegie Paper 10 (September, 2008), 14. URL: http://www.carnegieendowment.org/files/cmec10_taspinar_final.pdf (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

⁵⁵⁵ Türeli, *Modelling Citizenship*, 113.

III.3. Das Miniaturk Panorama Siegesmuseum

„Es ist, als würde der Krieg, von dem wir in Büchern gelesen [...] haben, [...] in unserer nächsten Nähe geführt werden. Im Siegesmuseum sehen Sie den Nationalen Widerstand aber nicht nur an der Front, inmitten der im Sterben liegenden Soldaten. Sie können auch das Alltagsleben hinter der Front durch mittels Ton- und Lichteffekten belebte Modelle verfolgen. [...] Gleichzeitig können Sie auch eine Ausstellung von Atatürk-Fotografien besichtigen.“⁵⁵⁶

Etwa ein Jahr nach der Eröffnung des Atatürk und Befreiungskriegsmuseums in Ankara und rund ein halbes Jahr nach der Eröffnung Miniaturks wurde der Freiluftpark durch eine Ausstellung im geschlossenen Raum, das Miniaturk Panorama Siegesmuseum, ergänzt. Die Ausstellung umfasst einen einzigen Raum und ist in einem Gebäude am hinteren Ende des Parks untergebracht. Die Eröffnung des Panorama Siegesmuseums war ein gemeinsames Projekt des Verteidigungsministeriums und der İBB und galt als Beitrag zu den Feierlichkeiten rund um den 80. Jahrestag der Republik am 29. Oktober 2003.⁵⁵⁷ Eingerichtet wurde das „Museum“, so ein Text in der Ausstellung, „mit dem Ziel, einen panoramischen Querschnitt durch die jüngere türkische Geschichte zu bieten“.⁵⁵⁸ Formuliertes Ziel der Ausstellung, der erst 2005 anlässlich des 90-Jahr-Jubiläums der Schlacht von Gallipoli ein Teil hinzugefügt wurde, die Vergegenwärtigung des Gründungsmoments. Der von der Istanbul Stadtverwaltung herausgegebene Begleitband legt nahe, dass die Präsentation republikanisch-kemalistischen Prinzipien und Mustafa Kemals Interpretation der Ereignisse folge. Mehrfach wird aus Mustafa Kemals Monumentalrede „Nutuk“ zitiert.⁵⁵⁹ Diese Absicht spiegelt die Ausstellung aber bei genauerer Betrachtung nicht wider.

⁵⁵⁶ „Kitaplardan okuyup öğrendiğimiz savaş, bu kez, elinizi uzatsanız dokunabileceksiniz, o günlere dalıp gidecekmışsiniz gibi yakınımızda yapılıyor sanki. Zafer Müzesi’nde Milli Mücadele’yi sadece cepheden, yani ölmekte olan askerlerin arasında seyretmiyorsunuz. Cephe gerisinde süregiden günlük hayatı da ses ve ışık efektleri arasında canlanan maketlerle izleyebiliyorsunuz. [...]. Sergiye, Atatürk’ün tarihe ve geleceğe yön veren sözleri de eşlik ediyor.“ İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Miniaturk Panorama Zafer Müzesi, 26.

⁵⁵⁷ İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Miniaturk Panorama Zafer Müzesi, 5 und 11.

⁵⁵⁸ „Miniaturk Panorama Zafer Müzesi, yakın dönem Türk Tarihi’nden panoramik bir kesit sunmak amacıyla kurulmuştur. Kalıcı bir sergi niteliği taşıyan bu müzede, Türk Kurtuluş Savaşı’nı ve Çanakkale Savaşları’nı konu alan figür ve resimler ses efektleriyle canlandırılmaktadır. Miniaturk Panorama Zafer Müzesi, Türkiye Cumhuriyeti’nin 80. yılına armağan olarak, 29 Ekim 2003 tarihinde ziyarete açılmıştır.“ Raumtafel in der Ausstellung.

⁵⁵⁹ İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Miniaturk Panorama Zafer Müzesi, 37ff.

III.3.1. Das Miniaturdiorama

Die Ausstellung ist in einem einzigen länglichen Raum mit niedriger Decke untergebracht. Entlang der linken, der rückwärtigen sowie des hinteren Teiles der rechten Wand ist ein Miniaturdiorama installiert. Trotz der von den Gestaltern der Ausstellung gewählten Bezeichnung „Miniaturk *Panorama* Zafer Müzesi“ handelt es sich – wie auch in Anıtkabir – tatsächlich um ein *Diorama*.

Das perspektivische Wandgemälde wurde von Sinan Turaman, einem jungen Istanbuler Maler und Bildhauer, geschaffen. Die Ähnlichkeit mit Szenen aus dem Anıtkabir-Museum erklärt sich dadurch, dass Turaman zur Vorbereitung für das Projekt nicht nur Çanakkale, sondern auch das Museum in Anıtkabir besucht hat.⁵⁶⁰

Im Begleitband zur Ausstellung findet sich ein Interview mit Turaman, in dem die interessante Frage aufgeworfen wird, wie es sei, sich künstlerisch mit dem Krieg auseinanderzusetzen. Turamans (ausweichende) Antwort darauf lautet sinngemäß, dass er den Tod nicht habe ausblenden wollen.⁵⁶¹ Sowohl die Frage, als auch die zurückhaltende Antwort des ausführenden Künstlers verweisen auf eine Problematik, die sich bei der Darstellung von Krieg in Form von Miniaturdioramen ergibt. Diese Präsentationsform ist eine bekannte Form der Musealisierung kriegerischer Ereignisse. Sie erweckt, wie Christine Beil am Beispiel von Dioramen aus der Weimarer Republik feststellte, den „Anschein von Authentizität“:

„Tatsächlich [aber] vermittelte die miniaturisierte Präsentationsform dieser Seite des Krieges den Eindruck, dieser sei beherrschbar, denn der Betrachter sah ein infantilisiertes, harmloses und überschaubares Bild vom Kriegsgeschehen. Das Kriegsgrauen wurde neutralisiert, indem man es auf Zentimetergröße schrumpfen ließ. [...] Die Trivialisierung des Weltkrieges, die mit dieser Repräsentationsform einherging, leistete der Mythisierung des Krieges Vorschub. Denn sie reinigte das Kriegserlebnis von unangenehmen Seiten, so dass dieses in Form von Schlachtenmythen und der Heroisierung der Soldaten zu Kriegshelden Eingang in das kulturelle Gedächtnis [...] finden konnte.“⁵⁶²

Im Gegensatz zur Darstellung des Ersten Weltkrieges in der Weimarer Republik, die eine Musealisierung der unmittelbaren Vergangenheit bedeutete, wurden im Falle

⁵⁶⁰ Als weitere Quellen nennt Turaman Kriegsfilme und -dokumentationen. İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Hrsg.), *Miniaturk Panorama Zafer Müzesi*, İstanbul 2003, 48.

⁵⁶¹ „Savaşı sanatsal düşünmek nasıl bir şey? *Duvar resmimi Çanakkale’yi görmeyerek, savaşın dışında yeşili daha yeşil ve az kamı kullanarak, çok fazla insanı öldürmeyerek ve düşmanı göstermeyerek yapmam, sanırım sorunuzun cevabı olmalı.*“ İstanbul Büyükşehir Belediyesi, *Miniaturk Panorama Zafer Müzesi*, 49.

⁵⁶² Beil, *Der ausgestellte Krieg*, 282.

des Istanbuler Miniaturdioramas aufgrund der zeitlichen Distanz zu den Ereignissen bereits mythisierte Geschehnisse dargestellt.

Die Wände in der Istanbuler Inszenierung sind bis in die Decke hinein bemalt und zeigen die Meerengen von Gallipoli und Schlachtenszenen. An der Decke verschmilzt die Malerei optisch mit der farbigen Deckenbeleuchtung. Auf einem circa zwei Meter breiten Streifen sind etwa 10 Zentimeter große Figurinen mit Miniaturwaffen auf einem Miniaturschlachtfeld positioniert und stellen Szenen hinter der osmanischen Frontlinie dar. Die Besucher ist durch eine ein bis eineinhalb Meter hohe Glasabspernung von der Installation getrennt.

Neben den Gefechtszenen zeigt die Installation im hinteren und rechten Bereich Szenen weit hinter der Front, unter anderem die ikonographischen Szenen mit den Ochsenkarren, auf denen Munition und Verpflegung zu den Schlachtfeldern transportiert wurden; dominiert wird dieser Bereich aber von nostalgisch anmutenden Szenen aus dem traditionellen Dorfleben in Anatolien. Gestaltet wurden diese, wie auch das gesamte Diorama, von Ayhan Çetin, einem pensionierten Lehrer, der vor dem Siegesmuseum bereits mehrere Arbeiten dieser Art angefertigt hatte.⁵⁶³ Das bekannteste darunter ist das bereits erwähnte Modelldorf in Kuşadası, das eine detailgetreue Miniatur seines Heimatdorfes Akviran bei Konya darstellt, und eine nostalgische Momentaufnahme des Dorflebens aus den 1950er-Jahren und seiner Traditionen zeigt. Während die Malereien Turamans innerhalb von zwölf Tagen abgeschlossen waren, wurden die Szenen und Figurinen auch nach der Eröffnung weiterhin immer wieder ergänzt und überarbeitet.⁵⁶⁴

Auch wenn es sich im Vergleich zum Museum im Mausoleum in Ankara um eine Miniaturinstallation handelt, stellen doch die Themen Gallipoli und „Befreiungskrieg“, sowie die Definition als „Panoramamuseum“ einen expliziten Bezug zum kurz vorher eröffneten Museum in Ankara dar. Die Repräsentation des Krieges unterscheidet sich aber bei genauerem Hinsehen deutlich von seinem Vorläufer. Im Gegensatz zum Anıtkabir-Museum ist keine der klassischen Szenen aus überlieferten Kriegsfotografien zu sehen. Keine der Figuren ist eindeutig als Mustafa Kemal Pa-

⁵⁶³ Wie im Anıtkabir-Museum wird Ayhan Çetin als Gestalter der Miniaturen weder in der Ausstellung selbst noch im Miniaturk-Guide namentlich angeführt. Es findet sich allerdings ein Interview mit ihm in der begleitenden Publikation der Stadtverwaltung; İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Hrsg.), *Miniaturk Panorama Zafer Müzesi*, İstanbul 2003, 43f.

⁵⁶⁴ İstanbul Büyükşehir Belediyesi, *Miniaturk Panorama Zafer Müzesi*, 44-45 und 48.

scha zu identifizieren, sodass der Held der Schlacht in dieser Darstellung fehlt. Es findet sich auch keiner der mit Mustafa Kemal verbundenen „Mythen“, die in Anıtkabir dargestellt sind.

Die Züge der Ochsenkarren, mit denen Teile der Zivilbevölkerung Verpflegung, aber vor allem auch Munition an die Front lieferten, ziehen sich die ganze hintere Hälfte der linken Wand entlang. Gleichzeitig bewirken sie eine visuelle Abgrenzung zur weiteren Darstellung, die nun den „Befreiungskrieg“ in Anatolien zum Inhalt hat.

In den Schlachtenszenen dieses Abschnitts fehlen militärische Befehlshaber oder zumindest eine hierarchische Unterscheidung der Soldaten. Klassische Motive wie das im Kapitel zum Atatürk und Befreiungskriegsmuseum erwähnte Kocatepe-Motiv fehlen. Dargestellt wird einzig der „Mehmetçik“, der gemeine Soldat. Die Gestaltung rückt die Schlacht gegenüber der Darstellung der Bevölkerung in den Hintergrund. Wurde in Anıtkabir vor allem die Unterstützung des „nationalen Widerstandes“ unter Führung Mustafa Kemals durch die Zivilbevölkerung unterstrichen, so fehlt im Istanbuler Miniaturdiorama die herausragende Führerfigur Atatürks. Die Ochsenkarren wirken somit umso stärker als Symbol für den gemeinsam von der Zivilbevölkerung errungenen Sieg. Diese Bevölkerung ist vor allem anatolisch-muslimisch definiert, wie die Dorfszenen in diesem Teil des Dioramas vermitteln.

III.3.2. Die Atatürk Porträt-Galerie

III.3.2.1. Atatürk-Porträts als visueller Diskurs

„Gleichzeitig können Sie auch eine Ausstellung von Atatürk-Fotografien besichtigen. Die Ausstellung wird begleitet von richtungsweisenden Worten Atatürks zur Geschichte und Zukunft.“⁵⁶⁵

Die rechter Hand gelegene, dem Panorama gegenüberliegende Wand zeigt 18 Fotografien, vor allem Atatürkporträts aus der frühen Republikzeit, unter denen jeweils ein bis zwei Texttafeln mit Aussprüchen des Republikgründers in Türkisch mit englischer Übersetzung angebracht sind. Wenn es im begleitenden Ausstellungsheft heißt: „Gazi Mustafa Kemal spricht zu Ihnen von jedem Bild, jedes von einem Epigramm begleitet, und lädt Sie ein, noch einmal an den 84. Geburtstag der Republik zu den-

⁵⁶⁵ „Zafer Müzesi’nde aynı zamanda Atatürk Fotoğrafları sergisini de gezmek mümkün. Sergiye, Atatürk’ün tarihe ve geleceğe yön veren sözleri de eşlik ediyor.“ İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Miniaturk Panorama Zafer Müzesi, 26.

ken“,⁵⁶⁶ dann verweist dies – beabsichtigt oder unbeabsichtigt – auf die spezielle Kommunikationssituation solcher Bilder und ihre politische Bedeutung in der Türkei.

Atatürk-Porträts sind in der Türkei auch mehr als siebenzig Jahre nach dem Tod des Republikgründers omnipräsent. Die Verwendung von Porträts und Zitaten ist Teil eines visuellen Diskurses und „jeder, der sich an politischen Debatten beteiligt, bezieht sich früher oder später auf Atatürks Ideen als Inspiration und Richtschnur für die Zukunft.“⁵⁶⁷ Die Porträts stellen einen bildlichen Bezug zur Gründung der Republik her und unterscheiden sich damit von Porträts anderer Individuen. Sie sind „Ikonen“ und „eine symbolische Referenz für eine Reihe historischer, kultureller und gegenwärtiger/zeitgenössischer Interpretationen der Türkei.“⁵⁶⁸ Atatürk als heroisierte Gründungsfigur dient „gleichzeitig [als] Leitbild, Wegweiser und Ort der ständigen Rückversicherung der augenblicklichen Gegenwart“⁵⁶⁹ – und diese Rückversicherung geschieht vor allem auch mit Bildern.⁵⁷⁰ Diese Bilder spielen, als Teil eines politischen Diskurses, der Staatsmacht, Nationalgeschichte und persönliche Lebensgeschichten miteinander verknüpft, für die Konstruktion nationaler Identität eine wichtige Rolle.⁵⁷¹

Ein Beispiel für eine solche ikonische Darstellung bietet das im Zusammenhang mit dem Diorama der Schlacht von Dumlupınar in Anıtkabir erwähnte Kocatepe-Motiv: Eine Fotografie aus der Zeit des „Befreiungskrieges“ zeigt die Mustafa Kemal mit gesenktem Kopf, in Gedanken, auf steinigem Boden wandernd. Walter Denny hat am Beispiel dieses berühmten Foto aufgezeigt, wie subtil die Bedeutungsverschiebung in den Bildern sein kann: In der originalen Fotografie war rechts im Bild noch eine Gruppe von Soldaten zu sehen, die dann vom Fotografen aber abgeschnitten wurde, um „Atatürk als einsamen Helden, in dessen ruhigen Gedanken inmitten des Kamp-

⁵⁶⁶ „Gazi Mustafa Kemal Atatürk speaks to you from every picture, with an epigram for each, and invites you to think once again after the 84th anniversary of the Republic.” Istanbul Metropolitan Municipality (Hrsg.), *Miniaturk guide*, Istanbul o. J., 49.

⁵⁶⁷ „[E]veryone taking part in political debates sooner or later refers to Atatürk's ideas as inspiration and guideline for the future“ Zürcher, *Turkish Perception of Europe*, 97.

⁵⁶⁸ Hart, *Images and Aftermaths*, 67.

⁵⁶⁹ Speth, *Nation und Revolution*, 121.

⁵⁷⁰ Kimberly Hart hat sich aus ethnologischer Perspektive mit Atatürk-Porträts beschäftigt, die in der Türkei im privaten wie öffentlichen Bereich verwendet werden, wobei die Benutzer und Interpreten „miteinander in einen visuellen Dialog treten“; Hart, *Images and Aftermaths*, 66.

⁵⁷¹ Ebd.

fes die neue Nation Gestalt annimmt“, zu zeigen.⁵⁷² Das Bild des einsamen Atatürk wurde so etwas wie eine Ikone der Revolution und der Republik, das auch in anderen Denkmälern wie dem Taksim-Monument von Canonica aus dem Jahr 1928 oder dem Denkmal in Kütahya verarbeitet wurde.⁵⁷³

Das Medium Fotografie liefert dabei trotz der angedeuteten zahlreichen Manipulationsmöglichkeiten – die Fotografie kann etwa „gestellt“ und / oder nachbearbeitet sein – den Anschein von „Realität“, scheinbarer Objektivität und die Illusion der „Wahrhaftigkeit“, d. h. der authentischen Abbildung der Wirklichkeit. Das Bild suggeriert, ein verlässlicher Zeuge der Vergangenheit, eines bestimmten Moments zu sein.

Die Atatürk-Bildsprache ist „mehrdeutig“. Wie ein Symbol können mit diesen Porträts unterschiedliche Botschaften kommuniziert werden, wobei die exakte Bedeutung der Botschaft davon abhängt, wer in welchem Kontext mit wem kommuniziert.⁵⁷⁴ Ihre Interpretation hängt von den gegenwärtigen Erfahrungen des Betrachters ab.⁵⁷⁵ Atatürk-Porträts können deshalb nicht einheitlich oder eindeutig als Ausdruck einer politischen oder historischen Perspektive interpretiert werden.⁵⁷⁶

Der visuelle Bezug auf Atatürk wird, so die Anthropologin Kimberly Hart, bewusst gewählt um eine Botschaft zu kommunizieren.⁵⁷⁷ In diesem Kommunikationsprozess werde auf die vorgestellte Gemeinschaft der Nation Bezug genommen und individuelle Lesarten der Geschichte würden mit dem staatlichen nationalen Gründungsmythos vermischt werden.⁵⁷⁸

Beispiele für diese Verwendung von Atatürk-Bildern im privaten Bereich in den späten 1990er-Jahren hat die Anthropologin Esra Özyürek gesammelt. Während der Republikgründer in den 1980er-Jahren als Folge des Militärputsches in Bildern in der Öffentlichkeit vor allem in militärischer Kleidung gezeigt wurde, tauchten in den 1990er-Jahren zunehmend Bilder auf, die den Staatsgründer in westlicher Kleidung und in privaten Situationen zeigten. Diese wurden insbesondere auch im privaten

⁵⁷² „Atatürk as solitary hero, in whose calm thoughts the new nation takes form in the midst of battle“, Denny, *Atatürk and Political Art in Turkey*, 18.

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ Hart, *Images and Aftermaths*, 67.

⁵⁷⁵ Ebd., 71.

⁵⁷⁶ Ebd., 68.

⁵⁷⁷ Ebd., 68. Darstellungen Atatürks sind in der Türkei gesetzlich geschützt; ebd., 76.

⁵⁷⁸ Ebd., 77.

Bereich aufgestellt.⁵⁷⁹ Özyürek argumentierte, dass diese Nutzung eine Reaktion säkularer Kreise auf die zunehmende Sichtbarkeit religiöser Symbole in der Öffentlichkeit darstellte. Sie übertrugen, so Özyürek, Staatssymbole in den privaten Bereich und pflegten damit gleichzeitig die Erinnerung an die staatlich gelenkten Modernisierungsprozesse der 1930er-Jahre vor dem Hintergrund des aktuellen internationalen Drucks zur marktbasierter Modernisierung der Türkei.⁵⁸⁰

Zur selben Zeit, Ende der 1990er-Jahre, stellten Atatürk-Bilder aber auch für islamische Gruppen eine Möglichkeit dar, sich in den nationalen Diskurs einzuschreiben. Eine solche Nutzung von Atatürk-Bildern aus der Gründungszeit der Republik illustriert Esra Özyürek am Beispiel der Verwendung eines Atatürk-Bildes durch eine islamistische Zeitung anlässlich des 75. Jahrestages der Republikgründung am 29. Oktober 1998. Während säkulare (Tages-)Zeitungen anlässlich des Feiertages wie immer Bilder des Staatsgründers in ziviler, europäischer Kleidung und v. a. in privaten Situation zeigten, folgte auch die islamistische Tageszeitung *Akit* dieser Tradition, druckte aber auf seine Titelseite ein Bild, das am Tag der Republikgründung, dem 23. Oktober 1923, aufgenommen worden war. Die Fotografie, so Özyürek, gehörte nicht zum offiziellen Bildkanon, d. h. sie erschien weder in Schulbüchern, in Dokumentationen über Atatürk im staatlichen Fernsehen oder in den Berichten zum Republiktag in den Mainstream-Zeitungen.⁵⁸¹ Sie zeigt Atatürk zwischen einer Gruppe von Männern vor dem Gebäude der Nationalversammlung. Der interessante Punkt an dieser Fotografie ist der religiöse Führer mit dem weißen Turban, der neben Mustafa Kemal steht, und die Tatsache, dass alle Männer einschließlich Atatürk die Hände mit der Innenfläche nach oben halten und beten.

„Undoubtedly when they finished their prayer, they rubbed their palms to their faces, said ‘Amen’ and asked God to accept their prayer and protect the new regime.“⁵⁸²

Die Zeitungsmacher verbanden dieses Bild mit dem einer Polizistin, die einer kopftuchtragenden Studentin den Mund zuhält. Versehen ist der Artikel mit der Überschrift: „So begann es“ und der Bildunterschrift: „Und so endete es.“⁵⁸³ Hiermit be-

⁵⁷⁹ Esra Özyürek, *Miniaturizing Atatürk. Privatization of state imagery and ideology in Turkey*, in: *American Ethnologist*, 31 (2004) 3, 374-391, 374.

⁵⁸⁰ Özyürek, *Miniaturizing Atatürk*.

⁵⁸¹ Özyürek, *Public Memory as Political Battleground*, 114f.

⁵⁸² Ebd., 115.

⁵⁸³ Ebd.

zogen sich die Autoren und Herausgeber auf die Bedeutung des Glaubens und religiöser Würdenträger für die von Mustafa Kemal geführte Widerstandsbewegung, um damit die gegenwärtige Politik der Regierung zu kritisieren und zu delegitimieren. Dass diese Strategie nicht neu war, zeigt ein Bild, das der Historiker Gavin Brockett in seiner Arbeit zur türkischen Provinzpresse nach 1945 bespricht. Brockett vollzieht nach, wie in den 1940er und 1950er-Jahren in der Presse die Rolle Mustafa Kemals im „Befreiungskrieg“ ausverhandelt wurde. Kritik am kemalistischen Narrativ des „Befreiungskrieges“ erfolgte unter anderem durch Kazım Karabekir, dessen bis dahin nicht publizierte Memoiren endlich erscheinen durften und den Befreiungskrieg aus seiner Perspektive schilderten. Aber auch mittels Zeitungsartikeln und die in ihrem Kontext verwendeten Bilder wurde die nationale Bedeutung der Kämpfe aus zeitgenössischer Perspektive neu verhandelt. Als Beispiel führt Brockett einen im April 1949 in der in Istanbul publizierten religiös-nationalistischen Zeitschrift *Sebilürreşad* erschienen Artikel an, der den Titel „Erinnerungen aus dem Nationalen Kampf für Unabhängigkeit“ (*Millî İstiklal Mücadelesi Hatırlarından*) trägt. Der Autor dieses Artikels unterstrich Mustafa Kemals Rolle als frommer Führer einer muslimischen Nation, der ohne die Unterstützung durch die Ulema, die islamischen Religionsgelehrten, und die Sufi Scheichs nicht möglich gewesen wäre. Illustriert ist der Artikel mit einem Bild, das Mustafa Kemal gemeinsam mit islamischen Rechtsgelehrten im Gebet vor dem Gebäude der Nationalversammlung zeigt.⁵⁸⁴

III.3.2.2. Atatürk-Zitate und Interpretationen des vermittelten Nations- und Geschichtsbildes

Neben ikonographischen Darstellungen sind es vor allem Zitate und Aussprüche Atatürks, die in politischen Diskursen und im öffentlichen Raum Verwendung finden. Ihnen kommt, wie bereits im Abschnitt zu Anıtkabir beschrieben, legitimatorische Funktion zu. Ihre Überlieferungsgeschichte ist problematisch, da der Überlieferungsweg zum Teil schwer nachzuvollziehen ist und die Authentizität der Zitate daher nicht immer überprüfbar. Je nach Entstehungszeit sind sie zum Teil widersprüch-

⁵⁸⁴ Brockett, *Negotiation of a Muslim National Identity*, 178-179.

lich und je nach Kontextualisierung unterschiedlich auslegbar.⁵⁸⁵ Auch in dem von der IBB herausgegebenen Band zur Ausstellung wird die Vieldeutigkeit der Zitate eingeräumt, sie werden aber dennoch als „wegweisend“ bezeichnet.⁵⁸⁶

Die Zitate, die die Bilder bzw. Fotografien in der Ausstellung im Miniaturk Panorama Siegesmuseum begleiten, sind ebensolche Zitate Atatürks, jeweils mit beigefügter englischer Übersetzung. Ausgehend von der Annahme, dass die Ausstellungsmacher die Zitate nicht zufällig ausgewählt haben, sondern mit diesen eine bestimmte Aussage treffen wollten, soll im Folgenden eine Interpretation der Zitate im Zusammenspiel mit den Fotografien versucht werden. Insbesondere von Interesse ist, welche Aussagen bezüglich des Charakters der Nation getroffen werden, und welche Begriffe dabei von besonderer Bedeutung sind; sowie außerdem – unter Berücksichtigung der im vorangehenden Unterkapitel herausgearbeiteten Besonderheiten der Gattung Atatürk-Porträts – die Art der Darstellung des Republikgründers in den ausgewählten Bildern.

Die in den die Fotografien begleitenden Zitaten am häufigsten thematisierten Begriffe sind, dem Thema der Ausstellung entsprechend, „Freiheit“ bzw. „Unabhängigkeit“ (*istiklal, bağımsızlık*). Eines der drei Zitate in der Ausstellung, die diese Begriffe thematisieren, ist auch im Unabhängigkeitsturm (*İstiklal Kulesi*) des Atatürk-Mausoleums in Ankara als Inschrift angebracht. In der in Istanbul verwendeten verkürzten Form lautet es: „Ya istiklâl, ya ölüm! / Independence or Death!“⁵⁸⁷ Es ist das erste Zitat in der Ausstellung und begleitet ein Ganzkörperporträt in Uniform. Freiheit bzw. Unabhängigkeit werden noch einmal im dritten⁵⁸⁸ und im sechsten⁵⁸⁹ Zitat thematisiert.

Ein zweiter wichtiger Aspekt, der sich in den Zitaten spiegelt, ist die Betonung des religiösen Charakters der Nation, der im Gegensatz zum kemalistischen Verständnis der Türkei als laizistisch steht. Ein Beispiel dafür bietet die zwölfte Tafel: „Unsere Religion ist die vernünftigste und natürlichste Religion. Deshalb wurde sie zur letz-

⁵⁸⁵ Die Zitate sind in verschiedenen Editionen zugänglich, zum Beispiel Atatürk Araştırma Merkezi (Hrsg.), *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III*. Ankara 2006. (Sammlung von Atatürks Reden und Ansprachen des Atatürk-Forschungszentrums).

⁵⁸⁶ Istanbul Büyükşehir Belediyesi (Hrsg.), *Miniaturk Panorama Zafer Müzesi*, Istanbul 2003, 11.

⁵⁸⁷ Die längere Variante in Ankara lautet „Bu ulus bağımsızlıktan yoksun olarak yaşamamıştır, yaşayamaz ve yaşamıyacaktır, ya istiklâl ya ölüm. 1919“.

⁵⁸⁸ „Milletimin bağımsızlığı yolunda canımı vermek, benim için vicdan ve namus borcu olsun.“/„I declare that it is my dept of honor to die for the independence of the nation.“

⁵⁸⁹ „Hürriyet ve bağımsızlık benim karakterimdir.“/„Freedom and independence is my character.“

ten Religion.“⁵⁹⁰ Das Zitat begleitet ein Bild, das am Tag der Republikgründung aufgenommen wurde und Atatürk zwischen einer Gruppe von Männern vor dem Gebäude der Nationalversammlung beim Gebet zeigt.⁵⁹¹ Die Nutzung dieses Bildes als Argument steht, wie im vorangegangenen Unterkapitel ausgeführt, in einer diskursiven Tradition.⁵⁹² Es ist dasselbe Bild, dessen Nutzung in der islamistischen Presse anlässlich des Jahrestages der Republik 1998 Esra Özyürek beschreibt.⁵⁹³ Auch das Zitat stammt aus dem Jahr 1923 und ist eines der bekanntesten Zitate Atatürks, in denen Religion Erwähnung findet. Es stammt damit aus der Zeit des „Befreiungskrieges“ 1919-1923, in der die Rhetorik des Kampfes gegen die Besatzer als Kampf gegen „die Ungläubigen“ funktionalisiert wurde. Selbst die Nationalisten propagierten den Kampf zeitgenössisch als Kampf zur Befreiung des Sultan-Kalifen und des islamischen Territoriums aus den Händen der „Ungläubigen“, da die Loyalität der muslimischen Bevölkerung wichtig war und die nationale Bewegung religiös untermauert bzw. legitimiert werden musste.⁵⁹⁴ Ab 1924 nahmen dann, im Kontext der Abschaffung des Kalifats durch Mustafa Kemal, die negativen Äußerungen zur Religion und ihren Institutionen zu.

Die zweite Möglichkeit, wie im Kontext der Ausstellung die Vorstellung der Nation als einer über die Religion definierten Gemeinschaft vermittelt wird, ist die Wortwahl in den Zitaten, durch die eine Bedeutungsverschiebung stattfindet. Ein Zitat, das in der Ausstellung verwendet wird, findet sich auch im Friedenstein in Anıtkabir. Während es in Ankara mit dem Begriff „ulus“ für „Nation“ geschrieben wird, wird im Panorama Siegesmuseum der Begriff „millet“ verwendet, der auch die Bedeutung „Religionsgemeinschaft“ trägt.⁵⁹⁵ Die Bezeichnung der Nation als „millet“ findet sich auch in einem weiteren Zitat: „Milletimin bağımsızlığı canımı vermek,

⁵⁹⁰ „Bizim dinimiz en makal ve en tabii bir dindir. Ve ancak bundan dolayıdır ki son din olmuştur./Our religion is the most reasonable and natural religion. This is why it has become the last religion.“

⁵⁹¹ Özyürek, *Public Memory as Political Battleground*, 115.

⁵⁹² Die folgenden Beispiele sind in der Literatur begegnet. Sehr wahrscheinlich gibt es noch mehr Beispiele für die Nutzung dieses Bildes. Anm. d. Verf.

⁵⁹³ Özyürek, *Public Memory as Political Battleground*, 114-116.

⁵⁹⁴ „Motifs of holy war had been liberally deployed both during the First World War and the subsequent war against Greece.“ Keyder, *Turkish nationalism*, 13.

⁵⁹⁵ „Ulusun hayatı tehlikeyle karşı karşıya kalmadıkça savaş bir cinayettir. (1923)“ (Anıtkabir) „Milletin hayatı tehlikeye maruz kalmadıkça harp bir cinayettir.“ / „Unless the life of the nation faces peril, war is a crime.“ Zitat Nr. 5 in der Ausstellung.

benim için vicdan ve namus borcu olsun.“ / „I declare that it is my depth of honor to die for the independence of the nation.“⁵⁹⁶

Neben der Bedeutung der Begriffe Freiheit bzw. Unabhängigkeit und der Religion sind Kunst und Erziehung bzw. Bildung weitere Werte, die mehrfach in den gewählten Zitaten Ausdruck finden. Die zwei wichtigsten Zitate in diesem Zusammenhang erklären einmal, dass „der Verlust ihrer Kunst für eine Nation den Verlust einer ihrer lebenswichtigen Adern bedeute.“⁵⁹⁷ Das zweite Zitat zu diesem Thema, „Wir müssen absolut erfolgreich in der Bildung sein. Dies ist der einzige Weg zur Rettung einer Nation“, ist ein klassisches Atatürk-Zitat, gibt aber eine Marschrichtung vor, die ebensogut ins Computer- und Globalisierungszeitalter passt.⁵⁹⁸

Das Bild der Nation, das in den letzten Texttafeln vor dem Ausgang präsentiert wird, ist nicht das einer „Militärnation“, sondern entspricht dem Wertekanon einer ökonomisch potenten urbanen Mittelschicht bzw. Elite: Beide Tafeln präsentieren Zitate, die den zukünftigen Charakter der Gesellschaft bzw. der Nation zum Inhalt haben. Diese werde keine „Military-Nation“, sondern eine durch Wirtschaft und Handel geprägte sein: „Der neue türkische Staat [im englischen Text: „die neue türkische Gesellschaft“] wird keine Nation von Kriegern sein, sondern eine Gesellschaft der Wirtschaft.“⁵⁹⁹ Und weiter: „Wirtschaft ist alles. Wirtschaft bedeutet alles, was man für das Leben, für das Glück, für die Kultur braucht.“⁶⁰⁰

Gewählt wurden zudem Zitate, in denen ein außerordentliches nationales Selbstbewusstsein zum Ausdruck kommt. Neben den Zitaten, die dieses Selbstbewusstsein im Zusammenhang mit wirtschaftlichem Erfolg zum Ausdruck bringen („Die türkische Republik wird glücklich, erfolgreich und siegreich sein.“⁶⁰¹), proklamiert eines: „Je-

⁵⁹⁶ Zitat Nr. 3 in der Ausstellung.

⁵⁹⁷ „Sanatsız kalmış bir milletin hayat damarlarından biri tıkanmış demektir.“ / „For a nation, losing its arts means losing one of one of [sic!] its vital blood vessels.“ 13. Zitat in der Ausstellung.

⁵⁹⁸ „Eğitimde katıyen başarılı olmak lazımdır. Bir milletin kurtuluşu ancak bu yolla olur.“ / „We must absolutely be successful at education. This is the only way to salvation of a nation.“ Zehntes Zitat in der Ausstellung.

⁵⁹⁹ „Yeni Türk Devleti savaşçı bir devlet olmayacaktır. Fakat yeni Türk Devleti, ekonomi devleti olacaktır.“ / „The new Turkish society won't be a nation of warriors. The new Turkish society will be a nation of economic activities.“ Porträt und Zitat Nr. 15 in der Ausstellung; die Übersetzung für „devlet“ lautet eigentlich „Staat“, Anm.d.Verf.

⁶⁰⁰ „Arkadaşlar ekonomi demek her şey demektir. Yaşamak için, medeni insan olmak için ne lazımsa onların hepsi demektir.“ / „Economy is everything. Economy means all one needs to live, to be happy, to be civilized.“ 16. Porträt/Zitat in der Ausstellung.

⁶⁰¹ „Türkiye Cumhuriyeti mesut, muvaffak ve muzaffer olacaktır.“ / „The Turkish Republic will be happy, successful and victorious.“ Zitat Nr. 17 in der Ausstellung.

der soll folgendes wissen: Wenn wir sagen, wir wollen Frieden, muss jeder wissen, dass wir Unabhängigkeit wollen. Wir haben das Recht und die Macht das zu fordern.“⁶⁰² Über das Verhältnis, das diese Nation zu anderen Ländern bzw. Nationen anstrebt, gibt programmatisch ein Zitat vom Anfang der Ausstellung Aufschluss: „Wenn wir wollen, dass die Welt uns Respekt zollt, müssen wir diesen Respekt zuerst selbst und unserer Nation zollen; wir müssen wissen, dass Nationen, die selbst nicht wohlhabend sind, die Sklaven anderer Nationen sind.“⁶⁰³

In Bezug auf die Verquickung zwischen dem Nationsbegriff und der Person des Republikgründers fällt folgendes auf: Obgleich Atatürk durch die Porträts auf der Bildebene im Zentrum steht, wird auf der Inhaltsebene der ausgewählten Zitate seine Bedeutung gegenüber den einfachen Soldaten zumindest relativiert. Das zweite Zitat in der Ausstellung lautet:

„It is not me who won this victory. We owe this victory to our valiant soldiers who jumped over barbed wires without hesitating a moment and got killed or wounded to open the way to the Mediterranean to the Turkish armed forces.“⁶⁰⁴

Das vierte Zitat relativiert weiter: „Bu millet kılı kıpırdamadam dava uğruna ve benim uğruma, canımı vermeğe hazır olmasaydı, ben hiçbir şey yapamazdım.“/„I could not do anything if this nation had not been ready to die for the cause and for me without hesitating.“⁶⁰⁵ Das letzte Zitat, das in diese Richtung geht, bildet auch den Abschluss der Ausstellung: „Büyük Türk milletinin bir ferdi olmaktan dolayı çok mutluyum ve şeref duyuyorum.“/„I am proud of being a member of the great Turkish nation.“⁶⁰⁶ Durch die Zusammenstellung dieser Zitate erscheint Atatürk als ein *Teil* der Nation im Gegensatz etwa zum Nationsbild, das Atatürk selbst in „Nutuk“, seiner 1927 gehaltenen Monumentalrede, vermittelte, in der er sich selbst mit der

⁶⁰² „Biz barış istiyoruz’ dediğimiz zaman ,Tam bağımsızlık istiyoruz’ dediğimizi herkesin bilmesi lazımdır. Bunu istemeye hakkımsız ve kudretimiz vardır.“ / „Everybody should know this: When we say ,We want peace’ everyone must know that we want independence. [sic] We have the right and the power to ask this.“ Ahtes Zitat in der Ausstellung.

⁶⁰³ „Dünyanın bize hürmet göstermesini istiyorsak, evvela biz kendi benliğimize ve milliyetimize bu hürmeti hissen, fikren, fiilen bütün gerekleri ve hareketimizle gösterelim, bilelim ki milli benliğini bulmayan milletler başka milletlerin esiridir.“ / „If we want the world to show us respect, we must firstly show this respect with all its necessities and with our actions emotionally, ideologically and in actual fact to ourselves and our nation; we must know that nations who cannot find themselves with wealth are slaves of other nations.“ Drittes Zitat in der Ausstellung

⁶⁰⁴ „Bu zaferi kazanan ben değilim. Bunu asıl, tel örgüleri hiçe sayarak atlayan, savaş meydanında can veren, yaralanan, kendini esirgemediğin düşmanın üzerine atılarak Akdeniz yolunu Türk süngülerine açan kahraman askerler kazanmıştır.“ Zweites Porträt / Zitat in der Ausstellung.

⁶⁰⁵ Viertes Porträt / Zitat in der Ausstellung.

⁶⁰⁶ 18. Porträt / Zitat in der Ausstellung.

Nation gleichsetzt;⁶⁰⁷ oder dem Verständnis Atatürks als „Vater“ der Nation, wie es beispielsweise in der Darstellung im Denkmal am Ulus-Platz in Ankara zum Ausdruck kommt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Interpretation Miniaturtürks als Ausdruck neo-konservativer bzw. neo-osmanischer Erinnerung, die sich in der Forschungsliteratur wiederholt findet, sich auch auf das später hinzugefügte Panorama Siegesmuseum anwenden lässt. Im Museum wird die Dioramaform, wie sie im Atatürk und Befreiungskriegsmuseum verwendet wird, in die Miniaturtürk entsprechende Miniaturform überführt. Zwar lässt sich aus den verfügbaren Quellen und der vorhandenen Literatur kein direkter Zusammenhang zwischen dem neuen Museum in Anıtkabir und dem Siegesmuseum herstellen; einzig die zeitliche Nähe sowie die gewählte Form verweisen darauf. Der Eindruck einer Vorbildwirkung verstärkt sich aber, wenn man die Präsentation nach 2005 betrachtet, die, um eine Miniaturdarstellung der Schlacht von Gallipoli ergänzt, in ihrer Themenwahl nun doch sehr nahe am Atatürk und Befreiungskriegsmuseum liegt.

Im Gegensatz zum Atatürk und Befreiungskriegsmuseum, das in seiner Form „klassisch“ – oder, mit Greenberg gesprochen, „konservativ“ – ist, wird hier aber im Ausstellungsraum keine Geschichte mehr erzählt, sondern es werden nur Szenen aus der Geschichte dargestellt. Das Gründungsnarrativ der Republik wird zum Momentum jenseits eines historischen Narrativs und fügt sich auch darin in den Kontext Miniaturtürk, das mit seiner historischen Geographie herkömmliche museale Repräsentationsformen „sprengt“.⁶⁰⁸

Im Gegensatz zur Präsentation in Anıtkabir wird im Siegesmuseum eine andere Personengruppe hervorgehoben, nämlich „unsere ‚Leute aus dem Dorf‘“,⁶⁰⁹ die Dorfbewölkerung Anatoliens und der „kleine Soldat“. Auch wenn die Bildergalerie auf den ersten Blick das Gegenteil suggeriert: die Rolle Atatürks im Gründungsnarrativ wird relativiert. Der visuelle Bezug auf den Staatsgründer ist vielmehr als ein Sich-Einfügen in den visuellen Diskurs zu verstehen.

⁶⁰⁷ Vgl. etwa Adak, *National Myths and Self-Narrations*, 516.

⁶⁰⁸ Yılmaz, *Visualization of Culture, History and Memory in Turkey*, 72f.

⁶⁰⁹ „Köylüler, bizim köylülerimiz ...“, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, *Miniaturtürk Panorama Zafer Müzesi*, 26.

Bezüglich des Charakters der Nation gibt die Ausstellung weniger Antworten darauf, was diesen ausmacht, als darauf, was ihn ausmachen und wie diese Republik beschaffen sein soll. Wirtschaft sowie Bildung wird große Bedeutung beigemessen. Daneben ist der Begriff der Nation, der implizit zum Ausdruck kommt, ein stärker religiös konnotierter. Die gemeinsame Präsentation Atatürks und religiöser Würdenträger im Gründungsmoment der Republik wird zur Illustration des religiösen Charakters verwendet. Im Rahmen der Ausstellung findet die (Um-)Deutung aber nicht allein über die Auswahl der Bilder, sondern auch über die Bild/ Text-Kombinationen, sowie über die Verwendung bestimmter Begriffe in den Zitaten statt.

Esra Özyürek zufolge diene „die Erinnerung an die Gründungsjahre“ nach dem Eingreifen des Militärs am 28. Februar 1997 und den anschließenden Verboten islamischer Parteien den Funktionären der neuen islamischen Partei, der Tugend-Partei, dazu, „sich selbst in die politisch legitime Sphäre einzubeziehen, von welcher sie ausgeschlossen waren“, indem sie die islamischen Aspekte des Gründungsmoments betonten.⁶¹⁰ Das Panorama Siegesmuseum ist, so kann abschließend festgestellt werden, ein Beispiel für die Musealisierung dieses Diskurses und islami(st)ischer Gegenlesarten der Vergangenheit.

⁶¹⁰ Özyürek, *Nostalgia for the Modern*, 176.

IV. Utopie und alternativer Gründungsmythos: Das Panorama 1453 Geschichtsmuseum

2005 begann die Istanbuler Stadtverwaltung mit den Planungen für ein Panorama, das die Eroberung Konstantinopels durch die Truppen des osmanischen Sultans Mehmed II. im Jahr 1453 zeigen sollte.⁶¹¹ Die Initiative für das Projekt ging von Ministerpräsident Recep Tayyip Erdoğan persönlich aus, der im Rahmen eines Auslandsbesuches das Panorama von Waterloo gesehen hatte und fand, dass auch Istanbul ein solches Schlachtenpanorama haben sollte.⁶¹²

Das 1453 Panorama Geschichtsmuseum konzentrierte Diskurse um die osmanische Vergangenheit und Istanbul als „global city“ und „Brücke“ zwischen „Ost“ und „West“. Die osmanische Zeit erscheint in der Ausstellung als Exempel einer funktionierenden multireligiösen und multikulturellen Gesellschaft unter muslimischem Schirm. Das „Museum“ markiert eine Zäsur in der Museumslandschaft, da es das erste ist, das ausschließlich der Eroberung gewidmet ist. Es ist durch sein Thema Teil politischer Erinnerungsdiskurse und musealisiert, wie ich zeigen möchte, einen alternativen Gründungsmythos und bildet damit den vorläufigen Endpunkt einer Umbruchphase in der türkischen Erinnerungspolitik, die auf nationaler, offizieller Ebene von der Rezeption des türkischen „Befreiungskrieges“ geprägt war.

Hatte sich bis zum Bau des Panoramas auch kein „Museum“ allein der Eroberung gewidmet, wie Nevzat Bayhan, der damalige Direktor der Kültür A.Ş. und des Panoramas, in einem Interview anlässlich der Eröffnung in Erinnerung brachte,⁶¹³ so waren doch Sultan Mehmed II. und die Eroberung „Erinnerungsorte der Türkei“⁶¹⁴ und seit der osmanischen Zeit, von den Türkisten über Kemalisten und Islamisten, bis in die Gegenwart hinein Teil der Erinnerungspolitik verschiedener Gruppen. Ein Über-

⁶¹¹ Diese Datierung folgt den offiziellen Angaben der Istanbuler Stadtverwaltung. Projektteamleiter Haşim Vatandaş gab gegenüber der Verfasserin 2003 als Datum des Beginns der Arbeiten an. Für eine exakte Datierung des Planungsbeginns fehlen aber Quellen wie Projektpapiere.

⁶¹² Salih Doğan in einem Gespräch mit der Verfasserin, 30.11.2012. Vgl. auch die Homepage der İBB, URL: <http://www.ibb.gov.tr/tr-TR/Haberler/Pages/Haber.aspx?NewsID=17155> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

⁶¹³ „Das Panorama-Museum wurde schon vor langer Zeit von den Menschen erwartet. Bis heute gab es kein Museum, das sich der Eroberung Istanbuls annahm, was für die Stadt eine große Lücke bedeutete [...]. Seit Jahren wird die Eroberung Istanbuls mit Schiffen, die durch die Metropole fahren, gefeiert.“ Interview mit Nevzat Bayhan mit Zaman Avusturya. URL: <http://www.zamanavusturya.at/details.php?haberid=1633> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

⁶¹⁴ Wagner, Türkische Erinnerungsorte, 19-26.

blick über die Verhandlung nationaler Geschichte und insbesondere der Eroberung und Mehmeds II. als Erinnerungsorte soll im Folgenden entlang der politischen Geschichte der Türkei erfolgen.⁶¹⁵

IV.1. Mehmed II. und die Eroberung Istanbuls als Gegenstand konkurrierender Erinnerungsdiskurse

IV.1.1. Osmanischer oder türkischer Erinnerungsort? Vom Osmanischen Reich über den türkischen Nationalismus bis zur Gründung der Republik

In osmanischer Zeit stellte die museale Repräsentation der Eroberung bereits einen Teil der Erinnerungspraxis dar. In der ehemaligen orthodoxen Kirche Hagia Irene, die seit den 1880er-Jahren als militärgeschichtliches Museum diente, wurden die osmanischen Waffensammlungen gezeigt. Diese wurden in einem Gebäude zusammen mit antiken Objekten aufbewahrt, wobei die Bereiche der Waffen und der Antikensammlung durch ein Atrium getrennt wurden, in dem die Sarkophage byzantinischer Herrscher ausgestellt waren.

Der Übergang von der byzantinischen zur osmanischen Herrschaft war in der Ausstellungsschronologie mit großer Sorgfalt inszeniert worden und nahm auf ein bekanntes Detail der Eroberung Bezug: Neben den Kaisersarkophagen wurde eine Kette präsentiert, mit der der byzantinische Kaiser das Goldene Horn hatte absperren lassen, als die osmanische Armee Anfang 1453 vor Konstantinopel stand. Nur durch eine List – der osmanische Sultan ließ die osmanischen Schiffe über Land ins Goldene Horn transportieren – konnten die Belagerer dieses Hindernis überwinden.⁶¹⁶ Vor den Sarkophagen standen Trommeln der Janitscharen, der Privatgarde des Sultans, und in der Nähe wurde die Glocke der ehemaligen Hagia Sophia-Kirche ausgestellt. Die Objekte repräsentierten in ihrer Zusammenstellung, so die Kunsthistorikerin

⁶¹⁵ Als wichtige Zäsuren werden der Tod Atatürks 1938, die ersten Wahlen 1946 bzw. die klare Westanbindung der Türkei ab 1947, die Regierung der DP (1950-1960) sowie der Militärputsch 1980 verwendet. Anm. d. Verf.

⁶¹⁶ Die Besatzer umgingen diese Sperre, indem sie 70 oder 80 Schiffe, die zuvor am Nordufer des Goldenen Horns gebaut worden waren, mittels riesiger Rollhölzer über ein benachbartes Tal zum Goldenen Horn zogen. Dadurch konnten sie von der Seite die Stadt angreifen, an der die Mauern geringer bewacht und bemannt waren, und nach sechswöchiger Belagerung die Stadt einnehmen, nicht zuletzt durch die von einem ungarischen Geschützgießer angefertigte Kanone, die die entscheidende Bresche in die Landmauern schlug. Kreiser/Neumann, Kleine Geschichte der Türkei, 93.

Wendy Shaw, „den metaphorischen Tod“ des byzantinischen Reiches dar. Durch die Lage zwischen der Waffensammlung und den antiken Objekten wurden „die militärischen und kulturellen Prozesse visualisiert, durch die das Osmanische Reich auf vergangene Kulturen Anspruch erhob.“⁶¹⁷ Im Zeitkontext diente die Präsentation dazu, „die Teilhabe an europäischer Kultur durch eine ferne Geschichte von Besitz und Eroberung“ zu erzählen.⁶¹⁸

Neben dem Ereignis spielte die Person Mehmeds II., des „Eroberers“, als Identifikationsfigur nicht nur für die osmanischen Herrscher, sondern auch für die am Vorabend des Ersten Weltkriegs im Osmanischen Reich bedeutende Bewegung des „Türkismus“ eine wichtige Rolle:

„Das Türkentum Zentralasiens, das mythische Turan und die ethnische, sich bis nach Zentralasien und China erstreckende Großtürkei bestimmten die geschichtliche, spirituelle und politische Ausrichtung der türkistischen Bewegung. [...] Im Zeichen des nationalen ‚Wiedererwachens‘ und der ‚Rückkehr zum Turanismus‘ wurden Feste und Gedenktage, die auf Helden und Mythen zurückgriffen, inbrünstig gefeiert.“⁶¹⁹

Um Sultan Mehmed II. bildete sich ein „romantisierender historiographischer Kult“, der eine Tendenz „zu expliziter antichristlicher Polemik und türkisch-muslimischem Chauvinismus“ aufwies.⁶²⁰ „Türkisten“ pilgerten am Jahrestag der Eroberung zum Grab Mehmeds im Komplex der Fatih-Moschee in Istanbul.⁶²¹

Orhan Pamuk zufolge wurde in Istanbul selbst die Eroberung auch erst mit dem türkischen Nationalismus als solche verstanden und gefeiert. Vorher habe das Ereignis für die Mehrheit der Einwohner, Nichtmuslime und darunter besonders viele Griechen, nicht diese Bedeutung gehabt.⁶²²

Nach der Niederlage der nationalistischen jungtürkischen Regierung im Ersten Weltkrieg wurde offensichtlich, dass das Ereignis auch in europäischen Staaten erinnerungspolitische Bedeutung hatte. Anlässlich der Feier der Besetzung Istanbuls durch alliierte Truppen am 8. Februar 1919 ließ es sich der französische General Franchet d'Espérey nicht nehmen, in Anspielung auf Mehmed II. in den zentralen Stadtteil

⁶¹⁷ Shaw, *Possessors and Possessed*, 79-80.

⁶¹⁸ Ebd., 80.

⁶¹⁹ Hans-Lukas Kieser, *Die Herausbildung des nationalistischen Geschichtsdiskurses in der Türkei (spätes 19.-Mitte 20. Jahrhundert)*, in: Markus Krzoska/Hans-Christian Maner (Hrsg.), *Beruf und Berufung. Geschichtswissenschaft und Nationsbildung in Ostmittel- und Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert*, Münster 2005 [Studien zur Geschichte, Kultur und Gesellschaft Südosteuropas; 4], 59-98, 70.

⁶²⁰ Kieser, *Nationalistischer Geschichtsdiskurs*, 65.

⁶²¹ Ebd., 70-71.

⁶²² Orhan Pamuk, *Der Blick aus meinem Fenster*, München 2006, 66-69.

Beyoğlu auf einem weißen Pferd einzureiten und so symbolisch in dessen Fußstapfen zu treten⁶²³ und die Besetzung damit als europäische Rückereroberung Konstantinopels zu inszenieren.

IV.1.2. Marginalisierung: Von der Gründung der Republik bis zum Tod Atatürks

Im offiziellen Festkalender der 1923 ausgerufenen Republik Türkei spielte vor allem die Erinnerung an Ereignisse aus der Zeit nach 1919, die zur Gründung der Republik geführt hatten, eine Rolle.⁶²⁴ Der Eroberung 1453 wurde dagegen an keinem staatlichen Feiertag gedacht. Zu ihrer Erinnerung wurde bis Mitte der 1990er-Jahre eine kleine offizielle Zeremonie abgehalten, in der Vertreter des Militärs, der Stadtverwaltung und des Büros des Oberbürgermeisters das Grab des Sultans besuchten und kurze Ansprachen vor einer Gruppe von für diesen Anlass versammelten Soldaten hielten. Diese Zeremonie, zu der kaum Privatpersonen zugelassen waren, fand weitgehend unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt.⁶²⁵

Nach dem bewussten Bruch mit der unmittelbaren Vergangenheit in der Historiographie der Frühen Republikzeit wurde die osmanische Zeit im Ein-Parteienregime bis in die 1950er-Jahre hinein weitgehend vernachlässigt und als eine Art Fehler oder „mittelalterlicher Überrest“ beurteilt. Insbesondere die osmanische Herrschaft seit dem 17. Jahrhundert repräsentierte im kemalistischen Narrativ eine klassische Verfallszeit. Mehmed II. aber wurde als Herrscher, unter dem der osmanische Staat terri-

⁶²³ Taner Akçam, *A Shameful Act. The Armenian Genocide and the Question of Turkish Responsibility*, New York 2006, 208.

⁶²⁴ Alle offiziellen nationalen Feiertage waren Ereignissen gewidmet, die zwischen dem 19. Mai 1919 und dem Tod Atatürks am 10. November 1938 stattfanden. Alev Çınar, *National History as a Contested Site. The Conquest of Istanbul and Islamist Negotiations of the Nation*, in: *Comparative Studies in Society and History* 43 (2001) 2, 364-391, 365. S. auch Eviatar Zerubavel, *Calenders and History: A Comparative Study of the Social Organization of National Memory*, in: Jeffrey K. Olick (Hrsg.), *States of memory. Continuities, conflicts, and transformations in national retrospection*, Durham – London 2003, 315-337, 326: Zerubavel zeigt, dass es ein transnationales Muster in der Wahl von nationalen Feiertagen gibt. Die Mehrzahl der von ihm untersuchten Staaten begeht die Erinnerung an Ereignisse aus einer sehr kurzen, aber ereignisreichen und vergleichsweise rezenten Zeit. Die Türkei stellt hierfür ein typisches Beispiel dar.

⁶²⁵ Çınar, *National History as a Contested Site*, 366.

torial expandierte und militärisch erfolgreich war, vergleichsweise positiv beurteilt.⁶²⁶

Diese offizielle Historiographie der frühen Republikzeit wurde von einem kleinen politischen und wissenschaftlichen Expertenkreis bestimmt. So wurden etwa die *Türk Tarihinin Ana Hatları* („Grundzüge der türkischen Geschichte“) von einem historischen Komitee unter Führung Mustafa Kemals bearbeitet und 1930 veröffentlicht.⁶²⁷ Étienne Copeaux spricht im Zusammenhang der *Ana Hatları* von einem „coup d’etat in history“⁶²⁸ in den 1930er-Jahren, der mittels der staatlichen *Talim ve Terbiye Kurulu*, dem Ausschuss für Bildung und Erziehung, der das gesamte Erziehungswesen kontrolliert, durchgeführt wurde: Aus den *Ana Hatları* gingen schließlich die verbindlichen Lehrbücher für den Geschichtsunterricht an öffentlichen Schulen hervor, die bis heute weitestgehend unverändert geblieben sind.⁶²⁹

Das Geschichtsbild der *Ana Hatları* lokalisiert die Anfänge türkischer Geschichte um 9000 v. Chr. in Zentralasien. Die Darstellung von diesen Anfängen bis zur Gegenwart erstreckt sich über 467 Seiten. Welche marginale Rolle die osmanische Zeit spielt, wird deutlich, wenn man sieht, dass die sechshundertjährige osmanische Zeit auf lediglich 26 Seiten abgehandelt wird.⁶³⁰ Ihre Bewertung fällt zudem negativ aus:

„The sons of Osman [the Ottoman dynasty] had long lost the ability and the honor to rule the Turkish nation. During the Armistice the Turkish nation encountered the worst devastation that it had ever faced in its history, which is as old as the history of the whole world. Almost no one contemplated the possibility of overthrowing the enemy armies and establishing an independent national Turkish State. [But] knowing the heroism of the Turkish nation in battlefields, the hardships it is facing and its needs, Mustafa Kemal took on the leadership of the nation and initiated an opposition in Anatolia (1919). [...] Mustafa Kemal, who saved the Turks from the sons of Osman and the worthless Caliphate, formed the Republic (29 October 1923). The Gazi [Mustafa Ke-

⁶²⁶ Büşra Ersanlı, *The Ottoman Empire in the historiography of the Kemalist Era: A theory of fatal decline*, in: Fikret Adanır/Suraiya Faroqhi (Hrsg.), *The Ottomans and the Balkans. A discussion of historiography*, Leiden – Boston – Köln 2002, 115-154, 116.

⁶²⁷ *Türk Tarih Heyeti [Türkisches Historisches Komitee] (Hrsg.), Türk Tarihinin Ana Hatları. Kemalist yönetimin resmî tarih tezi [Grundzüge der Türkischen Geschichte. Die offizielle Geschichtstheorie der kemalistischen Führung]*, Istanbul ²1996 (¹1930) [Kaynak yayınları; 187]. Übers. d. Verf.

⁶²⁸ Copeaux, *Otherness in the Turkish Historical Discourse*, 398.

⁶²⁹ Der Grund dafür ist, dass bis heute jedes Schulbuch in der Türkei und in Nordzypern von diesem Amt autorisiert werden muss. Es veröffentlicht regelmäßig Direktiven, die nicht nur die Unterrichtsinhalte, sondern auch den politischen und ideologischen Rahmen für die Lehrer vorgeben. Dies hat dazu geführt, dass sich über Jahrzehnte und trotz verschiedener Verlagshäuser, die Schulbücher herausgeben, die Texte inhaltlich und ideologisch kaum voneinander unterscheiden. Copeaux *Otherness in the Turkish Historical Discourse*, 398.

⁶³⁰ Çınar, *National History as a Contested Site*, 370.

mal], who was elected as the president of the Republic, engaged the Turkish nation on a path of true advancement and progress.”⁶³¹

Die jüngere osmanische Vergangenheit erscheint dagegen als größte Katastrophe der Nation; die osmanische Dynastie und das Kalifat sind die Akteure ihrer Zerstörung, während Mustafa Kemal als Verkörperung der Nation bzw. des Staates und heldenhafter Retter der Nation dargestellt wird.⁶³² Die Ausrufung der Republik am 29. Oktober 1923 wird als historischer Bruch mit dem vorhergehenden Elend gedeutet.⁶³³

In den Schulbüchern der 1930er-Jahre wird die Eroberung wenig überraschend als *türkischer* Sieg beschrieben ohne „irgendeine Andeutung der religiösen Bedeutung des Sieges“.⁶³⁴

„Die Eroberung Istanbuls durch die Türken brachte das Ende des Oströmischen Reiches, das etwa 1000 Jahre lang bestanden hatte. Zu dieser Zeit bedeutete die Einnahme Istanbuls durch die Türken ein Ereignis von Weltbedeutung. Sie wurde als historischer Wendepunkt wahrgenommen, der das Mittelalter beendete und ein neues Zeitalter für die Zivilisation und die Menschheit brachte. [...] Die Eroberung Istanbuls durch die Türken wurde zu dieser Zeit als Sieg über ganz Europa und die Christenheit durch das Osmanische Reich verstanden.“⁶³⁵

In den Schulbuchtexten wird die Eroberung der Stadt sehr positiv geschildert, vor allem im Vergleich zur Einnahme und Plünderung der Stadt durch ein venezianisches Kreuzfahrerheer 1204, wodurch die Toleranz der Osmanen hervorgehoben wird. Diese wird „als normaler Modus des Verhältnisses zwischen den Türken und den anderen präsentiert“⁶³⁶ und vor allem durch das Beispiel der Haltung des Sultans gegenüber dem orthodoxen Patriarchen (s. u.) belegt.⁶³⁷ Die türkische Toleranz und die nach der Eroberung vom Sultan betriebene Förderung von Kunst und Kultur

⁶³¹ Türk Tarih Heyeti, *Türk Tarihinin Ana Hatları*, Istanbul ²1996, 466-7, hier zitiert nach Çınar, *National History as a Contested Site*, 369.

⁶³² Çınar, *National History as a Contested Site*, 369f. Hülya Adak beschreibt die Entwicklung der Identifikation Mustafa Kemals mit der Nation und sein in seinen Reden und Schriften vermitteltes Verständnis der „I-Nation“, als „Ich-Nation“. Hülya Adak, *National Myths and Self-Narrations: Mustafa Kemal's Nutuk and Halide Edib's Memoirs and The Turkish Ordeal*, in: *The South Atlantic Quarterly* 102 (2001) 2/3, 509-527.

⁶³³ Türk Tarih Heyeti, *Türk Tarihinin Ana Hatları*, Istanbul ²1996, 466-467, hier zitiert nach Çınar, *National History as a Contested Site*, 369.

⁶³⁴ Copeaux, *Espaces et temps de la nation turque*, 214.

⁶³⁵ Türk Tarih Heyeti, *Türk Tarihinin Ana Hatları*, Istanbul ²1996, 445. Übers. d. Verf.

⁶³⁶ Copeaux, *Espaces et temps de la nation turque*, 222.

⁶³⁷ Ebd., 223.

werden in den Texten als bedeutender Faktor der europäischen Renaissance präsentiert und damit als eine Anbindung an die europäische Geschichte formuliert.⁶³⁸

IV.1.3. Konjunkturen nach Atatürk: Kulturpolitik im Mehrparteiensystem und die Wiederentdeckung der Osmanen

Atatürks Tod 1938 und der Übergang zum Mehrparteiensystem 1946 markieren Zäsuren in der Verhandlung nationaler Geschichte. Die marginale Rolle, die das Osmanische Reich für die Nationalgeschichtsschreibung bis in die 1950er hinein spielte, wandelte sich mit den politischen Entwicklungen. Bis zur Einführung des Mehrparteiensystems 1946 hatte vor allem die gesellschaftliche Gruppe der Bürokraten und Intellektuellen im Umfeld der Regierung(spartei), die sich als Hauptakteure von Reform und Wandel begriffen und sich selbst „weltanschaulich als ‚*ilerici*‘ (progressiv), anti-traditionalistisch und radikal ‚säkularistisch‘“ beschrieben, die politische Macht bei sich konzentriert. Seit dem Tod Atatürks gelangte eine zweite Gruppe der türkischen Gesellschaft, Eliten der Mittelklasse jenseits der Hauptstadt, die Kemal Karpat „Traditionalisten“ nennt, zunehmend zu Einfluss und Macht. Diese lokalen Eliten hatten das republikanische Modernisierungsprojekt der frühen Republikzeit zwar mitgetragen, aber abseits der Zentren ihre religiösen Traditionen weiter behalten und gelebt.⁶³⁹

Neuere Forschungen relativieren die in der Forschungsliteratur immer wieder betonte Dominanz der von Atatürk und İnönü forcierten, staatlich vorgegebenen nationalen Identitätskonstruktion. So hat sich etwa der Historiker Gavin Brockett mit regionalen Printmedien in der Türkei seit 1945 beschäftigt und konnte die Wichtigkeit der Mehrparteienszeit für die Ausverhandlung nationaler Identitäten und des nationalen Gründungsmythos verdeutlichen, indem er aufzeigte, wie nach Atatürks Tod und abseits der städtischen Eliten in der Presse das kemalistische Narrativ diskursiv verhandelt wurde.⁶⁴⁰

In der von Brockett untersuchten Presse wurde bereits seit 1945 ein steigendes Interesse an der Osmanischen Zeit deutlich sichtbar. Ebenso nahm die Zahl von Artikeln

⁶³⁸ Ebd., 222.

⁶³⁹ Kemal H. Karpat, Introduction: Turks remember their Ottoman ancestors, in: Ders. (Hrsg.), *Ottoman Past and Today's Turkey*, Leiden – Boston – Köln 2000, xii-xiii.

⁶⁴⁰ Brockett, *Negotiation of a Muslim National Identity*.

und Beiträgen zur Eroberung Konstantinopels markant zu, etwa anlässlich des 495-jährigen Jubiläums 1948, aber noch einmal verstärkt zum 500-Jahr Jubiläum 1953. Im Kontext des anstehenden 500-jährigen Jubiläums kam es zu Forderungen, das Grab Eyüp Sultans, der bei der Belagerung Konstantinopels zwischen 674 und 678 gestorben war, zu öffnen.⁶⁴¹

Nach dem Machtwechsel mit dem Wahlsieg der Demokratischen Partei 1950 – in den Reihen der DP fanden sich wie mit Parteichef Adnan Menderes vor allem „Traditionalisten“ – wurden gesetzliche Bestimmungen im Bezug auf Religion gelockert,⁶⁴² und die osmanische Zeit wurde Thema der staatlichen Kulturpolitik. Im Museumsbereich zeigte sich dies etwa an der Eröffnung des Istanbul Rumeli Hisar Museums (1958) und des Istanbul Yedikule Museums (1959). Beide waren „Schlüsselstellungen [Rumeli Hisarı und Yedikule] gewidmet [...], die mit der Eroberung Istanbul“ und somit mit der Osmanischen Zeit assoziiert waren.⁶⁴³

Daneben gab es auch Initiativen von Privatpersonen und Vereinen. Die Gründung der *İstanbul Fetih Cemiyeti*, dem Verein für die Eroberung Istanbul, 1953 war ein Wendepunkt in der Erinnerung an die Eroberung. Der Verein gruppierte sich um den Architekten Ekrem Hakkı Ayverdi und seine Frau Samiha. Ihre Hinwendung zur Osmanischen Zeit war, wie Klaus Kreiser beschreibt, eher „sentimental“. Der „Laissezismus und Modernisierungsfuror des Kemalismus“ war den Mitgliedern des Vereins „ebenso suspekt wie der russische Türkismus“.⁶⁴⁴ Das Zeitalter Mehmeds II. hingegen wurde als Goldenes Zeitalter erinnert, in dem *vicdan hürriyeti* (Gewissens- und Religionsfreiheit), geherrscht hätten.⁶⁴⁵

Zu den Aktivitäten des anlässlich der 500-Jahr-Feiern der osmanischen Eroberung gegründeten Vereins gehörte u. a. die Organisation von Ausstellungen und Festlichkeiten. Außerdem sollten Arbeiten publiziert werden, die thematisch mit der Eroberung zusammenhingen. Diese Schriftenreihe, die sowohl eine Zeitschrift als auch

⁶⁴¹ Die königlich-osmanische Pilgerschaft zum Grab Eyüps war Teil des Thronbesteigungsrituals der osmanischen Sultane gewesen. Brockett, *Negotiation of a Muslim National Identity*, 197.

⁶⁴² Kreiser/Neumann, *Kleine Geschichte der Türkei*, 424.

⁶⁴³ Shaw, *National Museums in the Republic of Turkey*, 933.

⁶⁴⁴ Kreiser, Herrliche Mauern, in Blut getränkt, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.02.2012.

⁶⁴⁵ Brockett, *Negotiation of a Muslim National Identity*, 202. Diese Interpretationen hatten dem Turkologen Klaus Kreiser zufolge großen Einfluss auf den Islamismus der vergangenen Jahrzehnte. Kreiser, Herrliche Mauern, in Blut getränkt, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.02.2012.

Einzelpublikationen umfasste, wurde, mit Ausnahme eines rumänischen Forschers, ausschließlich von türkischen Forschern betreut.⁶⁴⁶

Neben dem Verein für die Eroberung Istanbuls engagierte sich die „Vereinigung Türkischer Nationalisten“ für die öffentliche Erinnerung an die Eroberung und forderte in einer Stellungnahme in Zeitungen landesweit, den 29. Mai zum nationalen Feiertag zu machen.⁶⁴⁷ Außerdem wurde eine Statue für Mehmed II. gefordert, für die bereits seit 1941 erste Pläne vorlagen.⁶⁴⁸ Zu den umgesetzten Forderungen gehörte die Öffnung der Mausoleen Mehmeds II. und Selims I. und die Ausgabe von Briefmarken mit dem Porträt Mehmeds.⁶⁴⁹

Als Folge dieser Aktivitäten wurde die Eroberung seit den 1950er-Jahren zum beliebten Thema sowohl islamischer als auch konservativ-nationalistischer Literatur.⁶⁵⁰

Diese verstärkte Rezeption der osmanischen Zeit nach 1945 ist ein Indikator für ein sich wandelndes Nationsbild, das sich auch in der Architektur des Atatürk-Mausoleums in Ankara manifestierte:

„[T]he Turkish nation referred to here was not the pre-Islamic, pre-Ottoman entity proposed by Mustafa Kemal Atatürk. Instead it was a thoroughly enlightened Muslim and Turkish nation that drew much of its inspiration from the Ottoman past (Mehmed II in particular) as it sought to define its importance to, and place in, the post-World War II world.”⁶⁵¹

Äußere Faktoren, die auf offizieller Ebene die Erinnerungskultur nicht nur befeuerten, sondern auch Zurückhaltung auferlegten, und zu einer Art ‚strategischen Erinnerung‘ führten, waren die weltpolitischen Rahmenbedingungen des Kalten Krieges: So nahmen an den Feiern anlässlich des 500-Jahr-Jubiläums letztlich sowohl Staats- als auch Ministerpräsident kurzfristig nicht teil, um in den ersten Jahren des Kalten Krieges die westlichen Partner, insbesondere die Griechen, nicht vor den Kopf zu

⁶⁴⁶ Recep Ferdi, İstanbul Fethi Derneği [Der Verein für die Eroberung von Istanbul], in: *Fâtih ve İstanbul. İstanbul Fethi Derneği tarafından yayınlanan iki aylık dergi* [Der Eroberer und Istanbul. Zweimonatsschrift, veröffentlicht vom Verein für die Eroberung von Istanbul.] 1 (1953) 1, 139-141. S. auch R. F. Kreutel, İstanbul Fethi Derneği yayınları, in: *Oriens* 10 (1957) 1, 166-174.

⁶⁴⁷ Brockett, Negotiation of a Muslim National Identity, 197-198.

⁶⁴⁸ Die Statue wurde tatsächlich aber erst fast 50 Jahre später umgesetzt. Siehe weiter unten im Text sowie Klaus Kreiser, Public Monuments in Kemalist and Post-Kemalist Turkey, in: *Journal of Turkish Studies* 26/II (2002), 43-60, 51.

⁶⁴⁹ Kreiser, Public Monuments in Kemalist and Post-Kemalist Turkey, 51.

⁶⁵⁰ Tanıl Bora, Istanbul of the Conqueror. The „Alternative Global City“. Dreams of Political Islam, in: Çağlar Keyder (Hrsg.), Istanbul. Between the Global and the Local, New York – Oxford 1999, 47-58.

⁶⁵¹ Brockett, Negotiation of a Muslim National Identity, 200.

stoßen.⁶⁵² Auf nicht-staatlicher Ebene aber fand die Skepsis gegenüber dem Nachbarn Ausdruck in der Presse. Thematisiert wurde hier u. a. die Angst vor einer Rückeroberung Istanbuls durch die Griechen, und sowohl Mehmed II. als auch Atatürk wurden als Verteidiger der Stadt beschworen.⁶⁵³

Das gewaltsame Ende der DP-Regierungszeit durch den ersten Militärputsch vom 27. Mail 1960 markiert in politischer Hinsicht den Beginn einer Phase, die vom Militär, einer konservativ-kemalistischen Politik, im Laufe der 1970er-Jahre aber auch durch eine zunehmende politische Radikalisierung der Linken und Rechten geprägt war. In Bezug auf osmanische Themen kam es in dieser Periode zu einer Gegenbewegung. Osmanische Themen waren nun verdächtig, „reaktionär“ zu sein. Im offiziellen staatlichen Diskurs blieb „türkisch“ der einzig akzeptierte Begriff zur Benennung der politischen Identität: Der Begriff *Osmanlı* (Osmane, Osmanist) wurde in „einem negativen und herabsetzenden Sinn“ verwendet.⁶⁵⁴ Insbesondere in den 1970er Jahren wurde „Osmanist“ von der Polizei synonym für „Reaktionäre“ verwendet.⁶⁵⁵ Wissenschaftliche Forschungen und Publikationen zur Rolle des Osmanischen Reiches wurden sehr ambivalent und reserviert aufgenommen; erst Anfang der 1990er Jahre begann eine stärkere Rezeption. Gleichzeitig aber bildeten der Tourismus und seine Bedeutung für die nationale Wirtschaft einen Grund, osmanische Bauwerke zu erhalten.⁶⁵⁶

Der erneute Putsch des Militärs 1980 bedeutete das Ende der politischen Radikalisierung. In erinnerungspolitischer Hinsicht hatte er zwei widersprüchliche Folgen: Einerseits kam es unter militärischer Federführung zu einer enormen erinnerungspolitischen Mobilisierung von Atatürk-Bildern und -Zitaten. Nicht zuletzt im Museumsbereich ist die Funktionalisierung Atatürks eines der kennzeichnenden Merkmale dieser Ära.⁶⁵⁷

Einen weiteren wichtigen Wendepunkt für die Rezeption der osmanischen Zeit und in der Folge auch für die Interpretation und Bewertung der Eroberung 1453 stellt die

⁶⁵² Orhan Pamuk, ‚Fall‘ oder ‚Eroberung‘?, in: Ders., *Der Blick aus meinem Fenster*, München 2006, 66-69.

⁶⁵³ Brockett, *Negotiation of a Muslim National Identity*, 201-202. Die in der Bevölkerung vorhandenen Ressentiments gipfelten in den bekannten Ausschreitungen gegen die in Istanbul lebenden Griechen am 6. und 7. September 1955.

⁶⁵⁴ „in a negative or pejorative sense“; Karpas, *Turks Remember Their Ottoman Ancestors*, vii.

⁶⁵⁵ Ebd.

⁶⁵⁶ Karpas, *Turks Remember Their Ottoman Ancestors*, vii-xxii.

⁶⁵⁷ Shaw, *National Museums in the Republic of Turkey*, 935.

Regierungszeit Turgut Özals dar. Özal, von 1983 bis 1989 Ministerpräsident, und von 1989 bis zu seinem Tod 1993 Staatspräsident, stammte aus der ländlichen Mittelschicht und war Mitglied des Naqschbandi-Ordens, eines Sufi-Ordens.⁶⁵⁸ Özal nutzte vor dem Hintergrund, dass das Militärregime von 1980 den militanten Säkularismus bereits aufgegeben hatte, die Religion für seine eigene politische Karriere: „[...] von nun an wurde das, was die offizielle Ideologie bisher stillschweigend vorausgesetzt hatte (die Identifikation der Nation mit der gemeinsamen Religion), ausdrücklich behauptet und die ‚türkisch-islamische Synthese‘ wurde zum Lehrbuchsatz.“⁶⁵⁹

Die ökonomischen und rechtlichen Liberalisierungen unter Özal ermöglichten neuen gesellschaftlichen Gruppen den Zugang zu vormals staatlich dominierten Bereichen, wozu etwa auch die Museumslandschaft zählt. Im Erziehungswesen kam es unter der Regierung Özals, wie bereits unter der Demokratischen Partei in den 1950er-Jahren, zu Änderungen in Schulbüchern, die die Bedeutung des Islams für die nationale Geschichte (stärker) betonten.⁶⁶⁰ Entsprechend wandelte sich die Darstellung der Osmanischen Zeit und der Eroberung in Schulbüchern. Die religiöse Komponente der Eroberung wurde stärker betont. Zur Begründung der Eroberung wurde nun zunehmend ein Hadis des Propheten Mohammed zitiert: „Glücklich die Armee, die sie [die Stadt Konstantinopel] erobert, glücklich der Führer, der sie nimmt!“⁶⁶¹ Copeaux weist darauf hin, dass das Zitat in von ihm untersuchten Texten aus dem Jahre 1985 noch fehlt, zwischen 1990 und 1993 aber dann systematisch zitiert wurde. Immer häufiger wird auch die Nennung des Propheten mit Possessiv als „Peygamberimiz“, als „*unser* Prophet“ Mohammed. Wie Copeaux betont, werden dadurch die türkische Staatsbürgerschaft und die Zugehörigkeit zum Islam vermischt, da die Formulierung voraussetzt, dass alle Leser dieses Buches, d. h. alle Schüler türkischer Schulen,

⁶⁵⁸ Ebd., xiv.

⁶⁵⁹ Perry Anderson, Nach Atatürk. Die Türken, ihr Staat und Europa, Berlin 2009, 74.

⁶⁶⁰ Vgl. hierzu ausführlich Copeaux, *Espaces et temps de la nation turque*. Sowie Copeaux, *Religious Identities in Turkish Textbooks*, in: Christina Koulouri (Hrsg.), *Clio in the Balkans: the politics of history education*, Thessaloniki 2002, 300-312.

⁶⁶¹ „„Konstantiniyye (İstanbul) muhakkak fethedilecektir. Onu fetheden kumandan ne güzel kumandandır; onu fetheden ordu ne güzel ordudur!“ Hz. Muhammed“ (zitiert nach dem Paneel in der Ausstellung); Ein bekannter Hadis, der erst im 9. Jahrhundert sicher belegt ist. Übersetzung nach Klaus Kreiser, *Istanbul. Ein historischer Stadtführer*, München 2009, 25. Ein Hadis (oder *hâdis*) ist eine Überlieferung über Mohammed, in der religiös-moralische Anweisungen gegeben werden für Fragen, die im Koran nicht behandelt werden.

Muslime seien.⁶⁶² Ab 1991 wird der religiöse Aspekt noch expliziter, indem die Eroberung, üblicherweise *fetih* (Eroberung) genannt, nun auch als *djihad* bezeichnet wird, womit der religiöse Aspekt gegenüber dem nationalen hervortritt.⁶⁶³

Zusammenfassend kann man daher sagen, dass die osmanische Vergangenheit und insbesondere die Eroberung Konstantinopels nach dem Tod Atatürks erinnerungspolitisch Konjunktur hatte und zunehmend Eingang in öffentliche Gedenkpolitik fand. Die Rezeption der osmanischen Vergangenheit hing dabei nicht nur davon ab, aus welcher gesellschaftlichen Gruppe die regierende Partei stammte, sondern auch die weltpolitischen Rahmenbedingungen spielten eine wichtige Rolle. Bis in die 1990er-Jahre hinein sorgten in erster Linie aber eine Reihe privater Initiativen dafür, dass der Eroberung im jeweils möglichen Rahmen in öffentlicher Form gedacht wurde.

IV.1.4. Eroberungsdiskurse und politischer Islam: Narrative von Istanbuls multikultureller Vergangenheit in den 1990er-Jahren

Ein genereller Boom der osmanischen Zeit und insbesondere der osmanischen Vergangenheit Istanbuls ist seit etwa Anfang der 1990er-Jahre auszumachen.⁶⁶⁴ Zeitlich fällt diese Konjunktur mit dem Ausbau Istanbuls zur „global city“ und der Massenvermarktung der Stadt zusammen. Durch die Öffnung der Türkei für den Weltmarkt während der Regierungszeit Özals gewann Istanbul zunehmend an Bedeutung als Wirtschaftsstandort und in der Folge auch politisch an Gewicht. Istanbul sollte zum Vorzeigeprojekt, zum Zeichen der Öffnung der Türkei für die globalen Märkte werden.⁶⁶⁵ Die Osmanen als politische „global player“ und ihre Epoche, die mit Welttoffenheit assoziiert wird, passten in dieses neue Image Istanbuls.

Zeitgleich mit der Vermarktung der Stadt begann bereits in den 1980ern unter Bürgermeister Dalan auch der Ausbau der historischen Halbinsel mit den antiken und osmanischen Bauwerken zum Open-air-Museum für Touristen.⁶⁶⁶ Das vor allem von der Stadtverwaltung und der Privatwirtschaft intendierte Image der Stadt war und ist aber nicht unumstritten. Dem Kulturmarketing entstammende Begriffe wie „world

⁶⁶² Copeaux, *Espaces et temps de la nation turque*, 220-221.

⁶⁶³ Ebd., 222.

⁶⁶⁴ Esenbel, *Global History and Competing Contexts of the Nation in Turkey*, 25.05.2010.

⁶⁶⁵ Öncü, *The Politics of Istanbul's Ottoman Heritage*, 234.

⁶⁶⁶ Die Politik, aus diesem Stadtteil Wohnprojekte weitgehend zu verbannen, führt heute auch die von der AKP dominierte Stadtverwaltung weiter. Anm. d. Verf.

city” oder „Wiege der Zivilisationen” wurden und werden von verschiedenen politischen Akteuren und Gruppen aufgegriffen und strategisch für ihre Zwecke genutzt, um alternative politische Versionen der Vergangenheit bzw. der Zukunft der Stadt zu erzählen.⁶⁶⁷ Sie entwarfen ein Bild der Stadt als frei von ethnischen Konflikten und blendeten Konflikte zwischen reichen und armen Bevölkerungsschichten bzw. der eingewanderten Bevölkerung und der großen Zahl derer, die vor allem in den letzten Jahrzehnten zugewandert waren, aus.⁶⁶⁸ Istanbul und die konkurrierenden Narrative um sein multikulturelles Erbe waren ein Schauplatz, an dem politische Kämpfe auf nationaler Ebene ausgetragen werden.⁶⁶⁹ Der Tourismus und die Orientierung Istanbuls an anderen „global city“-Projekten weltweit bewirkten, dass sowohl das Interesse am „osmanischen“ Istanbul, als auch die politischen Kämpfe, die darum geführt wurden, eine transnationale Dimension erhielten.⁶⁷⁰

Vor dem Hintergrund der Bedeutung des politischen Islams Mitte der 1990er-Jahre traten auch islamistische Interpretationen Istanbuls, d. h. die Verortung der Stadt in islamischen Master narratives, in den Vordergrund. Diese unterschieden sich allerdings nicht grundlegend, sondern nur in Nuancen von türkisch-nationalistischen Interpretationen. Ein wichtiger Akteur in diesem Kontext ist der oben genannte Verein für die Eroberung Istanbuls (*İstanbul Fetih Cemiyeti*) der, als „eines der wichtigen Zentren der rechten Intelligenz, [...] einen durch und durch nostalgischen Diskurs um Istanbul, die islamische Stadt, formulierte.“⁶⁷¹ Sowohl in den populären Geschichtsnarrativen des politischen Islams als auch des türkischen Nationalismus ist Istanbul „promised land”.⁶⁷² Die Stadt symbolisiert für ersteren die osmanische (und damit islamische) Herrschaft, was sie für die islamistische *Refah*-Partei interessant machte. Gleichzeitig symbolisiert sie islamische Gerechtigkeit und Pluralismus unter islamischer Führung. Letztere Idee wurde vor allem von „liberalen” bzw. „zivilgesellschaftlich orientierten” islamischen Intellektuellen vertreten, die in Istanbul die Stadt der multikulturellen Gesellschaft *par excellence* sahen.⁶⁷³ Die Eroberung Kon-

⁶⁶⁷ Ebd., 238.

⁶⁶⁸ Öncü, *The Politics of Istanbul's Ottoman Heritage*, 235.

⁶⁶⁹ Ebd., 235.

⁶⁷⁰ Ebd., 233.

⁶⁷¹ „one of the important centers of the right-wing intelligentsia, [...] articulated an entire nostalgic discourse on Istanbul, the Islamic city.” Bora, *Istanbul of the Conqueror*, 48.

⁶⁷² Bora, *Istanbul of the Conqueror*, 48.

⁶⁷³ Ebd., 49.

stantinopels erlebte in diesem Zusammenhang eine erinnerungspolitische Konjunktur und wurde vor allem im Zuge der Ansprüche islamischer Gruppen auf politische Partizipation und Legitimation thematisiert und politisch genutzt, wobei sie in den 1990er-Jahren zu diesem Zweck zweierlei Strategien anwandten: Erstens die Einschreibung ins nationale Narrativ, d. h. die Betonung des religiösen Charakters bedeutender nationaler Ereignisse, sowie zweitens die Betonung alternativer Erinnerungsorte.⁶⁷⁴ Als solcher alternativer Erinnerungsorte boten sich die Eroberung Konstantinopels und Sultan Mehmed II. an.

Der Journalist und Schriftsteller Tanıl Bora beschreibt in seinem Aufsatz „Istanbul of the Conqueror. The ‚Alternative Global City‘. Dreams of Political Islam“⁶⁷⁵ islamische Interpretationen des „global city“-Projekts, Eroberungsdiskurse insbesondere seit den 1990ern und die Eroberungs-Rhetorik, die im Zuge der Istanbuler Bürgermeisterwahlen 1994 verwendet wurde: *Refah* mit ihrem Spitzenkandidaten Recep Tayyip Erdoğan präsentierte ihren Kampf um die Stadtregierung, 500 Jahre nach dem Einzug der osmanischen Truppen unter Sultan Mehmed, als zweite Eroberung Istanbuls.⁶⁷⁶ Istanbul stellte für *Refah* in der Tat eine strategisch wichtige „Eroberung“ dar, verfügte die Istanbuler Stadtverwaltung doch über weitreichende politische, wirtschaftliche und kulturelle Ressourcen, die im Zuge der zunehmenden Bedeutung der Stadt als ökonomisches Zentrum der Türkei noch zugenommen hatten und Istanbul bereits in den 1990er-Jahren weitgehend unabhängig von der Zentralverwaltung in Ankara gemacht hatten, wodurch dem Istanbuler Oberbürgermeister eine Schlüsselrolle auch auf nationaler Ebene zukam.⁶⁷⁷

Mit Erdoğan präsentierte *Refah* einen dem historischen Vorbild entsprechenden „jungen und dynamischen neuen Kandidaten für das Oberbürgermeisteramt“. Erdoğan richtete sich vor allem an die benachteiligten Schichten der Stadt, wenn er von der „Rückeroberung Istanbuls“ sprach und, „davon, dass er Licht ins Dunkel bringe“⁶⁷⁸ – in Umkehrung eines Aufklärungsdiskurses der säkularen kemalistischen

⁶⁷⁴ Özyürek, *Nostalgia for the Modern*, 176.

⁶⁷⁵ Bora, *Istanbul of the Conqueror*, 47-58.

⁶⁷⁶ Ebd. Vgl. auch Çınar, *National History as a Contested Site*, sowie Bartu, *Who Owns the Old Quarters?*, insbesondere 39-41.

⁶⁷⁷ Üstün Ergüder, *Patterns of authority*, in: Metin Heper (Hrsg.), *Local Government in Turkey. Governing Greater Istanbul*, London 1989, 30-45, 31.

⁶⁷⁸ zit. n. Öncü, *The Politics of Istanbul's Ottoman Heritage*, 243; vgl. auch Bartu, *Who Owns the Old Quarters*, 40.

Republik, der zufolge „die osmanische Zeit als Dunkelheit aufgefasst wurde und die säkulare republikanische Zukunft als ihre Erleuchtung.“⁶⁷⁹ Auch das im vorhergehenden Kapitel genannte Hadis, das die Eroberung Konstantinopels prophezeit, wurde von *Refah* als Slogan verwendet und dadurch zu einem „politisch konnotierten Satz“.⁶⁸⁰

Die Eroberungsrhetorik schürte Ängste insbesondere der alteingesessenen, sich als säkular verstehenden, Istanbuler Mittelschicht und linker Intellektueller, die sich von einer „islamischen Übernahme“ bedroht fühlten.⁶⁸¹ Tatsächlich gewann *Refah* die Wahlen, und der spätere Ministerpräsident Recep Tayyip Erdoğan war von 1994 bis zum Verbot der Partei 1998 regierender Bürgermeister. Mit der Übernahme der Stadtverwaltung Istanbul durch *Refah* fällt auch die Aufnahme von öffentlichen Feiern zum Anlass der Eroberung zusammen. Seit 1994 wird der Tag der Eroberung, der 29. Mai, jedes Jahr von der Stadtverwaltung in Zusammenarbeit mit dem nationalen Jugendverband (*Milli Gençlik Vakfı*), einer islamischen NGO, organisiert. Die Feierlichkeiten mit Paraden und Konzerten, in deren Zentrum die Inszenierung der Umgehung der Sperre des Goldenen Horns steht, zielten von Anfang an erklärtermaßen auf ein nationales Publikum.⁶⁸²

Am 29. Mai 1994 schleppten Männer in osmanischer Kleidung und zum Teil mit falschen Schnurrbärten, ein festlich geschmücktes Segelboot die Straße entlang zum zentralen Taksim Platz und zum dortigen „Denkmal der Republik“. Die Anthropologin Alev Çınar, die sich mit den neuen Eroberungsfeiern und der Bedeutung der Eroberung Konstantinopels als Gedächtnisort für islamistische Gruppen und als „battle ground“ um Nationalgeschichte beschäftigt hat, argumentiert überzeugend, dass islamistische Kreise mit diesen Feierlichkeiten in den 1990er-Jahren eine alternative Geschichte feiern und damit die nationale Geschichte herausfordern: Ihr Ziel sei erstens, eine alternative, osmanische und islamische nationale Identität zu konstruieren, zweitens, eine Kultur zu beschwören, die in Istanbul ihr Zentrum hat im Gegensatz zur säkularen, modernen Republik Türkei, deren Zentrum in Ankara liegt; und drit-

⁶⁷⁹ „The imagery of the sun naturalizes the abstract authority of Atatürk’s Westernizing state and its enlightenment discourse, which define the religious Ottoman past as darkness and the secularist republican future as illumination.“ Özyürek, *Miniaturizing Atatürk*, 381.

⁶⁸⁰ Copeaux, *Espaces et temps de la nation turque*, 216.

⁶⁸¹ Bartu, *Who Owns the Old Quarters*, 40.

⁶⁸² Çınar, *National History as a Contested Site*, 366.

tens werde dadurch die osmanische Zeit ins nationale Gedächtnis geholt und sei damit ein Angriff auf den 29. Oktober 1923 als offiziellen Gründungstag der türkischen Nation.⁶⁸³

Dass die Eroberung und Mehmed II. nicht allein für islamische Gruppen wichtig waren, zeigt die Eröffnung des Istanbuler Militärmuseums ein Jahr zuvor. Mehmed II., und damit auch die Eroberung, hatten im Militärmuseum immer eine große Rolle gespielt. Hier standen allerdings militärisch-strategische Aspekte des Ereignisses im Vordergrund. Das Militärmuseum, im Februar 1993 neu eröffnet, zeigte eine „Fatih Sultan Mehmed Ecke“: Das Ensemble, wie sich aus Bildern rekonstruieren lässt, befand sich in einer Nische, in der auf einem niedrigen Podest eine lebensgroße Reiterfigur Sultan Mehmeds ausgestellt war. Vor dieser war ein Teil der Kette, die zur Absperrung des Goldenen Horns verwendet worden war, auf einem blauen Podest ausgelegt. Darüber zeigte ein Ölgemälde mittleren Formats, das den Titel „Die Eroberung Istanbuls“ trägt, die Sammlung der Truppen auf der Nordseite des Goldenen Horns. Rechts unter dem Gemälde, neben der Kette, zeigte ein topographisches Diorama die Festungen am Bosphorus.⁶⁸⁴

Mehmed II. wurde in den 1990ern aber auch im Kontext des 1987 formell gestellten Ansuchens der Türkei um Vollmitgliedschaft in der Europäischen Union – das als Abschluss des Modernisierungsprojekts Turgut Özals verstanden werden kann – als Erinnerungsort und Argument verwendet. Im Zuge der Beitrittsbemühungen diente die Figur Sultan Mehmeds als „Erinnerungsort“ für eine Geschichte der Türkei im Anschluss an Europa, wobei besonders die Aspekte des Kunstmäzens und „Renaissanceherrschers“ Mehmed thematisiert wurden. So zeigte 1997 in einer Publikation der türkischen Regierung eine von vier Abbildungen, die gemeinsame „Erinnerungsorte“ der Türkei und Europas illustrieren sollten, Bellinis berühmtes Porträt Sultan Mehmeds.⁶⁸⁵ Im Text werden besonders Mehmeds Verdienste als Förderer von Kunst und Kultur gewürdigt, und die Kulturbeziehungen zum Europa der Renais-

⁶⁸³ Çınar, National History as a Contested Site, 380.

⁶⁸⁴ Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı (Hrsg.), Askeri Müze/Military Museum, Istanbul 1993, 15.

⁶⁸⁵ Die weiteren Bilder zeigen das Trojanische Pferd, eine Szene aus Mozarts Oper „Die Entführung aus dem Serail“, aufgeführt im Rahmen des Istanbuler Musikfestivals, und das in der Türkei ikonographische Bild, das Mustafa Kemal Atatürk vor einer Tafel mit lateinischen Buchstaben zeigt und das die Einführung des lateinischen Alphabets symbolisiert; Turkey and European Integration, Istanbul 1997, 9-12.

sance – Mehmed holte mehrere europäische Künstler, darunter auch Bellini, an seinen Hof – hervorgehoben.⁶⁸⁶

Nach dem 11. September 2001 wurde die Stadt Istanbul angesichts ihrer „besonderen Lage an den Frontlinien des ‚Kampfs der Kulturen‘“ zur symbolischen „Brücke“ stilisiert und somit in den globalen Diskurs eingebettet.⁶⁸⁷ Ein Museumsprojekt, das die Diskurse um die osmanische Vergangenheit und Istanbul als „global city“ und „Brücke“ zwischen „Ost“ und „West“ konzentriert, ist das Istanbul Museum of Modern Art (*İstanbul Modern Sanat Müzesi*), das auf Initiative der Eczacıbaşı-Stiftung entstand – und für dessen Entstehung Ministerpräsident Erdoğan eine zentrale Rolle spielte. Das Museum sollte als „global museum in a global city in a global country“⁶⁸⁸ präsentiert werden, was sich in der post-modernen Museumsarchitektur und im Museumsmarketing, die sich beide an internationaler Museumspraxis orientierten, zeigte.⁶⁸⁹ Die Eröffnung des „ersten türkischen Museums für moderne und zeitgenössische Kunst“ erzeugte enormes Medienecho. Die Dauer- wie auch die temporären Ausstellungen des Museums sind überwiegend Werken türkischer Künstler gewidmet. Bereits in der ersten Ausstellung wurde sichtbar, dass auch Istanbul Modern die „Wiederentdeckung“ der osmanischen Zeit als Epoche türkischer Geschichte widerspiegelte. Istanbul Modern setzte den Beginn moderner türkischer Kunst um 1900 an und verlängerte damit

„the roots of modernity back into the Ottoman Empire, which, ironically, had not considered such art to be part of the national image. Istanbul Modern’s new definition of modernity emphasized that Turkish society was modern even before the Turkish Republic came into existence.“⁶⁹⁰

Istanbul Modern wurde von politischer Seite offensichtlich als kulturdiplomatisch relevantes Projekt betrachtet und genutzt: Es wurde am 11. Dezember 2004, knapp

⁶⁸⁶ Ebd., 10.

⁶⁸⁷ Bora, *Istanbul of the Conqueror*, 48. Vgl. etwa die Wahl Istanbuls für ein Treffen von Vertretern von EU und OIC [Organization of the Islamic Conference] auf Initiative der türkischen Regierung im Rahmen des OIC-EU Joint Forum im Februar 2002, s. Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Turkey (Hrsg.), OIC-EU Joint Forum. „Civilisation and Harmony: The Political Dimension“ (Istanbul, 12-13 February 2002), Ankara 2002.

⁶⁸⁸ Ayşe H. Köksal, *National Art Museums and the „Modernization“ of Turkey*, in: Simon J. Knell/Peter Aronsson (u. a.) (Hrsg.), *National Museums. New Studies from Around the World*, London – New York 2011, 163-179, 176. Ayşe Köksal untersucht die politischen Implikationen dreier Kunstmuseen in der Türkei und geht der Frage nach, inwieweit sie identitätspolitisch instrumentalisiert worden sind.

⁶⁸⁹ Das Museum liegt in einem früheren Lagerhaus in Tophane, einem Hafenbezirk auf der europäischen Seite Istanbuls.

⁶⁹⁰ Köksal, *National Art Museums*, 175.

eine Woche vor dem am 17. Dezember in Brüssel stattfindenden EU-Gipfel eröffnet, auf dem über die Aufnahme von Beitrittsverhandlungen mit der Türkei entschieden werden sollte.⁶⁹¹ Von der Hauptinitiatorin und Vorsitzenden Oya Eczacıbaşı ursprünglich für Mitte Februar 2005 angekündigt, öffnete das Museum schon am 11. Dezember 2004 seine Tore, obwohl einige Teile des Museums noch nicht fertiggestellt waren.⁶⁹² Eczacıbaşı erklärte mehrfach in Interviews, dass der Termin auf Wunsch des Ministerpräsidenten Recep Tayyip Erdoğan zustande gekommen war, der sich persönlich für das Projekt eingesetzt hatte. Dass das Istanbul Modern von politischer Seite vor allem als Botschaft in Richtung Europa gerichtet war, wurde dadurch deutlich, dass moderne Kunst bis dahin in der Kulturpolitik Erdoğan's und der AKP keine Rolle gespielt hatte. Bei der Eröffnung des Museums erklärte Erdoğan, dass das Museum ein später, aber unverzichtbarer Schritt für die moderne türkische Kunst sei und betonte, dass bald weitere Schritte folgen würden, um türkische Kunst und Kultur zeitgemäßen Bedürfnissen entsprechend zu präsentieren.⁶⁹³

Die Institutionalisierung des Museums kann vor diesem Hintergrund folgendermaßen interpretiert werden:

„[...] Istanbul – and thus Turkey – has entered the global community. The museum re-affirmed that Turkey, with its long tradition of modernity dating back to the days of the Ottoman Empire, deserves entry into the EU. [...] Now the state and the private sector were able, hand-in-hand, to promote the museum as a symbol of Turkey leading the country into the light. The enlightenment of Istanbul is now the modern and (trans)national image of the whole Turkish Republic.“⁶⁹⁴

Ein weiteres langfristig angelegtes Großprojekt der Stadtverwaltung, das die „Moderne“ und die „Aufklärung“ noch weiter in die osmanische Zeit zurückverlagerte, war das 1453 Panoramamuseum, betrieben von der *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.* Die Idee für das Museum ging vermutlich auf Ministerpräsident Erdoğan und auf Bürgermeister Kadir Topbaş selbst zurück, und wurde von Nevzat Bayhan, dem Generaldirektor der Kültür A.Ş., umgesetzt.⁶⁹⁵

⁶⁹¹ Auf der Homepage der Eczacıbaşı-Holding wird in einem Presstext aus Gratulationsschreiben europäischer Regierungschefs aus Anlass der Museumseröffnung zitiert, zugänglich über URL: <http://www.eczacibasi.com/articles/detail/detail1.asp?id=434&archive=1> (zuletzt abgerufen am: 07.07.2013).

⁶⁹² „İstanbul Modern Açıldı“ [„Istanbul Modern eröffnet“], in: *Radikal*, 12.12.2004.

⁶⁹³ „İstanbul’da Modern Müze“ [„Modern(es) Museum in Istanbul“], *Hürriyet*, 17.12.2004.

⁶⁹⁴ Ebd., 176.

⁶⁹⁵ Ömer Şenöz, İstanbul’un fethine panoramik bir bakış, in: *Yeniasya*, 14.02.2010. URL: <http://www.yeniasya.com.tr/2010/02/14/elif/> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

IV.2. Ein Schlachtenpanorama für Istanbul: der Produktionsprozess

Die Idee, überhaupt ein Panoramamuseum in Istanbul zu errichten, geht auf einen Besuch Erdoğan's in Belgien zurück, bei dem er das Panorama der Schlacht von Waterloo kennenlernte.⁶⁹⁶ Mit Blick auf die im vorhergehenden Kapitel beschriebene politische Nutzung der Eroberung durch Erdoğan in seiner Karriere überrascht die Wahl des Themas nicht. Wann genau mit der Umsetzung begonnen wurde, lässt sich aus den vorliegenden Quellen nicht eindeutig rekonstruieren, offizielle Publikationen aber geben als Jahr des Planungsbeginns 2005 an.⁶⁹⁷

Projektleiter Haşim Vatandaş zufolge ließ die Stadtverwaltung für das Museum ein Gebäude errichten, noch bevor das Projektteam für das Panorama feststand. Als Standort für die Rotunde wurde der „authentische Ort“ des Einbruchs der osmanischen Truppen durch die Stadtmauern festgelegt. Hatten noch kurz zuvor politische Absichten bestanden, die Stadtmauern niederzureißen, weil diese nicht „türkisch“ seien,⁶⁹⁸ bot das Projekt nun die Möglichkeit, die byzantinischen Landmauern in die Inszenierung „nationaler“ Geschichte zu integrieren und deren Bedeutung zu verschieben. Der Museumsbau, eine Rotunde mit quaderförmigem Vorbau, befindet sich in Sichtweite zu den Mauern und von Topkapı, dem Stadttor, an dem der Überlieferung zufolge der erste Soldat der osmanischen Truppen Fatih Sultan Mehmeds in die Stadt eingedrungen sein soll. Der Standort ist aber auch nach ökonomischen und politischen Gesichtspunkten gut gewählt: knapp außerhalb der antiken Stadtmauern liegt er heute immer noch mitten im Stadtgebiet von Istanbul und ist mit öffentlichen Verkehrsmitteln leicht zu erreichen. Gleichzeitig befindet es sich in unmittelbarer Nähe des Viertels Fatih, das als konservativ und als Hochburg der AKP gilt.⁶⁹⁹

⁶⁹⁶ Salih Doğan in einem Gespräch mit der Verfasserin, 30.11.2012.

Die Rotunde mit dem Panorama der Schlacht von Waterloo wurde 1912 an der Basis des Löwen von Waterloo errichtet, dem auf einem künstlich angelegten Hügel gelegenen Denkmal in der Nähe des Schlachtfelds. O. A., *The Panorama Phenomenon. The World round!*, Den Haag 2006, 54.

⁶⁹⁷ Nach Angaben Vatandaş stand bereits 2003 der Rohbau des Gebäudes.

⁶⁹⁸ Gül Demir/Niki Gamm, „Istanbul's Panorama 1453 History Museum brings history to the present“, in: *Hürriyet Daily News*, 06.08.2010.

⁶⁹⁹ Daraus lassen sich auch Hinweise auf die Zielgruppe ableiten. Zwar ist das Museum in den öffentlichen Verkehrsmitteln auch auf Englisch angeschrieben, und sind Katalog wie Audioguide zweisprachig bzw. in mehreren Sprachen zu erhalten. Die Besuche im Rahmen dieser Forschungsarbeit vermittelten allerdings den Eindruck, dass das Museum v. a. von Einheimischen, insbesondere Familien und (Frauen-)Vereinen, aus den nahegelegenen Vierteln besucht wird. Anm. d. Verf.

Das Gebäude wurde in den Topkapı-Kulturpark, ein bestehendes Stadtentwicklungsprojekt, miteinbezogen. Der Park war Mitte der 1990er-Jahre von der Stadtverwaltung am Standort des Jahre vorher stillgelegten Topkapı-Busbahnhofs errichtet worden. Der Park, die darin gelegene Ulusoy-Moschee und das geplante Panoramamuseum sollten eine Einheit bilden.

Die Istanbuler Rotunde ist architektonisch an ihr Vorbild, die 1912 errichtete Rotunde in Waterloo, angelehnt.⁷⁰⁰ Im Gegensatz zu ihrem Vorbild wurde die Fassade des Istanbuler Baus mit 26 Kielbögen – die Fassade der belgischen Rotunde zeigt Rundbögen – mit gefliesten Ansichten Istanbuls aus europäischen Stichen aus dem 19. Jahrhundert dekoriert. Durch die Verfliesung erinnert das Gebäude an einen *köşk*, einen meist einräumigen, einstöckigen Pavillon, der sich häufig in Palastanlagen wie etwa dem Topkapı-Palast in Istanbul und in Parks findet.

Noch als der Rohbau stand, nahm Haşım Vatandaş, Maler und Trickfilmregisseur,⁷⁰¹ mit der Stadtverwaltung Kontakt auf und bewarb sich für die Projektleitung der künstlerischen Gestaltung, die ihm auch übertragen wurde. Nachdem er sich für ein Panorama in Kuppelform eingesetzt hatte, wurde das Projekt (neu) geplant und es kam zu einer Projektpause von sechs Monaten. Das Projektteam bekam zwei Jahre für die Durchführung des Panoramas. Ursprünglich für 2007 angesetzt, verzögerte sich die Eröffnung des Panoramamuseums aufgrund der Änderungen bezüglich der Kuppelform aber um etwa ein Jahr.⁷⁰²

Die Ausstellung sollte in ihrer Konzeption von Anfang an eine rein expositorische Funktion erfüllen. Die wenigen im Gebäude ausgestellten Objekte, wie etwa Kano-

⁷⁰⁰ Vatandaş zufolge diente das Panorama Mesdag in den Niederlanden als Vorbild. Vermutlich handelt es sich hierbei um eine Verwechslung. Die Wahl des Panorama Mesdag als Vorbild wäre bemerkenswert, da es inhaltlich keinerlei Bezug des Istanbuler Projekts zu dem 1881 gemalten Panorama Mesdag gibt, das eine 360°-Fernsicht auf eine Nordseestrandschaft gibt und damit in die Tradition der topographischen Panoramen gehört. Im Unterschied zur Rotunde in Istanbul ist es in eine Häuserzeile integriert, weshalb von der Straße nur die flache Fassade, aber nicht die Rotunde selbst zu sehen ist; s. Gabriele Schmid, Mesdags Panorama, Monets Seerosen, Boissonnets Hologramme und Kirchen der Gebroeder Asam. Konstruktionen und Vermittlungsstrategien, Dissertation, Berlin 1999, 30. Das Panorama Mesdag ist zudem mit seiner Konstruktion aus Eisen und Stahl und verputzten Ziegeln und seinem Eisendach ein Beispiel für funktionale Industriearchitektur ohne Dekorationselemente. Alle diese Punkte sprechen gegen Vatandaşs Angabe.

⁷⁰¹ Vatandaş hatte 1995 einen Zeichentrickfilm mit dem Titel „Fatih Sultan Muhammad“ herausgebracht. Anm. d. Verf.

⁷⁰² Angaben Haşım Vatandaşs gegenüber der Verf., 12.05.2012.

Die Umsetzung des Museums kostete insgesamt 2,5 Millionen Türkischer Lira; “İstanbul’un fethi panoramik müzede” [„In Istanbuls Eroberungs panorama“], in: *Radikal*, 11.06.2008. Es muss sich hier aber um die Kosten allein für das Panorama handeln. Die Verfasserin dankt Herrn Patrick Deicher, Generalsekretär des International Panorama Council für diesen Hinweis.

nen, wurden eigens für die Ausstellung geschaffen.⁷⁰³ Verzichtet wurde dabei auf das symbolträchtigste Objekt der Eroberung: die Kette, mit der der byzantinische Kaiser das Goldene Horn sperren ließ, und deren vier erhaltene Teile sich im Besitz verschiedener Museen in Istanbul befinden. Bei der Präsentation des historischen Ereignisses im Panorama ging es den Gestaltern eigenen Aussagen zufolge darum, die Begrenzungen des Bildes zu überwinden, buchstäblich „den Rahmen zu sprengen“, und so eine Distanzierung des Besuchers vom dargestellten Ereignis zu verhindern. Die Erzeugung von „Realität“ war das erklärte Ziel. Dem Besucher solle das Gefühl vermittelt werden, mitten im Geschehen zu stehen.⁷⁰⁴

Vatandaş aachtköpfiges Projektteam bestand neben Malern vor allem aus Computerdesignern. Dementsprechend stand bei der Gestaltung des Panoramas technische Genauigkeit im Vordergrund.⁷⁰⁵ Für die Frage, welche Inhalte, welche Szenen man im Bild zeigen sollte, zog man visuelle Vorbilder wie orientalisierende Malerei aus dem 19., sowie Miniaturen aus dem 15. und 16. Jahrhundert heran⁷⁰⁶ – Vorbilder, die sich aus der Betrachtung des fertigen Panoramas allerdings nicht erschließen; vielmehr scheint dieses visuell an Schlachteninszenierungen in zeitgenössischen Hollywood-Filmproduktionen angelehnt zu sein.

Das „Museum“ wurde unter dem offiziellen Titel Panorama 1453 Geschichtsmuseum (*Panorama 1453 Tarih Müzesi*) am 29. Mai 2008, zum 555. Jahrestag der Eroberung, eröffnet; die Einweihungsfeier erfolgte dann am 31. Januar 2009 in Anwesenheit des türkischen Ministerpräsidenten und dessen Frau.

Hinweise darauf, welche Bedeutung dem Panorama 1453 Geschichtsmuseum von seinen Machern beigemessen bzw. mit welchen Erwartungen es eröffnet wurde, geben öffentliche Äußerungen der am Entstehungsprozess beteiligten Personen. Der damalige Leiter der Kültür A.Ş. und Direktor des Museums, Nevzat Bayhan, äußerte in einem Interview:

⁷⁰³ Die sechs erhaltenen Originale bei der Eroberung verwendeter Kanonen befinden sich in anderen Institutionen. Eine befindet sich in der Rumeli Festung, eine am Eyüp-Platz, zwei im Militärmuseum in Harbiye und eine im Tower of London. İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Hrsg.), *Panorama 1453 Tarih Müzesi/Panorama 1453 Historical Museum*, Ausstellungskatalog, Istanbul 2009, 45.

⁷⁰⁴ İstanbul Büyükşehir Belediyesi, *Panorama 1453 Tarih Müzesi*, 108-109.

⁷⁰⁵ Es handelt sich um Yaşar Zeynalov, Ramazan Erkut, Hasan H. Dinçer, Ahmet Kaya, Attila Tunca, Oksana Legka und Murat Efe; İstanbul Büyükşehir Belediyesi, *Panorama 1453 Tarih Müzesi*, 136-137.

⁷⁰⁶ Storyboard und Gestaltung wurden nach Auskunft Haşim Vatandaş im Laufe der Vorbereitung mehrfach überarbeitet. Auskunft Haşim Vatandaş, 12.05.2012.

„Das Panorama-Museum wurde schon vor langer Zeit von den Menschen erwartet. Bis heute gab es kein Museum, das sich der Eroberung Istanbuls annahm, was für die Stadt eine große Lücke bedeutete [...]. Seit Jahren wird die Eroberung Istanbuls mit Schiffen, die durch die Metropole fahren, gefeiert. Man sollte aber den Geist der Eroberung unbedingt auch fühlen können. Unser Museum verleiht den Besuchern dieses Gefühl – man kann die gezeigten Momente richtiggehend nacherleben.“⁷⁰⁷

Diese Aussage Bayhans ist einmal interessant, weil er hier formuliert, dass es in der Darstellung nicht in erster Linie um die Vermittlung historischen Wissens oder um eine kritische Auseinandersetzung mit dem historischen Ereignis ging. Zum anderen beschreibt Bayhan die Bedeutung des Museums im Kontext der Istanbuler Erinnerungskultur als Ergänzung zu den bereits bestehenden, jährlich gemeinsam von der Stadtverwaltung und der *Milli Gençlik Vakfı* organisierten Gedenkfeiern.

Daneben macht eine Vielzahl öffentlicher Äußerungen deutlich, dass die beteiligten Akteure das im Museum dargestellte Ereignis nicht nur als Teil der Geschichte Istanbuls sahen, sondern es als bedeutendes Ereignis der Nationalgeschichte einstufen bzw. als solches vermittelt wissen wollten. So erklärte etwa der derzeitige Museumsdirektor Salih Doğan im Rückblick, dass die Musealisierung der Eroberung Konstantinopels zum damaligen Zeitpunkt eine ganz selbstverständliche Angelegenheit gewesen sei, handele es sich doch bei der Eroberung um die „wichtigste Schlacht für unsere Nation“.⁷⁰⁸

Nicht ganz so explizit, aber doch die Bedeutung der Eroberung für „die Nation“ unterstreichend, formulierte Präsident Gül in seinem Eintrag in das Besucherbuch des Museums, dass dieses „allen Individuen unserer großen Nation als Erinnerung an die ruhmreichen Tage unserer ehrenvollen Geschichte und zur Bildung des Geschichtsbewusstseins“ dienen solle.⁷⁰⁹

Kultur- und Tourismusminister Ertuğrul Günay äußerte gegenüber der Zeitung *Milliyet*, dass die Eroberung Istanbuls durch Sultan Mehmed „der türkischen Republik,

⁷⁰⁷ Interview mit Nevzat Bayhan in Zaman Avusturya, URL:

<http://www.zamanavusturya.at/details.php?haberid=1633> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013)

⁷⁰⁸ Salih Doğan in einem Gespräch mit der Verfasserin, 30.11.2012.

⁷⁰⁹ Eintrag Präsident Abdullah Güls am 15. März 2009 im Besucherbuch zur Eröffnung: „Büyük milletimizin tüm fertlerine şanlı tarihimizin övüna dolu günlerini hatırlatma ve tarih bilincini kazandırma adına müstasna bir rol oynayan bir tür sanat eserlerinin, özellikle belediyelerimiz tarafından insanımı, zın hizmetine sunulmasından da ayrıca çok büyük kıvanç duydum.“ Zitiert auf der Homepage der İBB. URL: <http://www.ibb.gov.tr/tr-TR/Haberler/Pages/Haber.aspx?NewsID=17155> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

der türkischen Nation den Weg erleuchten solle“.⁷¹⁰ Diese Formulierung, die im ke-
malistischen Diskurs für die Republikgründung und die Reformen Atatürks verwen-
det wird, ist ein weiteres Signal dafür, dass die beteiligten Akteure die Eroberung als
alternativen nationalen Gründungsmoment verstanden bzw. als solchen verstanden
wissen wollten.

IV.3. Das Panorama 1453 Geschichtsmuseum: ein Rundgang durch den Ausstellungsraum

IV.3.1. Die „Istanbul-Tafeln“ im Einführungsbereich

Ähnlich wie in Miniaturk kommt die Präsentation nationaler Geschichte im Panora-
ma 1453 Geschichtsmuseum – fast gänzlich – ohne historische Objekte aus. Im Ge-
gensatz zum Miniaturenpark erfolgt aber ein großer Teil der Vermittlung neben der
Diorama- bzw. Panoramainstallation über Text- und Bild(tafeln). Um die Wirkungs-
weise der Präsentation zu verstehen, soll diese im Folgenden analysiert werden.

Der Ausstellungsbereich gliedert sich in zwei Bereiche. Der für das „Museum“ na-
mensgebende Bereich ist das Schlachtenpanorama, das die Kämpfe um die Stadt-
mauern Konstantinopels zwischen den Verteidigern der Stadt und dem Heer Meh-
meds II. in Halbkuppelform darstellt und „im Herzen“ des Museums liegt. Auf dem
Weg zum Panorama durchquert der Besucher Gänge, in denen auf zwei Etagen
durchgehend Wandpaneele angebracht sind, die unterschiedliche Aspekte der Erobe-
rung Istanbuls beleuchten.

Dieser „İstanbul Panoramaları“ („Istanbul Panoramen“) betitelte erste Teilbereich
des Museums besteht aus 53 Tafeln, die inhaltlich eher lose chronologisch gereiht
sind. Die Besucherführung wurde im Laufe der Recherchen auch geändert, wodurch
es mittlerweile nicht mehr möglich ist, die Tafeln ihrer Nummerierung folgend zu
lesen – ein Hinweis darauf, dass die Chronologie der Geschehnisse bzw. dieser Teil
insgesamt als gegenüber dem Panorama zweitrangig betrachtet wurde bzw. wird. Die
Darstellung der Ereignisse erfolgt schlaglichtartig und entspricht damit der Präsen-
tation im Freilichtpark Miniaturk. Die einsprachig türkischen Tafeln sind eng bedruckt,

⁷¹⁰ „Panorama 1453 Tarih Müzesi'nin açılışı yapıldı ...“ [„Panorama 1453 Geschichtsmuseum eröffnet ...“], in: *Milliyet*, 31.01.2009.

mit Illustrationen versehen und vermitteln auf den ersten Blick den Eindruck großer Detailgenauigkeit. Die Texte der Tafeln wurden „mit Rücksicht auf ein breites Besucherspektrum hin, und mit dem Ziel nicht nur Eckdaten zu vermitteln, sondern eine wissenschaftliche Analyse im populären Stil [zu präsentieren], gestaltet.“⁷¹¹ Von den 53 Tafeln befassen sich die meisten mit der Eroberung selbst, ihren Gründen und Folgen, mit der Person Sultan Mehmeds und mit der Stadt Istanbul, ihrer Bedeutung und ihrer Geschichte. Die meisten Tafeln behandeln mehrere dieser Themen gleichzeitig. Zehn Tafeln heben sich gestalterisch von den anderen ab, da sie deutlich weniger Text enthalten. Sie zeigen v. a. Gegenstände aus dem privaten Gebrauch des Sultans und sind rund um den Aufgang zum Panorama angebracht. Illustriert sind die Texttafeln zumeist mit zeitgenössischen Darstellungen, u. a. aus osmanischen Miniaturen und Ausschnitten aus westlichen Gemälden. Die Bilder verfolgen in der Regel rein illustrative Funktion. Im Fall der Eroberung Konstantinopels durch die Venezianer aber verstärkt die Wahl des Bildes den Eindruck einer besonders dramatischen und zerstörerischen Eroberung.

IV.3.1.1. „Zentrum der Welt“ und „Goldenes Zeitalter“: Die Darstellung Istanbul und die Deutung der Eroberung

Die über zwei Stockwerke laufende Ausstellung behandelt neben dem eigentlichen Ablauf der Eroberung vor allem die historische Figur Sultan Mehmed II. und die Geschichte und Bedeutung der Stadt Istanbul, der eine zentrale Stellung in der Weltgeschichte zugeschrieben wird.

Der Korridor beginnt mit einer Tafel mit dem Doppeltitel „Zentrum der Welt. Istanbul und seine Namen“. Darauf wird die Geschichte der Stadt als Geschichte der Hauptstadt dreier Weltreiche (des Römischen-, Byzantinischen- und Osmanischen Reiches) erzählt und in eine ferne Vergangenheit hinein verlängert: Die 2005 im Rahmen des sogenannten Marmaray Projekts gemachten archäologischen Funde werden als Beweis für das Alter der Stadt genannt, deren Geschichte demzufolge 7000

⁷¹¹ „Metinler, geniş ziyaretçi profili ele alınarak, meraklısının konu hakkında en temel bilgilere sahip olabilmesi için bilimsel anlayış ve popüler üslupla kaleme alınmıştır./ The texts have taken into account the wide range of visitors, and have been prepared to provide not only the most basic information, but also give an academic analysis in a popular style. ”; Information auf dem Homepage des Museums. URL: <http://www.panoramikmuze.com/category.php?id=5> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

Jahre zurückreiche.⁷¹² Diese Geschichte bleibt allerdings bis zur im 7. Jahrhundert v. Chr. historisch greifbaren Siedlung Byzantion weitestgehend im Dunkeln. Während die Geschichte der Stadt einerseits in die Vergangenheit hinein verlängert wird, endet sie in der Darstellung bereits im 19. Jahrhundert: das republikanische Istanbul bleibt ausgespart. Angesichts des Titels der Tafel, „Istanbul und seine Namen“, ergibt diese Aussparung wenig Sinn, da der Name „Istanbul“ erst 1930, also in der Republikzeit, amtlich wurde. Die Ausklammerung der Republikzeit erfolgt durch die Fokussierung auf die „Hauptstadt der Weltreiche“ wohl bewusst.

In den Texttafeln wird die religiöse Bedeutung der Eroberung hervorgehoben und gleichzeitig ein teleologisches Geschichtsbild vermittelt. Ein Beispiel dafür bietet die zweite Tafel der Ausstellung, die die Prophezeiung der Eroberung der Stadt durch Mohammed, die Geschichte der zahlreichen Belagerungen sowie die ersten muslimischen Belagerungen behandelt. Neben den Textspalten steht graphisch hervorgehoben das oben bereits erwähnte Zitat Mohammeds, das die Eroberung Konstantinopels prophezeit und seit den 1990er-Jahren Teil der kanonischen Darstellung in Schulbüchern sowie, seit der Verwendung als Slogan der islamistischen *Refah* Partei politisch konnotiert ist.⁷¹³ Durch die Prophezeiung erhält die Eroberung den Status eines Ziel- und Endpunktes, mit der Eroberung als Gründungsmythos einer neuen „Zivilisation“.

Die folgende Tafel stellt die Einnahme und Plünderung der Stadt durch die Venezianer im Jahr 1204 dar und ist ergänzt durch den Ausschnitt eines Gemäldes, das die brennende Stadt zeigt, vor der die venezianischen Erobererheere stehen. Da im Zusammenhang mit der venezianischen Eroberung sowohl auf der Bild- wie auf der Textebene die Zerstörungen und Plünderungen hervorgehoben werden, erscheint die venezianische Eroberung als Negativfolie, gegenüber der die osmanische Eroberung der Stadt positiv gezeichnet werden kann.

Die folgenden Tafeln behandeln die Frage, wie die Osmanen so mächtig wurden, dass sie Konstantinopel erobern konnten, die Erziehung Mehmeds II. und die Gründe

⁷¹² 2005 waren bei den Bauten des Marmaray Tunnels im Bosphorus im Zuge des gleichnamigen Projekts archäologische Funde gemacht worden, die auf 6000 v. Chr. datieren. Anm. d. Verf.

⁷¹³ Copeaux, *Espaces et temps de la nation turque*, 216.

für die Eroberung.⁷¹⁴ Neben den politischen und wirtschaftlichen Gründen wird wiederum die Prophezeiung des Propheten angeführt.

IV.3.1.3. Der Topos von der Multikulturalität des osmanischen Reiches: Die Darstellung Sultan Mehmeds II. als Feldherr, Mäzen und Bringer religiöser Freiheit

Gängige Darstellungen der Eroberung bzw. des Falls Konstantinopels beschreiben die Situation der Stadt zum Zeitpunkt der Belagerung der Osmanen als überaus prekär: Die Hauptstadt des sich einstmals über drei Kontinente erstreckenden Byzantinischen Reiches war bereits von osmanischen Territorien umgeben. Der notorische Geldmangel des Kaisers erlaubte es nicht, die Schäden, die die Stadt durch die Eroberung und Plünderung durch Kreuzfahrer 1204 erlitten hatte, auch nur notdürftig zu beheben. Große Teile der Stadt innerhalb der Stadtmauern waren unbewohnt und wurden für die Landwirtschaft genutzt. Das Heer, das noch in Diensten des Kaisers stand, reichte nicht aus, um alle Teile der Mauer im Ernstfall zu besetzen und zu verteidigen. Der Fall der Stadt, so der Konsens, sei zwar ein Schock für die westlichen Zeitgenossen gewesen; er sei aber, aus heutiger Sicht, keinesfalls überraschend gekommen.⁷¹⁵

Demgegenüber betont die Ausstellung mehrmals die Uneinnehmbarkeit der Stadt – tatsächlich hatte es bereits mehrere arabische Eroberungsversuche, 674, 717 und 782, gegeben, die jeweils gescheitert waren –, wodurch die Leistung Sultan Mehmeds unterstrichen wird. Eine eigene Tafel thematisiert die innere Zerrissenheit des jungen Herrschers, der sich trotz der allgemein herrschenden Ansicht, die Stadt sei nicht einnehmbar, zum Angriff entschied. Vor der Eroberung habe er sich Rat bei Staatsmännern, Gelehrten und religiösen Autoritäten geholt, um die Fehler vorheriger Angreifer zu vermeiden. Religiöse Führer band er ein, um die Moral zu stärken. Es folgen Tafeln zur Errichtung der Rumeli Festung am Bosphorus, zur Truppenaufstellung zu Beginn der Eroberung, den bei der Eroberung verwendeten Kanonen, der osmanischen Flotte vor Konstantinopel, dem strategischen Wendepunkt, der Rolle des Mentors Mehmeds, Akşemseddins, für die Belagerung, dem Transport der Schiffe über

⁷¹⁴ Ausstellungstafel „Fetih neden gerekliydi?“ [„Warum war die Eroberung notwendig?“]

⁷¹⁵ Vgl. etwa Steven Runciman, Die Eroberung von Konstantinopel 1453, München ⁶2007.

Land, den Vorbereitungen zum letzten Angriff, der letzten Ansprache vor den Mauern der Stadt und dem Gebet Sultan Mehmeds II. vor dem Angriff.

Eine eigene Tafel ist den Soldaten der Eroberung gewidmet, denn die Eroberung, so der Ausstellungstext, war nicht das „Verdienst einer Person oder einer Gruppe, sondern der ganzen Armee“, die alle, „vom Sultan zum einfachen Soldaten, vom großen Gelehrten zu den Derwischen, vom Vezir-i Azam, dem Großwesir, zum Janitscharen“ umfasste.⁷¹⁶

Im Zentrum steht dennoch klar Mehmed II., der als Gründungsvater einer neuen Zeit inszeniert wird. Mehrere Tafeln sind direkt oder indirekt der Rolle des Sultans als Mäzen und Stifter gewidmet. So wird auf einer Tafel ausführlich die Instandsetzung etwa von Brücken und Kanälen durch den Sultan beschrieben. Die Eroberung wird als Glücksfall für die Stadt beschrieben, denn Mehmed habe sie wiederaufgebaut, nachdem die Zerstörungen durch die Kreuzfahrer 1204 nie ganz behoben worden seien.⁷¹⁷

Der Vergleich mit der Plünderung durch die Kreuzfahrer dient, wie auch noch an anderen Stellen in der Ausstellung, dazu, die türkischen Tugenden eindrucksvoll zu belegen. Es ist dieselbe Vorgehensweise, die Étienne Copeaux bei der Darstellung der Eroberung in türkischen Geschichtslehrbüchern fand. Copeaux weist zurecht darauf hin, dass, auch wenn „die Ankunft der Lateiner eine Katastrophe für Konstantinopel [bedeutete, das doch] nichts daran [änderte], dass der Einzug der Türken in die Stadt Plünderungen, Massaker und Deportationen zur Folge hatte.“⁷¹⁸ Diese Bemerkung kann auch für die Ausstellung gelten, in der jegliche – in Quellen belegte – negative Folgen der Eroberung vollständig ausgespart bleiben.

Dagegen werden Stiftungen des Sultans hervorgehoben, wie etwa der Fatih Komplex, der neben der Moschee auch eine Medrese, eine Schule, umfasste, die als Ursprung der Universität Istanbul gilt. Abgebildet wird auch die Stiftungsurkunde einer von Mehmed gegründeten Wohltätigkeitsstiftung.⁷¹⁹ Dadurch werden wichtige Institutionen der Gegenwart mit der Gründungsgeschichte verbunden.

⁷¹⁶ Ausstellungstafel „Fetih Kadrosu“ [„Das Eroberungsheer“]

⁷¹⁷ Ausstellungstafel „Bir Şehrin Yeniden İnşaası“ [„Der Wiederaufbau einer Stadt“]

⁷¹⁸ Copeaux, *Espaces et temps de la nation turque*, 223, Übers. d. Verf.

⁷¹⁹ Ausstellungstafel „Fatih’in Vakfiyesi“ [„Die Stiftung des Eroberers“]

Die Eroberung durch die Osmanen wird hier als uneingeschränkt positives Ereignis auch für die Eroberten beschrieben. Durch Mehmeds finanzielle Unterstützung und religiöse Toleranz sei Istanbul zum Zentrum geworden, in dem Menschen unterschiedlicher Religionen gemeinsam leben konnten. Die Zeit unmittelbar nach der Eroberung, geprägt durch die Bautätigkeit des Sultans und seine gesetzgeberischen Maßnahmen, wird als goldenes Zeitalter der Stadt dargestellt.

Eine eigene Tafel ist der Erziehung Mehmeds durch seinen Vater, Murad II., gewidmet. Diese sei durch den Grundsatz der Gerechtigkeit geprägt gewesen und hätte den Geist über die Waffe gestellt. Neben seinem Wirken als Mäzen wird Mehmed aber auch als Künstler, als Poet vorgestellt, der zudem über eine umfangreiche Bibliothek verfügte.⁷²⁰

Es liegt die Vermutung nahe, dass Grundtugenden des idealen Staates an die historische Figur Mehmed angehängt werden. Bildung und Wissenschaft spielten im Atatürk-Kult eine große Rolle und finden sich auch in der Präsentation im Miniaturk Panorama Siegesmuseum. Ein weiteres Charakteristikum der Person Mehmeds und seines Regierungsstils, das als vorbildhaft präsentiert wird, ist seine Toleranz gegenüber Angehörigen anderer Konfessionen.

Die Themen Kulturförderung und Toleranz finden sich bereits in der Darstellung der Eroberung in Schulbuchtexten, wo sie, als typische „türkische“ Eigenschaften, als Faktor der europäischen Renaissance beschrieben werden.⁷²¹ Illustriert wird die Rolle Mehmeds II. als Bringer religiöser Freiheit und Toleranz im Kontext der Ausstellung anhand dreier Beispiele,⁷²² nämlich erstens anhand des Umgangs des Sultans mit dem orthodoxen Patriarchen, mit den Flüchtlingen in der Hagia Sophia und mit der Bevölkerung von Galata. Die Haltung des Sultans gegenüber dem orthodoxen Patriarchen dient in der Ausstellung als wichtigster Beleg der Toleranz der Eroberer und nimmt im Vergleich mit den anderen beiden auch den meisten Raum ein.

Die Situation der Gläubigen wird im Paneel mit dem Titel „Lateinische Mütze oder türkischer Turban?“ thematisiert. Beschrieben wird darauf die Allianzsuche des byzantinischen Kaisers, der Gesandte zu europäischen Herrschern und Kirchenober-

⁷²⁰ Eine Tafel ist allein seiner Bibliothek gewidmet. Anm. d. Verf.

⁷²¹ Die Beispiele entsprechen denen, die in Schulbüchern gegeben werden. Vgl. Copeaux, *Espaces et temps de la nation turque*, 222.

⁷²² Vgl. Copeaux, *Espaces et temps de la nation turque*.

häuptionern schickte. Dem Ausstellungstext zufolge wollten die Byzantiner lieber von den Osmanen regiert werden, als in der Schuld der Lateiner zu stehen. Tatsächlich bestand innerhalb der byzantinischen Oberschicht Widerstand gegenüber der Politik des Kaisers, Unterstützung im lateinischen Westen zu suchen.⁷²³ In der Ausstellung wird dieser Widerstand zu einer Opposition der „Bevölkerung Istanbul“ („İstanbul halkı“) gegen den Kaiser. Die Verbündeten im Westen werden anachronistisch als „Europäer“ (*Avrupalılar*) bezeichnet. Es geht in dieser Tafel aber nicht nur um die Betonung der Trennung zwischen Orthodoxen und Katholiken, sondern auch um die Betonung der Toleranz des Sultans. In der Mitte der Tafel ist ein Ausschnitt aus einem Mosaik abgebildet, das Sultan Mehmed II. zeigt, der dem Patriarchen Gennadios Scholarios ein Patent zur religiösen Freiheit überreicht, das, so der Hinweis, noch heute im griechischen Patriarchat in Fener aufbewahrt wird. Die politische Dimension dieses Patents, auf die etwa Copeaux hingewiesen hat, nämlich die Möglichkeit der Kontrolle des Patriarchats und die Fortführung der Spaltung zwischen Orthodoxen und Katholiken, bleiben in dieser Interpretation und Fokussierung ausgeblendet.⁷²⁴

Das zweite Beispiel für die Toleranz des Sultans gegenüber Nicht-Muslimen ist die Behandlung der Bevölkerung beim Einzug in die Stadt am Beispiel der Flüchtlinge in der Hagia Sophia.⁷²⁵ Als Mehmed nach der Eroberung mit einem Festzug in die Stadt einzieht, erklärt er den Menschen, die sich in Furcht vor der Hagia Sophia versammelt haben, dass sie sich nicht fürchten müssten.

Das dritte Beispiel wird auf derselben Tafel behandelt und beschreibt den Vertrag Mehmeds mit den Galatern.⁷²⁶ Die Bewohner von Galata, deren Stadtmauern am 2. Juni geschliffen werden, schwören dem Sultan die Treue, woraufhin dieser ihnen in einem Vertrag freie Ausübung ihrer Religion und ihrer Traditionen zusagt. Ihr Besitz wird wie vertraglich geregelt nicht angetastet. Mehmed, so der Ausstellungstext, „zeigte so der ganzen Welt, wie Unterschiede mit Respekt behandelt werden

⁷²³ Vgl. zum Beispiel Runcimen, Die Eroberung von Konstantinopel 1453, 64ff.

⁷²⁴ Dieser Aspekt wird entsprechend nur bei einem der von Copeaux untersuchten Autoren angesprochen, s. Copeaux, *Espaces et temps de la nation turque*, 223.

⁷²⁵ Ausstellungstafel „Şehre İlk Giriş: İstanbul Halkına nasıl davranıldı?/Fatih Sultan Mehmed'in Galatalılara verdiği Ahidname“ [„Der Einzug in die Stadt: Wie wurde die Bevölkerung Konstantinopels behandelt? / Der Vertrag Sultan Mehmeds mit den Galatern“].

⁷²⁶ Ausstellungstafel „Şehre İlk Giriş: İstanbul Halkına nasıl davranıldı?/Fatih Sultan Mehmed'in Galatalılara verdiği Ahidname“.

können.⁷²⁷ Diese für Mehmed beanspruchte Vorbildfunktion bekommt besonderes Gewicht, wenn man ihn als Abgrenzung eines als multikulturell und tolerant gezeichneten osmanischen Staates bzw. Herrschers gegenüber der Politik der kemalistischen Republik und deren Umgang mit (nichtmuslimischen) Minderheiten verstehen will.⁷²⁸ Die – nicht nur historischen – Repressalien gegen religiöse und ethnische Minderheiten wurden besonders Anfang der 2000er-Jahre zunehmend öffentlich thematisiert, nicht zuletzt aufgrund transnationaler Debatten und internationalen Drucks etwa von Seiten der Europäischen Union. Es entwickelten sich muslimische Dialogplattformen, die sich um den Dialog mit und zwischen nicht-muslimischen konfessionellen Minderheiten bemühten. Entsprechende Veranstaltungen wurden von der Presse sehr positiv aufgenommen.⁷²⁹ Auf Druck der EU erhielten die Gemeinden im Jahr 2004 vom türkischen Staat Genehmigungen, um Kirchen restaurieren zu lassen. Außerdem durften Stiftungen der Minderheiten neuen Grundbesitz registrieren lassen. Gleichzeitig wurde von EU-Vertretern weiter auf ein neues, liberaleres Stiftungsgesetz gedrängt.⁷³⁰

Viel allgemeiner kann auch die im Museum implizit vermittelte Vorstellung der Gesellschaft insgesamt als Abgrenzung zur kemalistischen Republik verstanden werden. Die Darstellung des Zeitalters Mehmeds II. als Goldenes Zeitalter der Religionsfreiheit (*vicdan hürriyeti*) und die Thematisierung der Multikulturalität des Osmanischen Reiches korrelieren mit einem Mitte der 2000er-Jahre von der Regierungspartei AKP initiierten Prozess, der mit dem Begriff *Açılım* („Öffnung“) bezeichnet wird. *Açılım* beinhaltet Änderungen bezüglich des staatlichen Umgangs mit verschiedenen Minderheitengruppen in der Türkei wie etwa den Kurden oder Aleviten und wurde

⁷²⁷ „[...] tarihte farklılıkların nasıl saygı ile karşılanabildiğini tüm dünya göstermiştir.“ Ebd.

⁷²⁸ So war etwa 1936 ein Stiftungsgesetz erlassen worden, das verfügte, dass der Besitz nicht-muslimischer religiöser Gemeinschaften entschädigungslos an den Staat fiel. Günter Seufert / Christopher Kubaseck, *Die Türkei. Politik, Geschichte, Kultur*, München 2006, 161. Weitere diskriminierende Maßnahmen beschreibt Birsan Örs, *Early Findings of a Field Survey on the Perception of the Army by Non-Muslim Minorities Living in Turkey: The Case of Armenians*, in: Christoph Herzog/Barbara Pusch (Hrsg.), *Groups, Ideologies and Discourses: Glimpses of the Turkic Speaking World*, Würzburg 2008 [Istanbuler Texte und Studien; 10], 37-47, insbesondere 39-40. Ein weiteres Beispiel bietet die sogenannte „Varlık Vergisi“, eine Vermögenssteuer, die zwischen 1942 und 1944 für einen eventuellen Kriegsfall eingehoben wurde, mittels derer aber „vor allem wohlhabende Vertreter von religiösen Minderheiten geschröpft“ wurden. Mehr als 1000 Menschen, die diese Steuer nicht aufbringen konnten, wurden ins Innere des Landes deportiert. Kreiser/Neumann, *Kleine Geschichte der Türkei*, 393-394.

⁷²⁹ Seufert/Kubaseck, *Die Türkei*, 160.

⁷³⁰ Ebd., 162.

durchaus kontroversiell diskutiert. Vor diesem Hintergrund wirkt die Präsentation der Zeit Mehmeds II. in der Ausstellung als Exempel einer funktionierenden, multi-religiösen und multikulturellen Gesellschaft unter muslimischem Schirm als Utopie einer besseren Gesellschaft. Gleichzeitig beschwört sie den „Topos“ von der Multikulturalität des Osmanischen Reiches.

Als weiterer „Beleg“ der osmanischen Toleranz wird der Umgang mit anderen nicht-muslimischen Religionsgemeinschaften herangezogen. Die Tafel „Hristiyan ve Yahudilerin Umudu“ nennt Mehmed die „Hoffnung der Christen und Juden“: Juden wären durch das freie Leben ihrer Glaubensgenossen dazu angeregt worden, ins Osmanische Reich auszuwandern.⁷³¹ Auch die weitere Expansion der Osmanischen Territorien durch Eroberungszüge erscheint in der Ausstellung als Unternehmen, bei dem die eroberten Gebiete „entwickelt wurden, mit dem Ziel, sie zu befrieden, zu bilden und zu verstehen.“⁷³²

Auf den Tafeln wird auch „das Edikt Mehmeds an das Patriarchat von Jerusalem“ sowie „der Vertrag mit den Bosniern“ dargestellt. Diese beiden Themen, die in keinem direkten Zusammenhang mit der Eroberung Konstantinopels stehen, dienen in der Ausstellung allein dazu, noch einmal die Toleranz als Charakteristikum der Eroberungspolitik der Osmanen herauszustreichen, die „als normaler Modus des Verhältnisses zwischen den Türken und den anderen präsentiert“ wird.⁷³³

IV.3.2. Das Schlachtenpanorama: Visualisierungsstrategien für den Gründungsmoment einer neuen Zivilisation

Kern des Museumskonzepts ist das sogenannte Eroberungspanorama, das den Sturm des osmanischen Heeres auf die Stadtmauern darstellt und dem Betrachter den Eindruck vermitteln soll, mitten im Geschehen zu stehen. Dieser Aspekt wurde sowohl im Begleitmaterial zur Ausstellung als auch in Medienberichten immer wieder hervorgehoben, wie folgendes Zitat aus der Tagespresse beispielhaft zeigt:

⁷³¹ „Yahudiler, dindaşlarını yaşayabilmek için Fatih Sultan Mehmed’in ülkesine göç etmeye teşvik ediyordu. Çünkü bu topraklarda herkes inancı doğrultusunda yaşıyor, hakları padişah fermanlarıyla güvence altına alınıyordu.“ İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Hrsg.), Panorama 1453 Tarih Müzesi, 73.

⁷³² „Fethettiği topraklarda imar, iskân, ilim ve irfan faaliyetleriyle kalıcı işler yapmıştı.“ İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Hrsg.), Panorama 1453 Tarih Müzesi, 67.

⁷³³ Copeaux, *Espaces et temps de la nation turque*, 222. Übersetzung d. Verf.

„Experience the conquest. Now over 555 years after the conquest, you can be a soldier in Sultan Mehmed II's army, an independent observer of a foreign traveler and witness again the conquest of Istanbul and the exact moment when the city was entered. You can touch the cannon balls that the Hungarian cannon master Urban made and witness their explosions right on the walls of Constantinople. You can hear the united voices of thousands of Sultan Mehmed II's soldiers and the Janissary march as you accompany them. You will hear the sounds of the horseshoes on rearing horses and the clash of the swords of the soldiers who are fighting, and you will feel the arrows whoosh past your ears.“⁷³⁴

Das Panorama erreicht man über eine Wendeltreppe, um deren Aufgang die oben erwähnten zehn Tafeln angebracht sind, die sich durch ihre Gestaltung von den anderen Tafeln abheben. Sie zeigen vor allem Gegenstände aus Mehmeds Privatbesitz, Notizbücher, Kleidung, Schwerter und seine Bibliothek, was an die Präsentation von Atatürk-Devotionalien z. B. im Anıtkabir-Museum erinnert.

Die Wendeltreppe endet unter der Panoramakuppel. Das Gemälde selbst ist eine Variante des 360°-Panoramas, ein 360° x 180°-Panorama, das eine horizontal wie vertikal vollständige Blickrichtung ohne Begrenzung des Sichtwinkels ermöglicht. Mit einem Durchmesser von 38 Metern und etwa 2350 Quadratmetern Fläche überwölbt es den Besucher als Halbkugel.⁷³⁵ Dieser betrachtet das Panorama von einem Plateau aus etwa 14 Metern Entfernung. Zwischen den Besuchern und dem Panorama befindet sich ein Bereich mit Puppen und Objekten wie Kanonen und Kanonenkugeln. Der Besucher wird somit optisch zwischen der Stadtmauer und dem osmanischen Heer, inmitten der Angreifer platziert. Die „Rahmenlosigkeit“ der Inszenierung zielt darauf ab, einen dreidimensionalen, möglichst realen Eindruck zu erwecken. Demselben Zweck dient eine Audioinstallation mit Schlachtengeräuschen und der Musik der so genannten Mehter-Gruppe, der osmanischen Militärmusikkapelle.

Ein zentraler Bezugspunkt, vor allem durch seine farbliche Gestaltung, ist eine Figurggruppe von Reitern. Sie ist umrahmt von vier Flaggen, einer weißen, die die Position des Sultans signalisiert, einer roten mit drei Halbmonden und gekreuzten Schwertern, die die Osmanen symbolisiert, und dazu zwei Flaggen, die zwei Heerteile repräsentieren.⁷³⁶ Die zentrale Figur in der Gruppe ist durch das weiße Pferd, den roten Mantel und den goldenen Helm sowie den ausgestreckten Arm mit dem gegen die Stadtmauern gerichteten Zeigefinger leicht als Sultan Mehmed auszumachen,

⁷³⁴ Demir/Gamm, „Istanbul's Panorama 1453 History Museum brings history to the present“, in: *Hürriyet Daily News*, 06.08.2010.

⁷³⁵ İstanbul Büyükşehir Belediyesi, *Panorama 1453 Tarih Müzesi*, 106.

⁷³⁶ Ebd., 112.

obwohl die Darstellung keinerlei Ähnlichkeit mit den bekannten Porträts des Sultans hat. Hinzu kommt, dass der Sultan hier, anders als in den bekannten bildlichen Darstellungen oder Reiterstandbildern, ohne Turban dargestellt ist.⁷³⁷

Die Frage der „authentischen“ Darstellung des „Helden“ des Ereignisses wurde so wichtig genommen, dass sie nicht nur im Museumskatalog,⁷³⁸ sondern auch in Interviews thematisiert wurde. So begründet auch Nevzat Bayhan die Darstellung mit dem Problem einer fehlenden Originalvorlage für den Sultan in diesem Lebensalter.⁷³⁹ Diese Thematisierung der Authentizität der Darstellung – getreu den überlieferten Abbildungen oder getreu den historischen Fakten, d. h. entsprechend dem Alter zum Zeitpunkt des Ereignisses – zeigt, dass auch an die Darstellung der historischen Figur Mehmeds II. ähnliche Maßstäbe angelegt werden wie an die Darstellung Atatürks, der, wie im Kapitel über das Anıtkabir-Museum beschrieben, nur nach originalen Fotografien dargestellt werden durfte.

Umgeben ist der Sultan von Soldaten der Leibgarde, die an ihren weißen Kopfbedeckungen zu erkennen sind, Boten (gelbe Kopfbedeckungen) und Waffenträgern (rot). Daneben befinden sich in der Gruppe auch zwei Gelehrte, darunter Akşemsettin, Religionsgelehrter, Lehrer und Berater des Sultans. Vor der Gruppe sind auf dem Faux Terrain Waffen platziert, die Imitate von Waffen aus dem Kriegsmuseum des Topkapı-Palastes sind.⁷⁴⁰

Die Narrativität der Panoramadarstellung ergibt sich aus der Darstellung asynchroner Ereignisse. Während sich hinter der Figur des Sultans die Truppen erst sammeln, gibt er bereits die Marschrichtung vor. Eine Figur aus der Gruppe hat die Handflächen nach oben zum Gebet erhoben, was auch zeigt, dass dieser Teil des Panoramas das Geschehen vor dem Angriff zeigt. Wendet der Besucher der Figurengruppe den Rücken

⁷³⁷ Fausto Zonaros Ölgemälde von der Eroberung Konstantinopels 1453 aus dem Jahr 1903 zeigt den Sultan in grünen Hosen, rotem, mit Gold besticktem, hermelingesäumtem Mantel und weißem Turban mit Feder. Hasan Rıza, ein osmanischer Maler und Zeitgenosse Zonaros, stellte ihn in diversen Gemälden und Zeichnungen ebenso dar. Tatsächlich gibt es kaum Bildquellen für das Thema, und wenn es zeitgenössische Darstellungen gab, dann sind sie nicht erhalten. Alle Darstellungen entstanden in späteren Epochen. Ömer Faruk Şerifoğlu, Hasan Rıza'dan Zonaro'ya Fetih Tasvirleri/ From Hasan Rıza to Zonaro. Depictions of the Conquest, in: *1453. İstanbul Kültür ve Sanat Dergi/ Journal of Istanbul's Culture and Art* 12 (2011), 85-90, 87.

⁷³⁸ Hier wird dazu angemerkt, dass der Sultan zum Zeitpunkt der Eroberung erst 21 Jahre, und daher jünger als auf dem berühmten Gemälde Bellinis gewesen sei. İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Panorama 1453 Tarih Müzesi, 114-115.

⁷³⁹ Ömer Şenöz, İstanbul'un fethine panoramik bir bakış, URL:

<http://www.yeniasya.com.tr/2010/02114/elif/default.htm> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

⁷⁴⁰ Informationen des Audio-Guides im Museum.

cken zu, blickt er geradewegs auf die Stadtmauern und rechts und links von ihm befinden sich Truppen im Ansturm auf die Stadt, linker Hand eine einschlagende Kugel griechischen Feuers sowie rechter Hand die Kanoniere, die die Kanonen laden. Während in diesen Teilen des Gemäldes der Angriff vorbereitet wird bzw. in vollem Gange ist, zeigt das Panorama die Stadtmauern bereits im Moment der Erstürmung: Die von den Mauern hängende Fahne mit dem byzantinischen Adler ist im Moment des Herabsinkens dargestellt. Die Mauern selbst sind durchbrochen und bröckeln, während osmanische Soldaten auf den Mauern gegen Byzantiner kämpfen.

Festgehalten ist auch der Moment der Eroberung, illustriert durch einen Soldaten der Angreifer, der auf einem Turm die osmanische Fahne schwenkt. Es handelt sich hierbei um Ulubatlı Hasan, „in der populären Überlieferung [...] ein Held, der am 29. Mai auf den Mauern das Martyrium erlitt, nachdem er den Janitscharen mit der Standarte den Weg zum Sieg gewiesen hatte.“⁷⁴¹

Über dieser Szenerie der Stadt stehen Wolken, doch – und hier unterscheidet sich die Gestaltung der Darstellung entscheidend von der im folgenden Kapitel beschriebenen im Militärmuseum in Istanbul – am obersten Punkt der Kuppel bricht im Moment der Eroberung die Sonne hinter den Wolken hervor und signalisiert den Tagesanbruch – oder, mit aller nötigen interpretatorischen Vorsicht, den Anbruch einer neuen Zeit.⁷⁴²

Das Panorama illustriert hier das bereits in der einleitenden Ausstellungshalle präsentierte Bild der Regierungszeit Mehmeds II. als „enlightenment“ und entspricht den in den 1990er-Jahren geprägten, weiter oben ausgeführten, Diskursen um die Figur des Sultans/Eroberers bzw. um Erdoğan als „Lichtbringer“.

Der Großteil der Beschreibung des Panoramas im Ausstellungskatalog konzentriert sich auf militärgeschichtliche und strategische Details. Der Katalog beschreibt die abgebildeten Truppen innerhalb der osmanischen Reihen, ihre äußeren Erkennungsmerkmale und ihre Aufgaben.⁷⁴³ Besondere Betonung erfährt die militärische und

⁷⁴¹ Klaus Kreiser, Herrliche Mauern, in Blut getränkt, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.02.2012.

⁷⁴² In der kemalistischen Tradition dagegen symbolisiert das Bild der Sonne bzw. des Lichts Atatürk. Das Osmanische Reich wurde demgegenüber als „dunkles“ Zeitalter vor der republikanischen „Aufklärung“ abgegrenzt. „The imagery of the sun naturalizes the abstract authority of Atatürk’s Westernizing state and its enlightenment discourse, which define the religious Ottoman past as darkness and the secularist republican future as illumination.“ Özyürek, *Miniaturizing Atatürk*, 381. Das Eroberungsdiorama im Istanbul Militärmuseum hingegen stellt das Schlachtgeschehen vor der Eroberung dar und zeigt einen bewölkten Himmel bzw. eine Rauchwolke über der Stadt. Anm. d. Verf.

⁷⁴³ İstanbul Büyükşehir Belediyesi, *Panorama 1453 Tarih Müzesi*, 112-113 und 132-133.

technische Überlegenheit der „modernsten Armee dieser Zeit“.⁷⁴⁴ Angesichts der Fortschrittlichkeit der osmanischen Feuerwaffen hätte auch Europa die Bedeutung dieser Technologie erkannt.⁷⁴⁵ Ambivalent dagegen wirkt im Museumskatalog in diesem Zusammenhang die historische Gestalt Urbans. Urban war ein ungarischer Geschützgießer, der zuvor bereits dem byzantinischen Kaiser seine Dienste angeboten hatte. Da dieser sich dessen Dienste aber nicht leisten konnte, fertigte er schließlich für Mehmed II. Geschütze und die für diese Zeit größtmöglichen Kanonen an, durch die letztlich die Mauern durchbrochen werden konnten. In „westlicher“ Historiographie wird Urban der entscheidende Einfluss auf die Eroberung zuerkannt.⁷⁴⁶ Im Museumskatalog wird erwähnt, dass Urban bei der Explosion einer Kanone ums Leben gekommen sei, die viel größer gewesen sei, als „türkische Meister“ gewagt hätten zu bauen, was seinen Tod beinahe als Folge einer Art Hybris erscheinen lässt und damit negativ konnotiert.⁷⁴⁷

IV.4. Zusammenfassung: Kontinuitäten zum und Brüche mit dem kemalistischen Geschichtsbild

Das Panorama 1453 Geschichtsmuseum, am authentischen Ort des Schlachtgeschehens platziert, ist die erste „museale“ Inszenierung der Eroberung Konstantinopels, die ausschließlich diesem Ereignis gewidmet ist. Sie institutionalisierte bzw. musealisierte Erinnerungspraktiken und geschichtspolitische Diskurse kemalistisch-nationalistischer wie islam(st)isch(-nationalistischer) Gruppen, die ihren Ursprung in den 1990er-Jahren hatten. Im Gegensatz zum Miniaturk Panorama Siegesmuseum scheint es keinen direkten Bezug zum Atatürk und Befreiungskriegsmuseum in Ankara zu geben. Inhaltlich präsentiert das Panorama 1453 Geschichtsmuseum einen alternativen nationalen Gründungsmoment, der die neo-osmanische Ideologie der AKP widerspiegelt, gleichzeitig aber dem nationalistischen Projekt des Kemalismus verpflichtet.

Die Museumspräsentation bedient sich verstärkt verschiedener Techniken und Strategien der „Emotionalisierung“: Neben der für das Medium Panorama selbstver-

⁷⁴⁴ Geleitwort von Kadir Topbaş, in: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Panorama 1453 Tarih Müzesi.

⁷⁴⁵ Ebd., 120-121.

⁷⁴⁶ Z. B. bei Runciman, Die Eroberung von Konstantinopel 1453.

⁷⁴⁷ İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Hrsg.), Panorama 1453 Tarih Müzesi, 118-119.

ständlichen Visualisierung⁷⁴⁸ bedient es sich einmal der Personalisierung, indem das Einzelschicksal des Eroberers präsentiert wird, er als historische Person (bzw. mit seinen Begleitern als Personengruppe) in den Mittelpunkt gestellt, und damit dem Publikum die Identifikation erleichtert wird.⁷⁴⁹ Weitere Techniken wie die Dramatisierung in Form von „Musikuntermalung, Beleuchtung, das Hinzufügen von Geräuschen“ sowie die „Herstellung von Authentizität, wenn auch nur als Illusion“ kommen zur Anwendung.⁷⁵⁰ Auch der Anspruch der detailgetreuen Rekonstruktion fällt in diesen Bereich.

„Um den Erwartungen nach wahrhaftiger, beglaubigter Geschichte nachzukommen, bedienen sich die Medienproduzenten verschiedenster Mittel: Statements von Fachhistorikern, der Nachweis aufwendiger Archivrecherchen, Objekte, die auf reale Ereignisse und konkrete historische Personen verweisen, Bilder von Orten, an denen Ereignisse in der Vergangenheit stattfanden, sollen den authentischen Geltungsanspruch bekräftigen.“⁷⁵¹

Die Einteilung in einen Teil, der wissenschaftlich ist oder zumindest diesen Anspruch erhebt, sowie in einen anderen, der den historischen Moment vergegenwärtigen soll, entspricht dem des Anıtkabir Atatürk und Befreiungskriegsmuseums. Die Ausstellung gibt sich – eine weitere Parallele zum Anıtkabir Museum – den Anschein dokumentarischer Darstellung. Tatsächlich ist die Präsentation aber sehr stark inszeniert und szenographisch. Die Texttafeln im ersten Bereich sind teilweise thematisch, teilweise – hier allerdings nicht immer richtig – chronologisch sortiert. Beide Bereiche, die „Istanbul-Tafeln“ wie das „Eroberungs Panorama“, präsentieren ein geschlossenes Geschichtsbild und, durch die Interpretation der Eroberung als Erfüllung der Prophezeiung des Propheten, ein teleologisches Narrativ.

„Istanbul musste eingenommen werden. Denn die Eroberung war die Voraussetzung für die Zukunft des Osmanischen Staates, seiner Politik und Einheit. Der Hadis des Propheten stärkte die Zuversicht, dass die Eroberung dieser Stadt, die uneinnehmbar schien, möglich sei. Istanbul musste die ‚Osmanische Hauptstadt‘, Sultan Mehmed II. musste ‚der glückliche Führer‘ ‚einer glücklichen Armee‘ werden.“⁷⁵²

⁷⁴⁸ Ute Frevert/Anne Schmidt, Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder, in: *Geschichte und Gesellschaft* 37 (2011), 5-25, 20-21.

⁷⁴⁹ Ebd., 19-20.

⁷⁵⁰ Ebd., 20.

⁷⁵¹ Ebd.

⁷⁵² „İstanbul alınmalıydı. Çünkü Osmanlı Devleti'nin geleceği, siyasî ve iktisadî şartlar fethi zaruri kılıyordu. Hz. Peygamber'in hadisi, alınması imkânsız gibi görünen bu şehrin fethinin mümkün olduğuna dair inancı güçlendiriyordu. İstanbul ‚Payitaht-ı Osmanî‘, Sultan II. Mehmed de ‚mutlu ordu‘nun ‚mutlu kumandanı‘ olmalıydı.“ (Texttafel)

Als Ziel- und Endpunkt dieses teleologischen Geschichtsbildes steht mit der Eroberung die Gründung einer neuen „Zivilisation“, der „İstanbul medeniyeti“.⁷⁵³

Die Eroberung wird zur „nationalen“ Geschichte, die, entsprechend der Interpretation der Eroberungsfeiern durch Alev Çınar, in die osmanische Zeit verlegt wird. Als Zentrum der Nation steht Istanbul im Mittelpunkt. Die Nation bzw. deren Kultur wird v. a. religiös definiert. Zentrale Begriffe der Ausstellung sind Toleranz und Gerechtigkeit sowie Bildung, Kultur und Kunst.

Die Eroberung ist im Kontext der Ausstellung keine türkische Eroberung, wie in der kemalistischen Historiographie, sondern die Eroberung durch einen weisen muslimischen Herrscher und großen Krieger. Der Anführer des osmanischen Heeres, Sultan Mehmed, wird als idealer Herrscher dargestellt, wobei als Eigenschaften eines idealen Herrschers Bildung, Respekt vor den (religiösen) Würdenträgern, Gerechtigkeits-sinn, Toleranz, Großmut und soziale Verantwortung vermittelt werden.

Die Darstellung des Zeitalters Mehmeds II. als Goldenes Zeitalter der Religionsfreiheit (*vicdan hürriyeti*) und die Thematisierung der Multikulturalität des Osmanischen Reiches sind vor allem auch in Hinblick auf den Zeitkontext interessant, insbesondere den Mitte der 2000er-Jahre von der Regierungspartei AKP initiierten, kontrovers diskutierten, politischen Prozess der „Öffnung“ (*Açılım*).⁷⁵⁴

Thematisiert wird in der Ausstellung auch die Stellung der Osmanen innerhalb der muslimischen Welt, wobei die Eroberung die herausgehobene Position der Osmanen in der islamischen Welt begründet.

Die Parallelen zum kemalistischen Geschichtsbild ergeben sich in erster Linie aus der Figur des „Helden“. Die Darstellung Mehmeds erinnert an diejenige Mustafa Kemal Atatürks im Anıtkabir-Museum. In beiden Fällen werden etwa Kleidungsstücke und Schreibutensilien gezeigt – in Ankara die originalen Objekte, im Panoramamuseum in Form von Abbildungen auf Tafeln. Wo in Anıtkabir die umfangreiche Bibliothek des „Helden“ gezeigt wird, wird sie im Panoramamuseum auf einer eigenen Tafel abgebildet; in beiden Fällen sind sie als Versuch zu interpretieren, die umfassende Bildung der Gründungsfigur visuell umzusetzen.

⁷⁵³ Şenöz, İstanbul'un fethine panoramik bir bakış.

⁷⁵⁴ „Açılım“ beinhaltet etwa Änderungen bezüglich des staatlichen Umgangs mit verschiedenen Minderheitengruppen in der Türkei wie etwa der Kurden oder Aleviten. Anm. d. Verf.

Das im Panorama 1453 präsentierte Narrativ ähnelt in vielen Punkten dem kemalistischen Master narrative, spiegelt aber die neo-osmanischen Tendenzen der Regierungspartei widerspiegelt. Ähnlich wie die Schlacht von Gallipoli erhält die Schlacht um Konstantinopel einen Teil ihrer Bedeutung dadurch, dass sich in ihr das militärische Genie des Gründungsheros zeigt.⁷⁵⁵ Eine weitere Parallele der beiden Narrative betrifft das Verhältnis zum „Westen“ bzw. zu „Europa“. Wo die Gegner des Ersten Weltkrieges bzw. des „Befreiungskrieges“ als „westliche“, imperialistische Mächte verstanden werden, wird im 1453 Museum die Eroberung Konstantinopels als Schlacht gegen „Europäer“ und als Abgrenzung zu denselben konstruiert. Nicht zuletzt erfolgt in beiden Narrativen die historische Verortung der „eigenen“ Nation bzw. Gesellschaft über die Chronologie des „Gegners“.⁷⁵⁶

⁷⁵⁵ Geleitwort von Kadir Topbaş, in: İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Hrsg.), Panorama 1453 Tarih Müzesi.

⁷⁵⁶ Im kemalistischen Narrativ die Reformen unter Atatürk als erfolgreicher Modernisierungsprozess im Anschluss an die Moderne, bei Mehmed über die europäische Renaissance. Anm. d. Verf.

V. Das Harbiye Militärmuseum in Istanbul

V.1. Geschichte der Sammlung und gegenwärtige Ausstellung

Während der Arbeiten am 1453 Panoramamuseum wurden auch im Militärmuseum in Istanbul Teile der bestehenden Ausstellung erneuert und durch Großdioramen ergänzt, von denen eines die Eroberung Konstantinopels zeigt. Visuell ist es stark an das Panoramamuseum angelehnt. Die Eroberung wird aber nicht *die* zentrale Schlacht inszeniert, sondern als eine von mehreren Gründungsschlachten gezeigt. Auch das im Militärmuseum vermittelte Nationsbild unterscheidet sich wesentlich von dem des 1453 Panorama Geschichtsmuseums.

Copeaux Befund, dass „das Hauptcharakteristikum des türkischen Geschichtsnarrativs der ethnische Standpunkt [sei]: was gelehrt wird ist die Geschichte der Türken – oder derer, die für Türken gehalten werden – und nicht die Geschichte eines Landes“⁷⁵⁷ – dieser Befund wird in keinem der beschriebenen Museen so deutlich wie im Militärmuseum in Istanbul. In der aktuellen Ausstellung des Museums ist neben der republikanischen (Militär-) Geschichte vor allem der „zweite Strang des türkischen Geschichtsnarrativs“ von Bedeutung, der „auf der Idee [basiert], dass die Türken Nomaden sind, die einst in den Ebenen Zentralasiens lebten, deren Migration aber in der historischen statt der prähistorischen Zeit verortet.“⁷⁵⁸

Das *Askeri Müze*, das Militärmuseum im Stadtteil Harbiye in Istanbul, wurde in seiner heutigen Form 1993 eröffnet und insbesondere seit 2007/2008 kontinuierlich umgebaut. Vor allem das Untergeschoss der sich über zwei Stockwerke erstreckenden Ausstellung wurde inhaltlich gänzlich neu konzipiert und von einer nach Objektgattungen gegliederten militärhistorischen zu einer chronologisch organisierten kulturgeschichtlichen Ausstellung umgestaltet.

Die neue Ausstellung erzählt eine Geschichte der türkischen Nation, die, trotz der vielen Parallelen und Ähnlichkeiten mit den bisher behandelten Fallbeispielen, als

⁷⁵⁷ „The main feature of Turkish historical narrative is its ethnic point of view: what is taught is the history of the Turks – or of those who are supposed to be Turk – and not the history of a country;” Copeaux, *Religious Identities in Turkish Textbooks*, 309.

⁷⁵⁸ „The second strand of the Turkish historical narrative relies on the idea that Turks were nomadic peoples who once lived on the plains of central Asia but situates their migration in the historic rather than the prehistoric era.” Shaw, *Possessors and Possessed*, 4.

einzig auf den Strang des nationalen Geschichtsnarrativs zurückgreift, der den Ursprung der türkischen Nation in Zentralasien verortet. Daneben bietet sie parallele Interpretationen zu den in den anderen Museen behandelten Schlachten bzw. Gründungserzählungen; diese Schlachten werden aber zum Teil anders gewichtet und bewertet.

Die Ausstellung spiegelt in dieser Schwerpunktsetzung politische Diskurse, die großtürkische Ideen aufgreifen. Solche „großtürkischen“ Konzepte und Interpretationen sind in der kemalistischen Historiographie der frühen Republikzeit verwurzelt. Sie erhielten nach dem Ende des Ost-West-Konflikts neuen Aufschwung, wurden Mitte der 2000er-Jahre zunehmend betont und schlugen sich vor allem in wirtschaftlichen Kooperationen und kulturpolitischen Projekten nieder.⁷⁵⁹ Ein Beispiel dafür bietet das Projekt eines dreibändigen „Kulturatlanten der türkischen Welt“, der Ende der 1990er-Jahre von der Türkischen Kulturservice Stiftung herausgegeben wurde. Das Projekt wurde vom damaligen Kulturminister folgendermaßen kommentiert:

„The cultural geography of our nation is its spiritual homeland. Every place in which we have ever left a work of ours behind bears a trace – a reminder – of us, whether or not it lies within the boundaries of the Turkish republic today.“⁷⁶⁰

Er brachte damit indirekt zum Ausdruck, was sich ab Mitte der 2000er konkret in der türkischen Kulturpolitik abzeichnete, nämlich dass diese zunehmend über die Grenzen der Türkei hinaus zielen würde. Hillenbrand sieht hinter dieser Ausrichtung eine „universalistische Interpretation des ‚Türkischseins‘“,⁷⁶¹ die ihr zufolge auch in der 2005 in London gezeigten Wanderausstellung „Turks. A Journey of a Thousand Years, 600-1600“, die anhand von Objekten vor allem aus dem Topkapı Palastmuseum und dem Museum für türkische und islamische Kunst Geschichte von den Ursprüngen türkischer Kultur bis hin zur Osmanischen Weltmacht zeigte, zum Ausdruck kam.⁷⁶² Die Ausstellung, die den Ursprung der Türkei in den türkischen Stämmen Zentralasiens verortet, war, wie der britische Türkei-Historiker Norman Stone in einem Kommentar anmerkte, „kompromißlos türkisch ausgerichtet“ und aus seiner Sicht „ein gelungener Streich für die Türkei, die sonst nicht gerade für ge-

⁷⁵⁹ Ömer Laçiner/Tanıl Bora, Die Turkrepubliken und die Türkei: der zweite Anlauf, in: *Zeitschrift für Türkeistudien* 8 (1995) 1, 115-138, 120ff.

⁷⁶⁰ Zitiert nach Hillenbrand, *Turkish Myth and Muslim Symbol*, 220.

⁷⁶¹ Ebd.

⁷⁶² David J. Roxburgh (Hrsg.), *Turks. A Journey of a Thousand Years, 600-1600*, Ausstellungskatalog, Royal Academy of Arts, London 2005.

schickte Öffentlichkeitsarbeit bekannt ist.“⁷⁶³ Stones Kommentar, der die ethnisch-nationale Perspektive der Geschichtsdarstellung in der Wanderausstellung teilt, ist vor dem Hintergrund der EU-Beitrittsbemühungen zu sehen, vor dem er die Thematisierung der türkischen Wanderungen und Einfälle in der Ausstellung als Zeichen eines neuen türkischen Selbstbewusstseins wertete:

„Es ist schon sehr mutig, daß die Organisatoren den Einbruch Asiens nach Europa zu einer Zeit thematisieren, da die Türkei sich um ihre Aufnahme bemüht. Gut für sie. Wir brauchen eine selbstbewußte Türkei, die nicht vor dem Westen kriecht, eine Türkei, die sich ihrer Vergangenheit bewußt ist [...]“⁷⁶⁴

Dieselben Ideen, die in diesen Beispielen zum Ausdruck kamen, prägten auch die etwa zeitgleich vorgenommenen Umbauten und Änderungen am Militärmuseum in Istanbul, die vor allem Ausstellungsteile zu wichtigen historischen Schlachten betrafen. Die zuletzt 1993 völlig neu überarbeitete Dauerausstellung wurde, obwohl das Militärmuseum über eine Vielzahl an Objekten verfügt, parallel zu den Arbeiten am 1453 Eroberungs-panorama durch Dioramainstallationen ergänzt, in deren Mittelpunkt ein Großdiorama mit dem Thema der Eroberung Istanbuls stand.

Das Militärmuseum in Istanbul zeigt somit einerseits, dass sich diese visuelle Praxis für die museale Darstellung von historischen Schlachten in der Türkei etabliert hat. Es unterscheidet sich andererseits von den vorangegangenen Museen dadurch, dass es sich aus einer lange vorher bestehenden Sammlung entwickelt hat. Es verfügt über eine umfangreiche Sammlung und blickt auf eine lange Geschichte mit Umzügen in verschiedene Gebäude sowie auf (kontinuierliche) Veränderungen der Objektarrangements und der Raumgliederung zurück. Es präsentiert sich als gewachsene Ausstellung mit einem Nebeneinander älterer und neuerer Inszenierungen, sowie unterschiedlicher – chronologischer, klassifikatorischer und szenischer – Inszenierungen, auch wenn bis in die gegenwärtige Ausstellung der Ursprung des Museums als Waffensammlung deutlich sichtbar geblieben ist.

⁷⁶³ Norman Stone, Und wann fängt die Musik an?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.03.2005, 37.

⁷⁶⁴ Ebd.

V.1.1. Von der Waffensammlung zum Historischen (National-)Museum

Die gegenwärtige Gestaltung des Militärmuseums wird nur verständlich, wenn man sich seine Geschichte und die der Sammlung vergegenwärtigt. Die Ursprünge des Museums liegen in den Waffensammlungen der osmanischen Sultane, die in der frühen osmanischen Zeit in Yenişehir, Bursa und Edirne aufbewahrt wurden. Nach der Eroberung Konstantinopels erhielt die Waffensammlung Sultan Mehmeds II. ihren festen Platz in der Hagia Eirene.⁷⁶⁵ Zwar wurde diese Sammlung im Laufe der Jahrhunderte immer wieder umgestaltet und auch einer – auf osmanische Würdenträger beschränkten – Öffentlichkeit zugänglich gemacht,⁷⁶⁶ aber erst 1908, nach der Jungtürkischen Revolution, begann der Kunsthistorikerin Wendy Shaw zufolge die Nutzung von Militärmuseen zum „Ausdruck einer nationalen Idee“.⁷⁶⁷

„While military objects had constituted an important part of the material representation of Ottoman identity in earlier collections, it was not until the last years of the empire that a military museum played a germinal role in the construction of a loyal Ottoman public. The new incarnation of the Military Museum differed from its predecessors in its gradual progression from a museum that created historical icons for adoration to one that created historical role models for emulation.“⁷⁶⁸

Geplant vom Planungsstab unter Sultan Abdülhamid II. und dessen Kriegsminister wurden die heeresgeschichtlichen Sammlungen im Rahmen eines Museums nahe dem alten Palast eingerichtet. Als Vorbilder, v. a. hinsichtlich ihrer politischen Funktion, dienten zeitgenössische Militärmuseen in Berlin und Paris. Markante Änderungen der Ausstellungspraxis manifestierten sich in diesem neuen Museum: So wurden zum ersten Mal auch Sultansporträts in die Ausstellung, die der historischen Einordnung der Objekte dienen sollten, integriert.⁷⁶⁹

Der Erste Weltkrieg stellte noch einmal eine Zäsur für die Nutzung des Museums und seine konzeptionelle Ausrichtung dar. Wie im Deutschen - spielten auch im Osmanischen Reich bereits während des Krieges museale Präsentationen des Krieges eine Rolle. Diese „Musealisierung der Gegenwart“⁷⁷⁰ betraf vor allem die Schlacht

⁷⁶⁵ Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, Askeri Müze/Military Museum, 123.

⁷⁶⁶ Ebd.

⁷⁶⁷ Shaw, *Possessors and Possessed*, 188.

⁷⁶⁸ Ebd.

⁷⁶⁹ Shaw, *Possessors and Possessed*, 191-94.

⁷⁷⁰ Vgl. Christine Beil, *Der ausgestellte Krieg*.

von Gallipoli.⁷⁷¹ 1916, ein Jahr nach Kriegseintritt, wurden die bis dahin vor allem der Dynastie sowie Militärschülern zu Ausbildungszwecken vorbehaltenen militärgeschichtlichen Sammlungen renoviert und neu präsentiert. Renovierung wie Präsentationen zielten nunmehr darauf ab, ein größeres Publikum zu „mobilisieren“. Es wurde mit einem eigens angefertigten Emblem für die Ausstellung geworben; außerdem wurde im Museum eine osmanische Militärkapelle, eine sogenannte Mehter-Kapelle, institutionalisiert, die täglich vor dem Museum Konzerte gab.⁷⁷² Außerdem wurden der Ausstellung Schlachtengemälde hinzugefügt, womit der Einsatz von Kunst zur Vermittlung von Geschichte hier zum ersten Mal im Osmanischen Reich stattfand.⁷⁷³ Neuartig war 1916 auch die Einbeziehung historischer Genremalerei – großformatige Schlachtengemälde waren ein westliches Genre –, die nicht mehr nur den osmanischen Herrscher, sondern das gesamte osmanische Heer glorifizierte.⁷⁷⁴ Den inhaltlichen „roten Faden“ durch die Ausstellung bildeten die Siege der Osmanen über europäische Mächte.⁷⁷⁵

Während des Krieges wurden zeitgenössische Schlachtendarstellungen hinzugefügt, so etwa 1917 zwei Dioramen, die, ursprünglich in der *Kızılay*-Halle, der Halle des „Roten Halbmonds“,⁷⁷⁶ in der Galatasaray Schule ausgestellt, ins Militärmuseum übersiedelt wurden und von denen eines die Verteidigung der Dardanellen während des Weltkrieges, das andere die Aktivitäten des Roten Halbmondes im Kaukasus zeigte.⁷⁷⁷ Großformatige Gemälde wurden im Istanbuler *Şişli Atelier* (*Şişli Atölyesi*) angefertigt, das Maler der sogenannten „Generation von 1914“ versammelte, die in Paris Malerei studiert hatten, und bei Anbruch des Ersten Weltkrieges ins Osmanische Reich zurückgekehrt waren. Diese fertigten trotz des kriegsbedingten Materialmangels innerhalb kürzester Zeit heroische Gemälde der Schlacht von Gallipoli 1915

⁷⁷¹ Bereits 1915 fanden Besuche von Parlamentariern und Künstlern in Gallipoli statt. Güler, *Reconstruction of a memory space: Gallipoli*.

⁷⁷² Shaw, *Possessors and Possessed*, 198.

⁷⁷³ Ebd., 200-201.

⁷⁷⁴ Ebd., 203.

⁷⁷⁵ Ebd., 204.

⁷⁷⁶ Der Rote Halbmond ist das Pendant zum Roten Kreuz in der muslimischen Welt, Anm. d. Verf.

⁷⁷⁷ Ebd., 204-205.

an, anhand lebender Modelle wie Soldaten und Pferden, aber auch originaler Kriegsobjekte wie Lafetten und Waffen.⁷⁷⁸

Das Museum wandte sich sowohl an ein osmanisches als auch an ein ausländisches Publikum. Für die beiden Zielgruppen wurden im Ausstellungsraum unterschiedliche Beschriftungen und Texte in Französisch bzw. Osmanisch angebracht, die sich aber auch inhaltlich und in ihrer Aussage voneinander unterschieden.⁷⁷⁹

Mit der Republikgründung 1923 wurde die Mehter-Tradition beendet und blieb bis zur Wende in der offiziellen Kulturpolitik in die 1950er-Jahre ausgesetzt. Während des Zweiten Weltkriegs wurden alle Ausstellungsstücke nach Niğde ins Landesinnere verbracht und dort bis Kriegsende verwahrt. 1945 kamen sie zurück nach Istanbul in die Maçka-Kasernen und später in das Harbiye Militärgymnasium. Bis 1959 wurde hier in vier Räumen aus den Objekten der Sammlung ein Museum konzipiert, das durch Sammlungserweiterungen so anwuchs, dass es schließlich aus Platzgründen in die ehemalige osmanische Militärakademie umziehen musste, wo sich das Militärmuseum, das an die Militärverwaltung und die Historische Abteilung des Militärarchivs gebunden ist, noch heute befindet:

„The importance of the military was underscored through the revival of plans to open the Military Museum, essentially closed since 1940, in a cultural complex the planning for which had begun in 1967. The long delay in the execution of these plans, and the large expenditure that enabled the opening of a new museum and cultural complex in 1993, points to the increased fiscal power of the military and its increased desire to represent Turkish history by connecting the early Ottoman legacy of conquest and the republican legacy of independence.“⁷⁸⁰

Die Eröffnung 1993 erfolgte mit dem Ziel, die Sammlung „entsprechend den fortschrittlichsten Ideen der Museumsarrangements zu zeigen und so einen umfassenden Überblick über die türkische Militärgeschichte zu geben.“⁷⁸¹ Neben der frühosmanischen Zeit spielte im Gegensatz zu früheren Sammlungspräsentationen v. a. die türkische Frühgeschichte in Zentralasien eine wichtige Rolle.

⁷⁷⁸ İhsan Bilgin/Günkut Akin (u. a.) (Hrsg.), İstanbul 1910-2010. Kent, Yapılı Çevre ve Mimarlık Sergisi/ City, Built Environment and Architectural Culture Exhibition, Ausstellungskatalog, İstanbul 2010, o. S.

⁷⁷⁹ Shaw, *Possessors and Possessed*, 206.

⁷⁸⁰ Shaw, *National Museums in the Republic of Turkey*, 936.

⁷⁸¹ „in conformity with the most advanced ideas of museum arrangement, and thus to present in the most effective fashion a truly comprehensive survey of Turkish military history“ Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, *Askeri Müze/Military Museum*, 124.

V.1.2. Das neue Militärmuseum (1993 bzw. 2007)

Die Neueröffnung des Militärmuseums im Februar 1993 fiel in eine Zeit, die kulturpolitisch von den veränderten geopolitischen Rahmenbedingungen nach dem Ende des Kalten Krieges geprägt war. Diese befeuerten pan-turkistische Ideen, die auf die Zeit des sich entwickelnden türkischen Nationalismus zurückgeht:

„This era of early Turkish history became particularly important to republican historiography in constructing a Turkish identity independent of the cosmopolitan Ottoman identity of the cities. Nationalists believed that these traditions lived not in any Ottoman tradition but in a supposedly pure heritage hidden in Turkish villages and the nomadic tribes that still populated Anatolia.”⁷⁸²

Obwohl von Atatürk als realpolitisch wenig erfolgversprechendes Konzept verworfen,⁷⁸³ wurden pan-turkistische Ideen von Gruppen wie den Grauen Wölfen weitergetragen und hatten mit stark antikommunistischen Zügen insbesondere während der 1930er-Jahre Konjunktur, bevor sie nach 1945 weitgehend ihre politische Bedeutung verloren.⁷⁸⁴ Das Ende des Kalten Krieges, der damit einhergehende Verlust des privilegierten Grenzstaatstatus sowie die Öffnung der Sowjetunion und für über sechzig Millionen turksprachiger Bevölkerung führte in der Türkei zu einer Debatte über die Konsequenzen dieser Umstürze für die eigene außenpolitische Ausrichtung.⁷⁸⁵

„Heute ist die Türkei wieder mit der Notwendigkeit einer Reorganisierung der staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung konfrontiert. Und wieder kommen gleichzeitig Überlegungen, die eine Vereinigung der Turkvölker anstreben, auf die Tagesordnung. Ebenso wie die pantürkistischen und panislamistischen Strömungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts zeitgleich mit dem Zerfall des Osmanischen Reiches aufkamen, werden die modernen Versionen dieser Thesen in einer Zeit aktuell, in der Institutionen und Ideologie der 1923 gegründeten Türkischen Republik ins Wanken geraten.“⁷⁸⁶

Aber nicht nur die kulturpolitische Zusammenarbeit mit „türkischen“ Staaten, sondern auch die Zusammenarbeit mit Russland wurde verstärkt, da die türkische Außenpolitik im Laufe der 1990er-Jahre die „zunehmende Übereinstimmung strategischer, wirtschaftlicher, sozialer und politischer Interessen, die Russland und die Türkei verbinden“, entdeckte.⁷⁸⁷ War am Anfang der 1990er noch vom „Türkischen

⁷⁸² Shaw, *Possessors and Possessed*, 6.

⁷⁸³ Laut, *Imagologie auf Türkisch*, 65.

⁷⁸⁴ Laçiner/ Bora, *Die Turkrepubliken und die Türkei*, 119.

⁷⁸⁵ Aybak, *From 'Turkic Century' to the Rise of Eurasianism*, 71.

⁷⁸⁶ Laçiner/ Bora, *Die Turkrepubliken und die Türkei*, 116.

⁷⁸⁷ „increasing convergence of strategic, economic, social and political interests linking Russia with Turkey“, Aybak, *From 'Turkic Century' to the Rise of Eurasianism*, 73.

Jahrhundert“ gesprochen worden, so ersetzten um 2000 verschiedene Konzepte von „Eurasianismus“ die „turkistische Rhetorik“:⁷⁸⁸

„Zurzeit ist die türkische Regierung ja nach Kräften bemüht, das Gemeinsame und Verbindende der türkischen Völkerschaften herauszustellen: Dies zeigt sich z. B. jedem Beobachter des türkischen Fernsehens in aller Deutlichkeit, wo unter dem Schlagwort ‚Eurasien‘ (Avrasya) die sprachliche und kulturelle Zusammengehörigkeit, ja Identität, der Turcia betont wird.“⁷⁸⁹

Die Interessen an einer Zusammenarbeit mit Russland waren vor allem wirtschaftlicher Natur und zeigten zuallererst in den Bereichen Energie, Tourismus und militärische Zusammenarbeit Ergebnisse. In „einigen einflussreichen Kreisen“ wurde die Orientierung in Richtung Russland auch „ernsthaft [...] als Alternative zu Europa [diskutiert]“.⁷⁹⁰ Anfänglich als Idee eines kleinen Kreises von Kemalisten, blieb er nicht auf ein bestimmtes politisches Spektrum begrenzt, sondern wurde von türkischen Intellektuellen, prominenten Politikern, Botschaftern, Schriftstellern sowie linken und rechten Generälen diskutiert.⁷⁹¹ Gedeutet wurde diese regionalistische Ausrichtung vor allem auch als Anti-Globalisierungs-Bewegung.⁷⁹²

Turanische Diskurse bildeten auch – neben der Rückbesinnung auf die osmanische Zeit – eine dominante Richtung in der Historiographie der letzten zwei Jahrzehnte.⁷⁹³ Sie finden sich implizit auch in der neuen Gestaltung der Ausstellungsräume wieder. Vor allem im Untergeschoss spiegeln sich stark ethnisch begründete Konzepte des Nationsbegriffs. Der anlässlich der Wiedereröffnung am 10. Februar 1993 publizierte Katalog enthält neben Stockwerksplänen auch etliche Abbildungen und gibt so einen guten Eindruck über den Aufbau der damaligen Ausstellung.⁷⁹⁴ Diese präsentiert sich als Mischung klassifikatorischer und inszenierter Bereiche. Die meisten Bereiche sind nach Objektgattungen – Feuerwaffen, Zelte, oder Fahnen – geordnet. Ferner gibt es die Bereiche, die historisch-thematisch den osmanischen Herrschern, der konstitutionellen Monarchie, dem Ersten Weltkrieg, Çanakkale, dem Befreiungskrieg und der Republikzeit gewidmet sind. Daneben gibt es einen Bereich „Ethnographische

⁷⁸⁸ Laut, *Imagologie auf Türkisch*, 61-62.

⁷⁸⁹ Ebd.

⁷⁹⁰ Ebd., 71 und 73.

⁷⁹¹ Ebd., 77

⁷⁹² Ebd., 80

⁷⁹³ Esenbel, *Global History and Competing Contexts of the Nation in Turkey*.

⁷⁹⁴ *Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, Askeri Müze/ Military Museum, 1993.*

Objekte“.⁷⁹⁵ Im Obergeschoss sind die Objekte in Räumen untergebracht, die entlang eines langen Ganges „aufgereicht“ sind. Hier folgt die Ausstellung dem chronologischen Prinzip.⁷⁹⁶

Größere Modifikationen innerhalb des Ausstellungsarrangements erfolgten ab 2006/2007. In mehreren Bereichen zeigt sich der Einfluss der neuen „Museen“ auf das Militärmuseum. Teile des Ausstellungsraums wurden im Laufe der Vorbereitungen für das 1453 Panoramamuseum überarbeitet. Charakteristika dieser Änderungen waren der Verzicht auf die Ausstellung weiterer Objekte etwa aus dem umfangreichen Depot des Museums zugunsten dioramischer Inszenierungen von Schlüsselschlachten „türkischer“ Geschichte. Die markantesten Veränderungen betreffen den Eingangsbereich des Museums, wo vormals noch Waffen nach klassifikatorischen Prinzipien ausgestellt wurden. Hier präsentiert das Museum nun in Zentralasien verortete Ursprünge der türkischen „Militär-Nation“ und eine turkistische Interpretation nationaler Geschichte.

Ziel dieser Neugestaltung war es vor allem, insbesondere für junge Besucher an Attraktivität zu gewinnen.⁷⁹⁷ Der Maler und Grafiker Aydın Erkmen, der auch für die Entwürfe der Dioramen im Anıtkabir-Museum verantwortlich zeichnete, beschrieb in einem Interview Idee und Ursprung für die neuen Ausstellungsteile.⁷⁹⁸ Erkmen wurde 2007 von der Leitung des Militärmuseums kontaktiert. Aufgrund mangelnder Attraktivität und mangelnden Besucherinteresses sollte der Ausstellungsbereich unter anderem durch visuelle Präsentationen attraktiver gemacht werden. Nach dem Vorbild Anıtkabirs sollten neben Gemälden auch Schlachtendioramen in die Ausstellung eingefügt werden. Geplant war die Neugestaltung von 15 Räumen, von denen Erkmen letztlich zwei umsetzte (in der Ausstellung der erste Saal), sowie für die weiteren Räume (in der Chronologie ab der seldschukischen Zeit) Vorarbeiten bzw. Skizzen lieferte.⁷⁹⁹ Die überwiegende Zahl der Arbeiten wurde, wie auch bereits in Anıtkabir, von Malern des Grekov-Studios in Moskau fortgesetzt bzw. fertiggestellt.

⁷⁹⁵ Ebd.

⁷⁹⁶ Ebd., IX.

⁷⁹⁷ Die Verfasserin dankt Herrn Serdar Silah, Kunsthistoriker am Militärmuseum, für diese Information. Vgl. dazu auch Asan, Aydın Erkmen, 76-77.

⁷⁹⁸ Asan, Aydın Erkmen. Die Angaben Erkmens, insbesondere zu Daten, sind aber zum Teil ungenau oder falsch. Anm. d. Verf.

⁷⁹⁹ Asan, Aydın Erkmen, 76-77.

Die neuen Ausstellungsteile befinden sich vor allem im Eingangsbereich, und ausschließlich im Untergeschoss des Museums.⁸⁰⁰ Die teilweise Überarbeitung ist in der aktuellen Ausstellung deutlich sichtbar: Die einzelnen Bereiche und Räume zeigen kein völlig einheitliches Erscheinungsbild und lassen etwa durch die unterschiedliche Raum- bzw. Vitrinenarchitektur die Überarbeitung zu unterschiedlichen Zeiten klar erkennen. Unverändert blieb der Aufbau der Ausstellung, die sich nach wie vor über zwei Geschosse des Gebäudes erstreckt.

Die Besucherführung ist entsprechend der Vorgaben durch das Gebäude der Militärakademie offen, es muss nicht die vollständige Ausstellung besucht werden. Einzig zwei Bereiche muss der Besucher zwangsläufig passieren: Neben dem abschließenden Bereich, der der gefallenen Soldaten, der „Märtyrer“, gedenkt, sind dies der Eingangsbereich bzw. die ersten Räume von der türkischen „antiken“ Geschichte bis zu den osmanischen Sultanen.

V.2. Das Militärmuseum im Rundgang

V.2.1. Die neuen Bereiche im Untergeschoss: Die Verortung des Ursprungs der „türkischen Nation“ in Zentralasien

Besonders der erste Saal des Museums präsentiert die zweite Richtung des türkischen Geschichtsnarrativs. Er legt den Schwerpunkt der Geschichte auf die Geschichte der Türken als Nomaden, deren Ursprung in den Ebenen Zentralasiens liegt.⁸⁰¹ Diesem Geschichtsbild entsprechend beginnt die Ausstellung in ihrer chronologischen Darstellung mit dem „Ursprung“ der Türken, der im Eingangsbereich mittels einer großformatigen Tafel und einem Gemälde in prä-historischer Zeit und in Zentralasien verortet wird.

Die erste Tafel zeigt zwischen einem nicht-datierten Atatürk-Zitat in türkischer (links) bzw. englischer Sprache (rechts) einen Baum, der den Stammbaum „der Tür-

⁸⁰⁰ 2012 wurde mit einem neuen Gallipoli-Diorama im Obergeschoss begonnen, das mittlerweile auch fertiggestellt und dem Publikum zugänglich ist. Anm. d. Verf.

⁸⁰¹ „The second strand of the Turkish historical narrative relies on the idea that Turks were nomadic peoples who once lived on the plains of central Asia but situates their migration in the historic rather than the prehistoric era.” Shaw, *Possessors and Possessed*, 4. Zu diesen frühesten historischen Türken werden die Hunnen gezählt, deren Göktürkisches Reich bis etwa ins 8. Jahrhundert dauerte. Dazu kommen einige weitere Reiche wie die der Oghusen und die Uighuren (745-840 n. Chr.). Ebd., 6.

ken“ darstellt und programmatisch auf die Ausstellung vorausverweist. Die Wurzeln der „Türken“ werden in dieser Darstellung bei – später in der Ausstellung nicht genauer beschriebenen – „Prototürken“ verortet und auf 4000 v. Chr. datiert. Während das Motiv des Stammbaums ein ethnisch begründetes Nationsverständnis nahelegt, zeigen die Verzweigungen ein Nebeneinander ethnisch definierter Gruppen, dynastisch regierter, aber multiethnischer Verbände bzw. Reichsbildungen sowie moderner – nur bedingt als ethnisch-türkisch zu bezeichnender – Nationalstaaten.

Der obere Teil des Stammes symbolisiert die türkische Republik. Die von diesem Teil abzweigenden Äste repräsentieren die Turkrepubliken Zentralasiens: Kasachstan, Aserbaidschan, Usbekistan, Turkmenistan, Kirgistan, jeweils mit ihrem Gründungsjahr (1991), versehen. Die Positionierung der Turkrepubliken in diesem Stammbaum spiegelt ein Verständnis des Verhältnisses zwischen der Türkei und den Turkrepubliken wider, das diese unter Vernachlässigung ihrer ethnischen Gemischtigkeit als ethnisch „verwandt“ und als „Bruderstaaten“ reklamiert, wobei die Rolle des „großen Bruders“, die die Türkei in ihrer offiziellen (Kultur-)politik zu diesen Staaten eingenommen hat, deutlich wird.⁸⁰²

Die Tafel funktioniert im Zusammenspiel mit einem Gemälde, das rechts von der Tafel hängt. Das Ölgemälde soll den Alltag im Lager eines türkischen Stammes in Zentralasien zeigen.⁸⁰³ Die begleitende zweisprachige Texttafel beschreibt die „türkische Kultur“ in Zentralasien und ihre Charakteristika.⁸⁰⁴ Als deren wichtigste werden die Verwendung des Pferdes, eine fleischreiche Ernährung, der Übergang zur Sesshaftigkeit unter den Uiguren, Handel, Sport, und bestimmte Kleidungsformen beschrieben. Die beschriebene Gesellschaftsordnung ist die einer vor-islamischen Gesellschaft, „ohne Klassenkämpfe“: Das Land, so der Text, gehörte dem Staat, die Familie war zentral. Die Religion dieser Gesellschaft war monotheistisch.

Rechts davon, an der gegenüberliegenden Wand, illustriert eine Karte die „türkischen Wanderungen“. Als Gründe für die Wanderungen wird neben dem Klima, Nahrungsmangel, innerem wie äußerem Druck die Idee der türkischen Ausbreitung ge-

⁸⁰² Laçiner/Bora, Die Turkrepubliken und die Türkei, 125.

⁸⁰³ Das Gemälde stammt von Alexander Samsonov, der Signatur zufolge datierte es aus dem Jahr 2008. Anm. d. Verf.

⁸⁰⁴ Der englische Text ist in diesem Fall eine stark gekürzte Fassung des türkischen. Anm. d. Verf.

nannt. Außerdem nennt diese Tafel das 11. Jahrhundert als Zeitraum, in dem Anatolien zur „Heimat“ („homeland“) der „Türken“ wurde.

Nach diesen Tafeln öffnet sich der erste Saal der Ausstellung, der den Namen „Saal der Gründung der türkischen Streitkräfte“ (*Türk Ordusu Kuruluş Salonu*) trägt und damit offiziell deren Geschichte gewidmet ist. Im Gegensatz dazu handelt es sich aber um eine Mischung aus einer militär- sowie allgemein kulturhistorischen Ausstellung.

Der auf einer Raumtafel gegebene Abriss über die Geschichte des türkischen Militärs verlagert diese bis ins antike Zentralasien zurück und stellt von dort eine Kontinuität bis zu den Streitkräften der Türkei im 20. Jahrhundert her. Als erste Etappe dieser Geschichte wird die Gründung der „türkischen Streitkräfte“ zur Zeit des Großen Hunnischen Reiches durch Mete Khan 209 v. Chr. genannt, von der organisationelle Kontinuität bis zum Seldschukenreich geherrscht habe; die Seldschuken hätten das Dschihad-Denken aus dem Islam übernommen und Anatolien durch ihren Sieg bei Malazgirt zu einer neuen türkischen Heimat gemacht. Hier findet ein Wechsel im Narrativ statt: War die Geschichte bis dahin nach von ethnischen Kategorien bestimmt, wird nun das nationale Territorium zum Referenzpunkt für die weitere Darstellung.

Der osmanische Frühzeit wird auch hier späteren Jahrhunderten entgegengesetzt, indem das klassische Verfallsnarrativ folgt eingeleitet mit dem allmählichen Verfall der Janitscharen, der Leibgarde des Sultans und Elitetruppe des osmanischen Heeres, ab dem 17. Jahrhundert. Nachdem diese Elitetruppe „außer Kontrolle geraten“ und 1826 abgeschafft worden war, hätte die Modernisierung des Heeres neue Stärke gebracht, der Verfall durch die permanente Kriegsführung im 20. Jahrhundert sei aber dennoch nicht zu verhindern gewesen. Daran folgen die durch die republikanische Historiographie festgeschriebenen klassischen „Etappen“: der Erste Weltkrieg, der „Befreiungskrieg“, die Regierungszeit Mustafa Kemals – und eine neuerliche Modernisierung des Heeres seit 1934.⁸⁰⁵

Im selben Saal, hinter den Tafeln positioniert, befindet sich das erste der neu geschaffenen Dioramen. Es trägt den Titel „Die große chinesische Mauer“ und zeigt den Sturm auf die chinesische Mauer durch „Hun Turks“, womit die Hunnen als

⁸⁰⁵ Raumtexttafel „Türk Ordusu Kuruluş Salonu/ Gallery of the foundation of the Turkish Army“.

Türken vereinnahmt werden, und „Mongols“.⁸⁰⁶ Das Thema des Dioramas verdeutlicht die reklamierte Kontinuität von den frühgeschichtlichen türkischen Reiterheeren zur türkischen Armee durch den Einbezug der antiken zentralasiatischen Turkvölker und. Die Rückprojektion wird weiters anhand einer Tafel im ersten Saal deutlich, die das sogenannte Zehnersystem des bereits erwähnten Metehan (209 v. Chr.), eine spezifische Aufstellung der Streitkräfte, beschreibt. Dieses System definiere, wie der Raumtext noch einmal explizit formuliert, das „erste Gründungsdatum der türkischen Armee“.⁸⁰⁷ Entsprechend wird die für die kemalistische Republik charakteristische Identifikation des Bürgers als Soldat in den Gesellschaften der türkischen Frühgeschichte gespiegelt.⁸⁰⁸

Neben den Vitrinen wird eine Büste Attilas, Herrscher bzw. Anführer des hunnischen Kriegsverbandes im fünften nachchristlichen Jahrhundert, präsentiert. Er wird in der Ausstellung in als idealer Führer gezeichnet und als Gründungsheros funktionalisiert: Attila „war nicht nur ein Soldat, er war auch ein vollkommener Herrscher. Er ist berühmt als der erste, der aus seinem Volk eine moderne Nation machte.“⁸⁰⁹ Hierdurch wird der moderne Begriff der Nation in die Antike zurückprojiziert.

Neben militärhistorischen Aspekten stehen im ersten Saal verschiedene, historisch mehr oder weniger fassbare, türkische Stämme im Zentrum – die sogenannten göktürkischen Steppenimperien (6.-8. Jahrhundert), die „zum unantastbaren, geradezu ‚heiligen‘ [...] Bestandteil der türkischen Geschichte [gehören].“⁸¹⁰ Neben den „Europäischen Hunnen, Attila und sein[em] Heer“ werden in einer Vitrine auch die Uighuren, der uighurische ‚Staat‘ sowie die uighurische Kultur behandelt. Ein weiteres Volk, das als türkisch vereinnahmt wird, sind die Xiongnu (oder Hsiung-nu), ein antikes Nomadenvolk, das einen „Staat“ oder „Staatenbund“ formte und nördlich der Han-Dynastie lebte. Die wenigen vorhandenen Informationen über die Xiongnu stammen aus chinesischen Quellen. Früher mit den Hunnen identifiziert, bestehen heute in der Wissenschaft unterschiedliche Vorschläge über den „Ursprung“ und die

⁸⁰⁶ Texttafel zum Diorama „Die Chinesische Mauer“.

⁸⁰⁷ „determined to be the first establishment date of Turkish Army with the thousands of soldiers founded under strict discipline.“ Texttafel im Harbiye Militärmuseum Istanbul, Stand September 2010.

⁸⁰⁸ „Soldiership was not a special profession in the Turkish society: Everybody who had been healthy enough to hold a gem was a soldier.“ Texttafel im Museum.

⁸⁰⁹ „Attila was not only a soldier, he was also a perfect sovereign. He is known to be the first [...] who made his people a modern nation. [...]“ Texttafel im Museum.

⁸¹⁰ Laut, Imagologie auf Türkei/türkisch, 64.

„Identität“ der Xiongnu / Hsiung-nu als türkisch, mongolisch oder iranisch.⁸¹¹ Ein Gemälde im Ausstellungsraum stellt die Schlacht von Baideng um 200 v. Chr. dar, in der sich die Xiongnu gegen den Han-Herrscher zusammenschlossen.

Den Abschluss des ersten Saales bilden zwei Schaukästen und drei Gemälde, die die Themen Nomadismus und Migration behandelt. Da zwischen den Schaukästen und der gegenüberliegenden Wand, an der die drei Gemälde gehängt sind, für den Besucher nur ein schmaler Gang bleibt, entsteht der Eindruck einer thematischen Einheit zwischen den Objekten und den Gemälden.

In den Vitrinen repräsentieren Objekte wie Zelte, Bogen, und Haushaltsgerätschaften den nomadischen Lebensstil der im ersten Saal thematisierten Gesellschaften der „türkischen“ Frühgeschichte. Die Gemälde stellen drei fundierende „Mythen“ dar, den sogenannten „Migrationsmythos“, den Ergenekon-Mythos und die – historisch nicht greifbare – Figur des Dede Korkut.⁸¹² „Der Migrationsmythos“ erzählt den Mythos der Migration der Uiguren, die mit einem göttlichen Entscheid begründet wird; das entsprechende Gemälde zeigt einen Nomadenzug. Das zweite Gemälde thematisiert die Ergenekon-Legende, einen Ursprungsmythos, in dem die Turkstaaten zum Teil ihren Ursprung verorten. Inhalt des Mythos sind der Untergang und die Wiedererstehung des Reichs der Göktürken.⁸¹³ Das dritte Gemälde samt Texttafel stellt Dede Korkut dar, dessen Geschichten als „türkischer Erinnerungsort“ gelten.⁸¹⁴ Die Geschichten des Dede Korkut, ein türkisches Heldenepos, waren vermutlich mündlich überliefert worden, bevor sie Mitte des 15. Jahrhunderts in Anatolien niedergeschrieben wurden. Die zwölf voneinander unabhängigen Erzählungen sind weder geographisch noch zeitlich eindeutig zuordenbar. Das Epos gilt als Quelle für die Zeit des Turkvolks der Oghusen, als eines der wichtigsten türkischen Sprachdenkmäler⁸¹⁵ und als türkisches Nationalepos, wird aber auch zum Beispiel von Aserbaidschan in Anspruch genommen.⁸¹⁶ 2006 wurde das Epos vom staatlichen Fernsehen als 12-teilige Fernsehserie verfilmt und nicht nur in der Türkei, sondern auch in den Nachbarstaa-

⁸¹¹ Die Verfasserin dankt der Mongolistin Jule Nowoitnick für die Information.

⁸¹² Die Gemälde werden von Erkmen erwähnt, die Ausführung erfolgte der Signatur zufolge aber durch Künstler der Grekov-Studios. Anm. d. Verf.

⁸¹³ Benannt ist er nach dem Ergenekon-Tal, in das sich der Legende nach die Göktürken erst flüchten und aus dem sie später zurückkehren. Anm. d. Verf.

⁸¹⁴ Vgl. hierzu Veruschka Wagner, Türkische Erinnerungsorte, 11-18.

⁸¹⁵ Ebd., 14.

⁸¹⁶ Ebd., 15.

ten ausgestrahlt, nachdem es bereits vorher schon Thema von Filmen und Theaterstücken gewesen war.⁸¹⁷ Das Werk war für den modernen nationalistischen Diskurs bedeutend, denn es bot den Nationalisten die Möglichkeit zur Herstellung von Kontinuität:

„Das Aufkommen des Nationalismus zum Ende des Osmanischen Reiches fand hier eine Verbindung der modernen Türken zu den Oghusen, die nicht von persischem oder arabischem Einfluss berührt worden war. Das Osmanische Reich wurde von den Nationalisten ausgeblendet und das Erbe der heutigen Türken wurde direkt auf die Oghusen und deren heldenhafte Vergangenheit zurückgeführt.“⁸¹⁸

Mit diesen Gemälden endet die Ausstellung des ersten Saales. Ab dem folgenden Saal wird die Chronologie entlang der führenden dynastischen „Reichsgründungen“ wie der Seldschuken und Osmanen fortgeführt. Im anschließenden Seldschuken-Saal (*Selçuklu Salonu*) werden in der Seldschukischen Zeit (ca. 11.-13. Jh.) die Begründung für ein „türkisches Anatolien“ gefunden, die Ursprünge der Nationalsprache verortet und Wissenschaft und Kunst thematisiert.

V.2.2. Anatolien als „Turkish homeland“ und die Verortung der türkischen (National-)Sprache in der seldschukischen Zeit

V.2.2.1. Die Schlacht von Manzikert als territorialer Gründungsmythos

Dominiert wird der Saal von einem Großdiorama in der rechten hinteren Ecke, das die Schlacht von Manzikert, dem heutigen Malazgirt in der Nähe des Vansees im Südosten der Türkei, darstellt. Die Schlacht zwischen Truppen des byzantinischen Kaisers Romanos IV. Diogenes und seldschukischen Truppen unter Führung Alp Arslans am 26. August 1071 endete mit einem Sieg der Seldschuken. Trotz der numerischen Überlegenheit der byzantinischen Streitkräfte scheiterte der byzantinische Herrscher Romanos IV. Diogenes daran, die seldschukischen Truppen zu stoppen, vor allem, so der Konsens in der Wissenschaft, aufgrund der politischen Uneinigkeit in den eigenen Reihen. Romanos, der in Gefangenschaft geriet, wurde von Alp Arslan freigelassen, dann aber in Konstantinopel von seinen politischen Gegnern, die dort die Herrschaft übernommen hatten, gefangengenommen und geblendet.

⁸¹⁷ Ebd.

⁸¹⁸ Wagner, Türkische Erinnerungsorte, 16, in Bezug auf JoAnn Conrad, Dede Korkut, in: *Turcica* 33 (2001), 244.

Die Schlacht von Manzikert gilt heute als die entscheidende Schlacht, die den byzantinischen Widerstand brach und den Beginn der türkischen Ansiedlung in Anatolien in größerem Umfang markierte, und insofern als Schlacht, die „in der modernen türkischen kollektiven Erinnerung als Gründungsmythos, als Mythos von militärischem Wert und als territorialer Mythos dient.“⁸¹⁹

In der mittelalterlichen Historiographie wurde die Schlacht vor allem muslimisch-religiös ausgedeutet und die muslimische Identität der Seldschuken betont.⁸²⁰ Im nationalistischen politischen Kontext der frühen Republikzeit wurde, so der Befund jüngerer Forschung, das „Türkischsein“ der Seldschuken überraschend wenig genutzt, obwohl im Kontext des von Atatürk forcierten sogenannten *Anadolculuk* die Schlacht von Manzikert durchaus stärker propagandistisch hätte genutzt werden können.⁸²¹ *Anadolculuk*, eine geistige Richtung des türkischen Nationalismus, hatte ihre Wurzeln in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Sie war neben den Hauptrichtungen Osmanismus, Pan-Islamismus und Turanismus ein Versuch, eine Antwort auf die Frage nach einer nationalen Identität im Osmanischen Reich zu finden. Die Grundidee dieser Richtung besagt, dass Anatolien die Hauptquelle türkischer Kultur sei, und dass das türkische Volk nach der Schlacht von Manzikert 1071 in Anatolien eine neue Kultur entwickelt hätte. Einige Historiker und Intellektuelle wie beispielsweise Hilmi Ziya Ülken propagierten in der frühen Republikzeit dementsprechend Anatolien und nicht Turan als „Ursprungsort“ der Türken. Im Kontext der Republikgründung und mit der Identifikation von „türkischem“ Staatsvolk und Territorium wandte sich die Historiographie auch insgesamt verstärkt der seldschukischen Epoche zu.⁸²² Bekannte Historiker wie Fuat Köprülü oder Ibrahim Kafesoğlu interessierten sich insbesondere für die Rum-seldschukische Epoche, d. h. die anatolischen Seldschuken, und betrachteten sie als Vorbereiter der türkischen Republik.⁸²³ Entsprechend der republikanischen Geschichtsschreibung „im Geiste des Nationalstolzes“ wurden auch die Schulgeschichtsbücher den neuen Gegebenheiten angepasst, und ließen nun

⁸¹⁹ „This battle serves in the modern Turkish collective psyche as a foundational myth, a myth of military valour and a territorial myth.“ Hillenbrand, *Turkish Myth and Muslim Symbol*, 206.

⁸²⁰ Ebd., 196.

⁸²¹ Ebd., 198.

⁸²² Ebd.

⁸²³ Ebd., 200-201.

die türkische Geschichte mit den Hunnen beginnen.⁸²⁴ Die in den 1930er-Jahren von staatlicher Seite propagierte „Türkische Geschichtstheorie“, die ein türkisches Anatolien bereits in der Antike verortet, war gleichzeitig der Grund dafür, warum die Schlacht von Manzikert als Gründungsmoment in den Hintergrund trat.⁸²⁵

Kaum propagandistisch genutzt, erlebten die seldschukische Geschichte und damit die Schlacht von Manzikert erst anlässlich des 900-Jahr-Jubiläums 1971 ein Revival, als ein Forschungsinstitut für Seldschukische Geschichte und Kultur sowie eine Zeitschrift für Seldschukische Studien gegründet wurden.⁸²⁶ Manzikert galt nunmehr „als wahres Symbol des Beginns der Turkifizierung und Islamisierung Anatoliens“.⁸²⁷ Eine am Ort des Geschehens errichtete Gedenksäule sowie jährlich stattfindende Re-Enactments wurden 1998 vom damaligen Ministerpräsidenten Demirel, 2003 und 2004 von Ministerpräsident Erdoğan besucht.⁸²⁸ Letzterer äußerte bei seinem zweiten Besuch im ostanatolischen Muş, dass die Türkei nun, „933 Jahre nach dieser Schlacht [...] nach Einheit und Frieden“ strebe.⁸²⁹

Noch in der heutigen Forschung wird die Schlacht überwiegend als Zäsur in der Turkifizierung bzw. Islamisierung Anatoliens gewertet, wobei die türkische Forschung, wie Hillenbrand konstatiert, eigene Wege geht und kaum westliche Forschung rezipiert.⁸³⁰ Jüngere Forschung trug zu einer Dekonstruktion der „historischen Teleologie“ bei, die die Schlacht typischerweise als Markstein der Öffnung Anatoliens für die türkische Einwanderung und für die zunehmende Turkifizierung und Islamisierung der Halbinsel nimmt, die dann, so das Narrativ, vier Jahrhunderte später in der osmanischen Eroberung Konstantinopels gipfelte.⁸³¹

In der Ausstellung des Militärmuseums wird diese Forschung allerdings nicht rezipiert, sondern anhand dreier Schlachten der Aufstieg der Seldschuken und, damit einhergehend, die territoriale Gründungsgeschichte der Türkei erzählt: In gerader Blickachse liegt ein Gemälde Alexander Samsonovs, das die Schlacht von Dandana-ka darstellt, die gegen die (im Ausstellungskontext als eine der großen türkischen

⁸²⁴ Ebd., 201.

⁸²⁵ Ebd.

⁸²⁶ Das *Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü* wurde 1966 gegründet; die Zeitschrift erschien zwischen 1969 und 1972, s. Hillenbrand, *Turkish Myth and Muslim Symbol*, 210.

⁸²⁷ Ebd., 210.

⁸²⁸ Ebd., 212.

⁸²⁹ Zit. n. ebd., 219.

⁸³⁰ Ebd., 202-205.

⁸³¹ Vor allem Hillenbrand, *Turkish Myth and Muslim Symbol*.

Reichsbildungen präsentierte) Dynastie der Ghaznaviden geführte Schlacht markiert den Aufstieg der Seldschuken und den „ersten Schritt“ dazu, dass Anatolien „türkisches Land“ wird. Rechts davon bildet die Dioramainstallation mit der Schlacht von Malazgirt/Manzikert entsprechend der zentralen Bedeutung der Schlacht den visuellen Mittelpunkt des Saals. Wiederum rechts davon zeigt ein weiteres Gemälde von Samsonov die im Vergleich zur Schlacht von Manzikert weniger bekannte Schlacht von Myriokefalon, die in der türkischen Historiographie bereits als Schlacht zur Verteidigung des „türkischen Heimatlandes“ und als „endgültiger Sieg der Türken“ rezipiert wurde.⁸³²

V.2.2.2. Gründungsmoment und Gründungsheros der „nationalen“ Sprache

Während die Schlachtengemälde bzw. das Schlachtendiorama den Territorialmythos zeigen, der das „türkische“ Anatolien begründet, wird auch für die türkische Sprache ein Gründungsmoment in der seldschukischen Epoche verortet. Illustriert wird dieses Gründungsmoment in der Ausstellung durch die historische Figur Karamanoğlu Mehmed Beys. Karamanoğlu Mehmed gehörte der Dynastie der Karamaniden an, die neben den Osmanen im 13. Jahrhundert auf der anatolischen Halbinsel große Macht besaß. Er wird, rechts neben dem Gemälde der Schlacht von Myriokefalon, als überlebensgroße Bronzestatue dargestellt, die ein Dekret hochhält, auf dem die Jahresangabe 1277 zu lesen ist und der Erlass, dass von diesem Tag an im Palast, im Divan, im Parlament und auf den Plätzen keine Sprache außer Türkisch gesprochen werden solle.⁸³³ Tatsächlich verwendete die Seldschukische Elite in Anatolien Persisch als Literatur- und Arabisch als Verwaltungs- und Wissenschaftssprache. Die Einführung des Türkischen als „Nationalsprache“ wird hier somit ex post in das 13. Jahrhundert zurückverlegt.

Eine Texttafel macht deutlich, warum die Figur in den Ausstellungsraum aufgenommen wurde: „Mehmed Bey glaubt, dass die wichtigste Voraussetzung für das Zusammenleben als Nation die gemeinsame Sprache ist.“⁸³⁴ Die Verwendung Karamanoğlu Mehmeds als Gründerfigur einer türkischen „Sprachgemeinschaft“ steht in

⁸³² Ebd., 209.

⁸³³ Es findet sich darauf außerdem der Vermerk, dass die Übersetzung des Texts ins moderne Türkisch durch die Türkische Sprachgesellschaft angefertigt worden ist. Anm. d. Verf.

⁸³⁴ „Mehmet Bey believes that the first requirement of living together as a nation is the language similarity in units.“ Texttafel.

historiographischer Tradition und reicht bis in die frühe kemalistische Zeit zurück. In den 1930er-Jahren beschäftigten sich prominente Wissenschaftler wie der Historiker Mehmet Fuat Köprülü oder der Linguist Agop Dilaçar mit Mehmed. Dilaçar erklärte, Mehmed habe das Türkische als offizielle Sprache verkündet und gibt als Datum dafür den 13. Mai 1277 an, an dem Mehmed mit einem Erlass, einem sogenannten *Ferman*, angeordnet hätte, dass in allen Bereichen nur noch Türkisch gesprochen werden dürfe.⁸³⁵

V.2.2.3. Einbettung in die islamische Kulturgeschichte und Übergang zur osmanischen Periode

Gegenüber dem Diorama, neben der Bronzefigur, zeigen zwei Ölgemälde mit den Titeln: „Die Anführer des türkischen Geisteslebens“ (*Türk Düşünce Hayatının Önderleri*) und „Führende Türken der Wissenschaftsgeschichte“ (*Bilim Tarihinin Öncüsü Türkler*), die dem Stil des vorhergehenden Raumes entsprechen, große Gelehrte des 11. bis 13. bzw. frühen 14. Jahrhunderts. Diese werden im Gespräch dargestellt, eine rein symbolische Darstellung, die aufgrund der Lebensdaten der Dargestellten unmöglich ist.⁸³⁶ Mit diesen Darstellungen wird der Beginn bzw. die große Zeit türkisch-islamischer Wissenschaft in der seldschukischen Epoche verortet.

Das Einbeziehen der Wissenschaft und des Geisteslebens in den eigentlich militärgeschichtlichen Ausstellungskontext wird verständlich, wenn man die weitere Museumslandschaft Istanbuls betrachtet. 2008, also zeitgleich mit der Überarbeitung des Militärmuseums, wurde im an den Topkapı-Palast anschließenden Gülhane Park im historischen Zentrum Istanbuls das Museum für Wissenschaft und Technik im Islam (*İstanbul İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesi*) eröffnet. Seinen Ausgang nahm das Museum 1983 in Deutschland, als Fuat Sezgin, Professor am Institut für Arabisch-Islamische Wissenschaften der Universität Frankfurt, anhand von Beschrei-

⁸³⁵ Agop Dilaçar, *Devlet Dili Olarak Türkçe* [Türkisch als Staatssprache], Ankara 1962, 14. S. auch Carter Vaughn Findley, *The Turks in World History*, Oxford 2005.

⁸³⁶ Die Gemälde zeigen einmal Ahi Evran (1171-1261), den Begründer einer Handlungsgilde, den Dichter Ahmet Yesevi (1103-1165), den Begründer der Bektaşî-Sekte Hacı Bektaş-ı Veli (1209-1271), den Mystiker und Dichter Mevlânâ Celaleddin-i Rumi (30.09.1207-17.12.1273), sowie den Volksdichter Yunus Emre (1240-1321); des weiteren den Mathematiker Harezmi (Al-Khwarizmi, 780-850), den Astronomen und Mathematiker Al-Biruni (Abu Rayhan Biruni, 04.11. 973-1048), den Philosophen Al-Farabi (870-950), den Arzt und Philosophen İbn-i Sina (bekannter als „Avicenna“, August 980-Juni 1037), sowie den Dichter Yusuf Has Hacib (Yusuf Balasagun, 1017-1077).

bungen in Manuskripten mit der Rekonstruktion technischer Instrumente und Vorrichtungen begann. Bis 2003 konnte ein 800 Exponate umfassendes Museum zur Geschichte der Wissenschaften und Technik im Islam im Institut eröffnet werden.⁸³⁷ Das Institut erhielt mehrfach Anfragen von verschiedensten Institutionen, die Objekte zu verleihen, oder die Erlaubnis zu erteilen, mit Reproduktionen ein eigenes Museum nach dem Frankfurter Vorbild zu gründen, u. a. von der Türkischen Akademie der Wissenschaften (TÜBA) und der Türkischen Gesellschaft für Technik, Wissenschaft und Forschung (TÜBİTAK).⁸³⁸ 2005 wurde vom damaligen Kulturminister Attila Koç angefragt, ob man in Istanbul ein entsprechendes Museum gründen könne.⁸³⁹ Das in der Folge eingerichtete Museum wurde als Beispiel für ein Museumsprojekt interpretiert, das „eine neue Form der Einbettung türkischer Identität innerhalb eines pan-islamischen kulturellen Rahmens unterstreicht“.⁸⁴⁰ Eine ähnliche Interpretation der Gemälde erscheint naheliegend.

An der dem Diorama und den Gemälden gegenüberliegenden Wand illustriert eine Karte die Ausdehnung der seldschukischen Reichsgründungen sowie die Orte der Schlachten. Sie wird von vier ebenfalls neu gefertigten Porträts seldschukischer Herrscher (in Öl) eingerahmt.

Der Logik der Chronologie folgend, müsste an die „seldschukische Zeit“ nun die „osmanische Zeit“ anschließen. Nach dem Seldschuken-Saal führt aber zuerst noch eine Glastür linker Hand ins Freie in einen Innenhof zur „Great Turkish States Introduction Area“. Der Innenhof – für Besucher in der Regel geschlossen – stellt 15 historische „Reiche“ anhand von Karten, Flaggen und Büsten historischer Figuren dar. Im Zentrum des Innenhofes ist eine Büste Atatürks aufgestellt.

Daneben wird der Frühzeit des osmanischen Staates besonderer Wert beigemessen, wie im folgenden *Osmanlı Devleti Kuruluş Salonu*, dem Saal der Gründung des Osmanischen Staates, deutlich wird. Der Raum zeigt neben originalen Objekten ergänzende „Illustrationen“: ein Gemälde mit dem Titel *Osmanlı Beyliğinin Kuruluşu* („Die Gründung des Osmanischen Beylik“) von Alexander Samsonov und sieben Porträts

⁸³⁷ Homepage des Museums zur Geschichte der Wissenschaften und Technik im Islam, URL: <http://www.ibttm.org/museum/museumgrundung.html> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

⁸³⁸ Ebd.

⁸³⁹ Ebd.

⁸⁴⁰ „[It] underscores a new mode of contextualizing Turkish identity within a pan-Islamic cultural framework“, Shaw, *National Museums in the Republic of Turkey*, 938.

der ersten sieben osmanischen Sultane. Der letzte in dieser Reihe ist Fatih Sultan Mehmed. Dass der Figur Sultan Mehmeds und der Eroberung Konstantinopels im Militärmuseum besondere Bedeutung zukommt, zeigt die Einrichtung eines neuen Saales, der sich der Person und dem Ereignis widmet.

V.2.3. Die Darstellung der Eroberung Istanbuls im Vergleich zum Panorama 1453 Geschichtsmuseum

Die im Zuge des Baus des Panorama 1453 Geschichtsmuseums durchgeführten Änderungen betrafen – wenig überraschend – auch den Bereich des Militärmuseums, der die Eroberung Konstantinopels behandelte. Bereits vor dieser Neuerung bestand im „Bereich der Osmanischen Sultane“, dessen exakte Lage sich auf den Plänen nicht genau bestimmen lässt, der vermutlich aber in etwa dem heutigen entspricht, die bereits im vorigen Kapitel beschriebene „Fatih Sultan Mehmet Ecke“, eine Nische mit der Figur des Sultans zu Pferd, einem Teil der Kette, die zur Absperrung des Goldenen Horns verwendet worden war, einem Ölgemälde mit dem Titel „Die Eroberung Istanbuls“ sowie ein topographisches Modell Konstantinopels.⁸⁴¹

Dieser Bereich wurde im Zuge der Umgestaltungen verändert: Die Reiterfigur Mehmeds ist nun Teil eines Dioramas. Begleitet wird sie von zwei Janitscharen und Akşemseddin, dem Lehrer und Berater Mehmeds II.. Akşemseddin, unter anderem Religionsgelehrter, soll der Überlieferung zufolge aufgrund des Hadiths, der im Kapitel zum 1453 Panoramamuseum bereits näher erläutert wurde, Mehmed II. zur Eroberung motiviert haben. Rechts neben der Nische mit den Figurinen ist in einer Vitrine das topographische Modell Konstantinopels ausgestellt und wiederum rechts davon in einer Nische die Kette und darüber das Ölgemälde. Das ganze Arrangement wirkt recht beengt. Außerdem ergibt sich dadurch eine Überschneidung mit dem ebenfalls im Lauf der Umbauten eingerichteten neuen „Eroberungssaal“, dessen Eingang sich in einiger Entfernung zu diesem Bereich befindet.

Der neue „Saal zur Eroberung Istanbuls“ (*Fatih Salonu*) wurde 2007 eingerichtet und befindet sich in einem bis dato nicht verwendeten Raum. Er zeigt ein Großdiorama, das in seiner visuellen Sprache sowohl an das Anıtkabir-Museum als auch an das 1453 Panoramamuseum erinnert. Wie in Anıtkabir oder beim 1453 Panoramamuse-

⁸⁴¹ Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, Askeri Müze, 15.

um waren bei der Gestaltung russische Künstler beteiligt. Personelle Überschneidungen zwischen den Projekten gab es mit dem Team des Anıtkabir-Museums.⁸⁴²

Die Darstellung der Eroberung hat aber einen anderen Charakter als im 1453 Panoramamuseum. Die Darstellung wirkt traditioneller und weniger filmisch. Der inhaltlich markanteste Unterschied besteht aber darin, dass hier nicht der Moment der Eroberung gezeigt wird. Dementsprechend fehlt dem Diorama auch die Konnotation des Anbruchs eines neuen Zeitalters, der im 1453 Panoramamuseum präsent ist. Dass im Kontext des Militärmuseums die Bedeutung der Schlacht als gelungener militärischer Schachzug und die Figur Mehmeds II. als genialer Feldherr und Strategie im Vordergrund stehen, wird durch die entlang der dem Diorama gegenüberliegenden Wand angebrachten Tafeln und Modelle deutlich, die den chronologischen Verlauf und die militärischen Abläufe minutiös nachzeichnen.

V.2.4. Obergeschoss und Ausgangsbereich: Republikgeschichte und *alterity* am Beispiel des Armenier-Saals

Das Obergeschoss blieb weitgehend unverändert und präsentiert seine Objekte nach wie vor in chronologischer Form in einzelnen Abschnitten gewidmeten Räumen, die thematisch-chronologisch die „konstitutionelle Monarchie“, den „Ersten Weltkrieg“, die „Schlacht von Gallipoli“, den „Befreiungskrieg“ und die „Republik“ (mit Räumen zum Koreakrieg und zur Zypernkrise) behandeln. Parallel dazu befinden sich dort auch Räume, die nach klassifikatorischen Prinzipien „Medaillen und Orden“ oder die „ethnographische Sammlung“ zeigen.⁸⁴³ Das Obergeschoss entspricht in seiner konservativen Gestaltung – es präsentiert eine Ausstellung von Waffen, Uniformen, Gemälden und Fotografien in Vitrinen – und auch in seiner Aussage deutlich stärker dem Ursprung der musealen Sammlung und unterscheidet sich daher markant von den neuen Bereichen im Untergeschoss.

⁸⁴² Den Eroberungssaal gestalteten A. Samsonov, Ph. Yudin, V. Sibirsky, den Faux-terrain E. Piriev und V. Avetov. Homepage des International Panorama Council (IPC), URL: <http://www.panoramapainting.com/> (zuletzt abgerufen am 07.07.2013). Es waren zwei Künstler – Alexander Samsonov und Veniamin Sibirsky – bereits am Gallipoli-Diorama beschäftigt. Das Konzept mitsamt Skizzen wurde ebenfalls, wie bereits in Ankara, von Aydın Erkmen erstellt. Anm. d. Verf.

⁸⁴³ Die ethnographische Sammlung war bei allen für diese Arbeit getätigten Besuchen geschlossen. Anm. d. Verf.

Hinsichtlich seiner politischen Aussage von Interesse ist im Obergeschoss aber besonders ein Raum, der dem Thema der Vertreibung und Massaker an der armenischen Bevölkerung während des Ersten Weltkriegs gewidmet ist. Im Vergleich zum Anıtkabir-Museum wird dem Thema des Armenier-Genozids im Militärmuseum deutlich mehr Platz eingeräumt. Das vermittelte Geschichtsbild entspricht aber im Wesentlichen dem Ankaraner Museum, als auch hier die Hauptschuld an den Massakern den Armeniern selbst zugewiesen wird. Die Argumentation, dass eigentlich die türkische Zivilbevölkerung als Opfergruppe und die Armenier als Tätergruppe zu gelten haben, dominiert im Militärmuseum. Vermittelt wird somit das offiziöse Geschichtsbild, das die Deportationen als legitimes Mittel gegen armenische Verräter und als Kampf gegen Terroristen darstellt. „Belegt“ wird diese Lesart anhand der ausgestellten Quellen.

Als solche dienen vor allem zeitgenössische Fotografien, in der Regel ohne Herkunftsnachweis. Die Motive der zahlreichen, dicht gehängten Bilder sind auf im Wesentlichen auf zwei Motive beschränkt: erstens verstümmelte Leichname, die in den Objekttexten als türkische Opfer armenischer Aggression identifiziert werden, sowie zweitens Waffensammlungen, die, ebenfalls den Begleittafeln zufolge, Waffen zeigen, die Armeniern abgenommen wurden.

Neben der Eingangstür sind beidseitig Stehpulte postiert, in denen Ringmappen Kopien der Dokumente (wie etwa Telegramme und Deportationslisten) enthalten, die in der wissenschaftlichen Forschung als Argumente bzw. Belege verwendet werden, sowohl um zu zeigen, dass es sich bei den Deportationen um eine geplante Aktion der Regierung zur Vernichtung der anatolischen Armenier handelte, als auch für die gegenteilige Position. Während zum Beispiel Taner Akçam argumentiert und belegt, dass etwa die Telegramme der Führung in Istanbul, in denen die Deportationen angeordnet wurden, immer bereits in Hinblick auf die Nachkriegszeit formuliert wurden,⁸⁴⁴ wird die Intentionalität dieser Quellen nirgendwo in der Ausstellung thematisiert. Da es der jungtürkischen Führung eben darum ging, keinen schriftlichen Nachweis für die geplante Vernichtung der armenischen Bevölkerung zu hinterlassen, wäre gerade bei den ausgestellten (Kopien der) Dokumente(n) eine Kontextualisierung notwendig, da sie ohne diese eben genau das zeigen, was die Verfasser der

⁸⁴⁴ Taner Akçam, *A Shameful Act. The Armenian Genocide and the Question of Turkish Responsibility*, New York 2006.

Nachwelt zeigen wollten. Stattdessen werden die Dokumente und Bilder aber „funktionalisiert“ und als „Belegstücke oder Alibiobjekte“ verwendet.⁸⁴⁵

Über den Stehpulten, ebenfalls auf beiden Seiten der Eingangstür, erklären Tafeln auf Türkisch und Englisch (der englische Text ist eine Eins-zu-eins-Übersetzung des türkischen) die „Geschichte“ der anatolischen Armenier. Die Geschichte, die hier beschrieben wird, ist eine Geschichte der Beziehungen zwischen „Türken“ und „Armeniern“ und dient der Konstruktion von *alterity*. In der Darstellung werden aus politischen Diskursen bekannte Stereotype von „toleranten Muslimen“ und „intoleranten Christen“⁸⁴⁶ beschworen: Während die Armenier, so die Darstellung, unter den Byzantinern zur Konversion gezwungen worden seien, hätten sie, als Anatolien, wie auch im Untergeschoss mehrfach so interpretiert, ab 1071 mit dem Sieg bei Manzikert „türkische Heimat“ (*Türk Yurdu*) geworden sei, von der Toleranz und Gerechtigkeit der „traditionellen türkischen Regierungsweise“ profitiert. Mittels der hier stattfindenden Rückprojektion der (territorialen und ethnischen) Gegebenheiten der türkischen Republik in osmanische Zeit soll die Vereinnahmung des Territoriums als türkisch historisch verankert werden. Die Armenier werden – wie die Türken – nicht als Untertanen der Osmanen, sondern als „Fremde“ markiert, die auf dem als „türkisch“ bezeichneten Land nur geduldet wurden. An diese Aussage anschließend werden die nationalistischen, „terroristischen“ Gruppen⁸⁴⁷ erwähnt, die sich im 19. Jahrhundert für ein unabhängiges Armenien einsetzten. Durch diese Gegenüberstellung wird impliziert, dass die ja nur „geduldeten“ Armenier sich für die ihnen erwiesene Toleranz nicht dankbar gezeigt hätten, womit, wiederum implizit, die Massaker an den Armeniern gerechtfertigt werden sollen. Diese Argumentation ist in der Türkei weit verbreitet und findet sich u. a. in Egodokumenten türkischer Militärs sowie in Veröffentlichungen staatlicher Institutionen.⁸⁴⁸ Die politische Motiviertheit dieses Ausstellungsteils wird explizit in den letzten beiden Absätzen auf den Tafeln genannt: Die armenische Internationale nutze sowohl die Vereinigten Staaten als auch die Europäischen Union, mit dem Ziel, die Türkei zu spalten.

⁸⁴⁵ Scholze, Medium Ausstellung, 122.

⁸⁴⁶ Copeaux, Religious Identities in Turkish Textbooks, 310.

⁸⁴⁷ Text Raumtafel.

⁸⁴⁸ Bozarslan, Armeniergenozid, 274-275; Hülya Adak, The Protracted Purging of the Tyranny of Nationalism. Turkish Egodocuments and the Possibilities of Armenian-Turkish Reconciliation, in: Hans-Lukas Kieser/Elmar Plozza (Hrsg.), Der Völkermord an den Armeniern, die Türkei und Europa/ The Armenian Genocide, Turkey and Europe, Zürich 2006, 107-116.

Der Armenier-Saal ist aber nicht der einzige Ausstellungsteil des Obergeschosses, in dem sich politisch motivierte Änderungen niederschlugen. So wurden etwa Teile der Ausstellung entsprechend der politischen Konjunktur im Frühjahr 2009 für Besucher geschlossen. Zu diesem Zeitpunkt hatte die Regierung im Osten des Landes Gespräche eröffnet, um den Konflikt mit der PKK und den Kurden auf dem diplomatischen statt auf dem militärischen Weg zu lösen.⁸⁴⁹

Der Ausstellungsbereich endet mit dem Saal *Şehitler Galerisi*, der, dem Gedenken aller gefallenen „Märtyrer“ gewidmet, ein klassisches Beispiel für die Vereinnahmung der Toten für die Nation ist: Die Präsentation suggeriert, alle Gefallenen der diversen Kriege und Schlachten wären für dieselbe Nation und tatsächlich *für* diese gefallen. Der Ausstellungsrundgang endet mit einem großen Steinrelief, in das noch einmal die Namen der im Museum behandelten Schlachten von der Antike bis ins 20. Jahrhundert und – unbeabsichtigt, aber mit Blick auf die glorifizierende Darstellung des Krieges im Museum nicht ohne eine gewisse Ironie – das Atatürk-Zitat „Frieden im Land, Frieden in der Welt“ eingemeißelt sind.

⁸⁴⁹ Aronsson, *Explaining National Museums*, 37.

VI. Bilder der Nation: Kontinuitäten und Brüche

Die vorangegangenen Kapitel behandelten vier seit 2002 in der Türkei neu eröffnete Ausstellungen, die mittels Schlachtendioramen bzw. -panoramen kriegerische Gründungsmythen präsentieren. Als Ergebnis dieser Fallstudien/Fallanalysen kann die in der Einleitung formulierte zentrale Frage nach der Veränderung in Bezug auf die Geschichtsbilder und -mythen klar bejaht werden. Außerdem wurde die Frage aufgeworfen, ob ein solcher Wandel auch in anderen Bereichen zu finden ist und inwieweit er in direktem Zusammenhang mit der Regierungszeit der AKP steht. Tatsächlich hat sich gezeigt, dass in den Museen verschiedene Strategien verfolgt werden, um über Inszenierungen kriegerischer Gründungsmythen Geschichtsbilder und darüber vermittelte Werte und Identitäten neuen politischen Gegebenheiten anzupassen. Dieses zentrale Ergebnis der Untersuchung soll im Folgenden anhand der in der Einleitung aufgeworfenen drei zentralen Fragekomplexe weiter differenziert werden, das heißt: erstens, welche Themen bzw. Geschichtsbilder in den Museen sowie im gesamtgesellschaftlichen Kontext dominierten; zweitens, welche Akteure an den Projekten beteiligt waren; sowie drittens, welche Veränderungen bzw. Strategien der Umdeutung und Neuinterpretation der Geschichtsbilder sich in den Museen feststellen lassen.

VI.1. Themen, Konjunkturen, Entstehungskontexte

Die historischen Ereignisse, die Kriege und Schlachten, die in den besprochenen Museen thematisiert werden, sind vor allem zwei: Der „Befreiungskrieg“, der als kriegerischer Teil des Gründungsmythos der Republik im kulturellen Gedächtnis der türkischen Gesellschaft einen zentralen Platz einnimmt, sowie die Eroberung Konstantinopels, die vor allem in neuen Museen in Istanbul thematisiert wird. Das Militärmuseum in Istanbul hebt sich gegenüber den anderen gewählten Fallbeispielen insofern ab, als es die türkische Geschichte entlang historisch bedeutender Schlachten präsentiert und damit neben den beiden zentralen Kriegsereignissen eine ganze Reihe weiterer Schlachten, die mit Gründungs- bzw. Territorialmythen verbunden sind, thematisiert. Letztlich nehmen aber auch in der Ausstellung des Militärmuseums die Er-

oberung Konstantinopels bzw. der „Befreiungskrieg“ als zentrale Ereignisse den meisten Raum in der Ausstellung ein.

Während die museale Repräsentation der Eroberung Konstantinopels wie erwähnt stets auf Istanbul beschränkt blieb, wurde der „Befreiungskrieg“ als Teil des institutionalisierten Gründungsnarrativs der Republik insbesondere in den 1930er-Jahren in „Befreiungskriegs“-Museen in der türkischen Hauptstadt sowie in lokalen Versionen in der ganzen Türkei thematisiert.

Die Herangehensweisen an den „Befreiungskrieg“ hinsichtlich des Zeitraums, den die Darstellung umfasst, den Aspekten des Geschehens, die thematisiert werden und danach, welche beteiligten Gruppen Erwähnung finden, sind sehr unterschiedlich. Während, wie ein Exkurs zeigte, das Narrativ des „Großen Krieges“ in der Literatur mit den Balkankriegen 1912/13 angesetzt wird, wird diese Herangehensweise in keiner der besprochenen musealen Umsetzungen gewählt. Üblicherweise wurden in „Befreiungskriegsmuseen“ bis zum 2002 eröffneten Museum in Anıtkabir die Ereignisse zwischen 1919 und 1923 thematisiert. Das Anıtkabir-Museum, das Atatürk als Bezugspunkt nimmt, dehnt den Zeitraum zurück bis zur Schlacht von Gallipoli 1915 und bis hin zu den Reformen Atatürks und dessen Tod 1938.

Das Nationsbild, das im Anıtkabir-Museum vermittelt wird, ist anatolienzentriert und ethnisch-türkisch. Es integriert nur die in Anatolien lebenden Muslime. Der zweite Teil des Museums präsentiert vor dem Hintergrund der Reformperiode der frühen 2000er die Reformperiode der 1920er und 1930er als Erfolgs- und Fortschrittsgeschichte. Damit unterscheidet er sich grundlegend von zeitgenössischer Forschung und Historiographie, die diese Zeit als elitäre Revolution ‚von oben‘ und als Zeit des Identitätsbruchs beschrieben hat. Das präsentierte Narrativ weist dagegen deutliche Parallelen zu zeitgenössischen gesellschaftlichen Erinnerungspraktiken auf, die die frühe Republikzeit als „Goldenes Zeitalter“ erinnern. In diesen Erinnerungspraktiken wie im Museum ist die Vorstellung der Einheit und Einigkeit der Nation von besonderer Bedeutung.

Die Kriegsdarstellung im Miniaturk Panorama Siegesmuseum dient ebenfalls als Folie für die Präsentation der nationalen Einheit. Das Nationsbild unterscheidet sich aber in einigen Punkten markant vom Museum in Ankara. Während dieses durch die Betonung Atatürks geprägt ist und damit einem nach 1980 sichtbaren Trend der Be-

zunahme auf Atatürk in der Museumslandschaft folgt, wird Atatürk in der Istanbul-Miniatur-Inszenierung der Verteidigung Anatoliens nicht in den Mittelpunkt gestellt. Im Zentrum der Darstellung steht die Bevölkerung Anatoliens. Diese Schwerpunktsetzung erklärt sich erstens aus der Lage des Museums in Istanbul, das ab den 1980er-Jahren zum wirtschaftlichen Zentrum und zur „heimlichen“ Hauptstadt avancierte, und zweitens aus der Trägerschaft der Istanbul-Stadtverwaltung. Entsprechend der Lage spielt Ankara in der Darstellung keinerlei Rolle, sehr wohl aber die Bevölkerung Anatoliens, die Ende des 20. Jahrhunderts den Großteil der Zuwanderer Istanbuls und damit die Hauptzielgruppe Miniaturtürks darstellt.

Das Istanbul-Militärmuseum deckt mit seiner Geschichtspräsentation, die von der türkischen Frühgeschichte in Zentralasien bis in die Türkei des 20. Jahrhunderts reicht, den im Vergleich längsten Zeitraum ab. Das Museum präsentiert eine ethnisch begründete Nation anhand der Militärgeschichte derselben. Die Präsentation der beiden zentralen Kriegereignisse, der Eroberung Konstantinopels (im Untergeschoss) und des „Befreiungskrieges“ (im Obergeschoss), unterscheidet sich aufgrund der unterschiedlichen kuratorischen Ansätze in den beiden Bereichen.

Die Eroberung Konstantinopels wird über das Arrangement symbolischer Objekte – ein Teil der Kette, mit der das Goldene Horn abgesperrt wurde, eine Reiterfigur Sultan Mehmeds, ein topographisches Modell der Stadt – präsentiert. Die neue parallele Inszenierung in Form des Großdioramas wird von Tafeln ergänzt, die abrissartig den militärischen Ablauf der Eroberung vom Beginn der Belagerung der Stadt bis zum Tag der Eroberung beschreiben. Der „Befreiungskrieg“ im Obergeschoss dagegen arbeitet vor allem mit der Präsentation originaler Objekte wie Uniformen und Waffen. Ergänzt wird dieser Ausstellungsteil durch ausführliche Raumtafeln, die die Objekte kontextualisieren. Durch die Raumfolge im Obergeschoss wird dem „Befreiungskrieg“ ein Platz als bedeutendes Kriegereignis zugewiesen. Gleichzeitig beginnt die Ausstellung im Obergeschoss nicht mit der Gründung der Republik, sondern mit der Entstehung der konstitutionellen Monarchie, also mit der osmanischen Zeit. Der „Befreiungskrieg“ erscheint daher nicht als *das* zentrale Ereignis, das er in Aintkabir ist.

Die in etwa zeitgleich zur Produktion des Panorama 1453 Geschichtsmuseums überarbeitete Dauerausstellung im Militärmuseum stellt ein Beispiel für „museale Wech-

selwirkungen“ dar, da die neuen Ausstellungsbereiche mit dioramischen Inszenierungen nach dem Vorbild des Anıtkabir-Museums gestaltet wurden.

Das Geschichtsbild, das im Zusammenspiel der neuen Ausstellungsteile und der vorhandenen Präsentation vermittelt wird, reflektiert zeitgenössische pan-turkistische bzw. „eurasianistische“ Diskurse. So verortet der neue Ausstellungsteil den Ursprung „der türkischen Nation“ in der Antike und in Zentralasien. Die Geschichte „der Türken“ wird als eine Geschichte der Migration gezeigt, die letztlich nach Anatolien führt. Die Schlacht von Manzikert wird, aktuelle Forschungen ignorierend, als territorialer Gründungsmythos präsentiert, über den die anatolische Halbinsel für die Türken beansprucht und zum „türkischen Stammland“ erklärt wird.

Auf den Eingangsbereich, in dem die Nation ethnisch-türkisch definiert wird, folgt die dynastisch über das osmanische Herrscherhaus bestimmte Epoche. Spätosmanischer und kemalistischer Historiographie entsprechend werden die frühosmanische Zeit und die ersten sieben osmanischen Sultane positiv hervorgehoben. Insbesondere Sultan Mehmed II. und der Eroberung Konstantinopels wird besondere Bedeutung eingeräumt. Im Museum stehen Anatolien und Istanbul als Zentren der Nation im Vordergrund. Insbesondere die im Obergeschoss präsentierte Geschichte bleibt dem kemalistischen Geschichtsbild treu. Gleichzeitig ist Mehmed II. im Militärmuseum von besonderer Bedeutung.

Abgrenzung und „othering“, also die Abgrenzung eines „Wir“ von einem „Anderen“ erfolgt in den in den Fallbeispielen musealisierten Mythen bzw. Meisterzählungen erstens gegenüber nicht-türkischen und/oder nicht-muslimischen Gruppen innerhalb des als türkisch imaginierten Territoriums. Zweitens erfolgt die Definition der Nation gegenüber einem als in erster Linie als imperialistisch präsentierten, gemeinsamen äußeren Feind, dem „Westen“. Als die „inneren Feinde der Nation“ werden in Anıtkabir Griechen und Armenier ausgemacht. Die arabische Minderheit dagegen spielt in dieser Konzeption keine Rolle mehr.

Während die Abgrenzung gegenüber bzw. das Verhältnis zu den nicht-türkischen und/oder nicht-muslimischen Gruppen im Miniaturtürk-Museum keine Rolle spielt, wird sie im Panorama 1453 Geschichtsmuseum wieder aktualisiert. Vor dem zeitgenössischen politischen Hintergrund der Bemühungen der türkischen Regierung um eine politische Lösung des Kurdenkonflikts und eine Regelung der Minderheiten-

rechte wurde in der 2009 eröffneten Ausstellung ein historisches Beispiel geboten, wie mit „Fremden“, mit Angehörigen einer anderen Religion, ein friedliches Zusammenleben unter islamischem Schirm und mit der richtigen, „weisen“, Gesetzgebung möglich ist. Das Museum zeigt die Geschichte des Anbruchs eines neuen Zeitalters, einer neuen „Zivilisation“, deren Zentrum Istanbul ist. Durch die panoramische Illusion soll der Besucher an dieser Utopie einer alternativen Zivilisation teilhaben.

Im Militärmuseum erfolgt die Abgrenzung gegenüber den osmanischen Armeniern, indem ein Geschichtsbild gezeichnet wird, das sie als zwei antagonistische Gruppen zeigt. Beide, Armenier wie Türken, waren osmanische Untertanen. Und obwohl selbst in der Darstellung im Museum die gegenüber den Türken längere Siedlungsgeschichte der Armenier in Anatolien thematisiert wird, werden „die Türken“ zu den rechtmäßigen Besitzern Anatoliens erklärt. Dieser Ausstellungsteil ist vor dem Hintergrund einer transnationalen Debatte um die Vertreibung und Ermordung der osmanischen Armenier zu lesen, und er zeigt, dass die Ursachen für bestimmte Schwerpunktsetzungen nicht zuletzt in der spezifischen Entstehungssituation der einzelnen Museen begründet sind.

Bereits im einleitenden Kapitel wurde die Frage aufgeworfen, ob bestimmte Themen bzw. Ereignisse Konjunktur haben und ob die beobachtbare museale Konjunktur kriegerischer Gründungsmomente mit einer gesellschaftspolitischen und/oder wirtschaftlichen Krise verknüpft ist. Die Zeit der Planung und Umsetzung des 2002 eröffneten Atatürk und Befreiungskriegsmuseums war eine Krisenzeit, die von einer Wirtschaftskrise und einem massiven politischen Legitimationsdefizit der etablierten Parteien geprägt wurde. Gleichzeitig wurde das politische System durch die Anpassung an EU-Recht und gesellschaftspolitische Debatten geprägt, die in der Forschung häufig mit dem Begriff „Europäisierung“ umschrieben werden. Der Prozess der „Europäisierung“ führte zu einem konkreten Machtverlust des Militärs, das von einem großen Prozentsatz der türkischen Bevölkerung als Garant der kemalistischen Grundsätze der Republik, der Einheit von Nation, ihres Volkes und Territoriums akzeptiert war.⁸⁵⁰ Das Atatürk und Befreiungskriegsmuseum mit seiner Darstellung des Gründungsmythos des „Großen Krieges“ und der Reformperiode als „vergangene

⁸⁵⁰ Kramer, Die Türkei im Prozess der „Europäisierung“, 11-12.

Moderne“ ist als Selbstversicherung in Krisenzeiten einerseits sowie als politische Legitimation des Militärs als politischer Akteur vor dem Hintergrund des zunehmenden konkreten politischen Machtverlustes andererseits zu interpretieren. Auch die geschichtspolitische Bedeutung der in der Ausstellung beschworenen – und damit die Botschaft des Atatürk-Mausoleums betonenden – nationalen Einheit und Unabhängigkeit wird vor diesem Hintergrund deutlich.

In derselben politischen Situation entwickelte sich die AKP zur politischen Repräsentantin der neuen konservativen Mittelschicht und besetzte nun landesweit Ämter, die es ermöglichten, eine neue kulturpolitische Agenda umzusetzen. Aufgrund der besonderen geschichtspolitischen Bedeutung Anıtkabirs, des Atatürk-Mausoleums in Ankara, wirkte die Gestaltung des in den Erinnerungskomplex integrierten Museums zumindest für eine nachfolgende museale Repräsentation kriegerischer Gründungs-momente stilbildend. Gleichzeitig unterscheiden sich die nachfolgenden Projekte hinsichtlich ihrer Funktion aber zum Teil markant vom Atatürk und Befreiungskriegsmuseum in Ankara.

Auch die Projektidee für das zweite behandelte Fallbeispiel, das in den Istanbuler Miniaturenpark Miniatürk eingebettete Panorama Siegesmuseum, entstand aus einer „Krise“ heraus, in der sich der Istanbuler Gouverneur mit einer fehlenden Identifikation der Stadtbevölkerung konfrontiert sah.

Das 1453 Panorama Geschichtsmuseum wiederum, die erste museale Inszenierung der Eroberung Konstantinopels, die ausschließlich diesem Ereignis gewidmet ist, institutionalisierte bzw. musealisierte Erinnerungspraktiken und geschichtspolitische Diskurse kemalistisch-nationalistischer wie islam(st)isch(-nationalistischer) Gruppen, die ihren Ursprung in den 1990ern hatten. Seine Inszenierung einer funktionierenden, multireligiösen und multikulturellen Gesellschaft unter muslimischem Schirm als Utopie einer besseren Gesellschaft kann als Antwort auf Forderungen nach mehr politischen und kulturellen Rechten für die in der Türkei lebenden Minderheiten, die sowohl von Seiten der EU als auch von den Minderheiten selbst geäußert wurden, gelesen werden.

Als Antwort auf die Krise nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion und die neuen außenpolitischen Herausforderungen wurden pan-turkistische Ideen in der Türkei wieder politisch relevant. Das Militärmuseum konzentrierte, wie bereits erwähnt,

diese pan-turkistischen Ideen, die in der Türkei nach 1989/90 in unterschiedlichen Kreisen von unterschiedlichen gesellschaftlichen Akteuren diskutiert wurden.

VI.2. Akteure

Der zweite am Anfang der Arbeit formulierte Fragenkomplex umfasste Fragen nach den Akteuren hinter den Ausstellungen. Die von Langewiesche gestellte, im Einleitungskapitel zitierte Frage, wer mit kriegerischen Gründungsmythen argumentiert, wer „sie im öffentlichen Raum inszeniert [und] [w]er [sie] modifiziert oder bekämpft“, ⁸⁵¹ wurde anhand der Fallbeispiele versucht zu beantworten.

Wenn in der Türkei im letzten Jahrzehnt ein Krieg mittels Panoramen bzw. Dioramen vermittelt werden sollte, dann waren an der Einrichtung im Wesentlichen folgende Akteure bzw. Akteursgruppen beteiligt: das Militär bzw. der Generalstab(chef), das Verteidigungs- und das Kulturministerium, sowie lokale Verwaltungen, allen voran die Istanbul Stadtverwaltung (İBB). Auffälliges Merkmal dabei ist insbesondere der nationale Anspruch, den die İBB bei ihren Projekten erhob und erhebt – ein Indiz dafür, dass türkische nationale Identität zunehmend über die Stadt Istanbul imaginiert und vermittelt wird.

Da das Militär auch im Museumsbereich einen wichtigen Akteur darstellt, drängte sich die Frage auf, ob sich dieser Machtkampf in Form eines „Deutungskampfes“ in den Museen bzw. im weiteren Feld der Kulturpolitik von Militär bzw. Regierung widerspiegelt. Hier hat sich gezeigt, dass das Militär sehr wohl seine Museen nutzt(e), um seine Deutungen von Geschichte zu vermitteln. Der Unterschied zu anderen Akteuren liegt aber im Aufwand, der betrieben wird: Während von Seiten lokaler Administration bzw. der Regierung überwiegend von Grund auf neu geplante Großprojekte umgesetzt werden, nutzt das Militär ausschließlich bestehende Strukturen, erweitert diese und passt sie an die neuen Erwartungen des Publikums an.

Zwei weitere interessante Charakteristika der erinnerungs- und kulturpolitischen Landschaft wurden anhand der Fallbeispiele sichtbar: Erstens die enge Verquickung zwischen Kulturministerium und Militär, insbesondere vor Antritt der Regierung durch die AKP im Jahre 2003, die sich am Beispiel des Institutionalisierungsprozesses des Atatürk und Befreiungskriegsmuseums in Ankara zeigen ließ; und zweitens

⁸⁵¹ Langewiesche, Krieg im Mythenarsenal europäischer Nationen, 19.

die relativ deutliche Top-down-Entscheidungsstruktur sowie der verhältnismäßig große Einfluss von Einzelpersonen für die Projektgestaltung im Zuge der Arbeiten. Es zeigte sich, dass es sich bei den Kriegsausstellungen in keiner Weise um partizipative Projekte handelt. Wenn man den vorhandenen Quellen glaubt, gingen Entscheidungen immer von oberster Stelle aus, vom Generalstabschef, dem Istanbuler Bürgermeister, den Vorständen der Kültür A.Ş. sowie Ministerpräsident Erdoğan.⁸⁵² Inwieweit die Expertise von Fachhistorikern tatsächlich Eingang in die Ausstellungsräume fand, lässt sich aufgrund fehlender Dokumente nicht nachvollziehen.⁸⁵³ Im Fokus der Berichterstattung über die Museen werden beteiligte Historiker jedenfalls nicht fassbar. Dagegen wird deutlich, wieviel inhaltlichen Einfluss „Fachfremde“ hatten, wie etwa Filmregisseur Haşım Vatandaş für das Eroberungs Panorama oder der Lehrer Ayhan Çetin bei der Gestaltung des Miniaturdioramas. Im Laufe der Zeit beginnt sich eine Art Spezialisierung im Bereich dioramischer bzw. panoramischer Geschichtsrepräsentation in der Türkei abzuzeichnen, da bei allen nachfolgenden Projekten immer wieder auf dasselbe bewährte Personal zurückgegriffen wurde und wird.

Der in der Türkei seit den 1990er Jahren zu beobachtende Trend zu Privatmuseen spiegelt sich im Typ des (dioramischen bzw. panoramischen) Kriegsmuseums zumindest in der ersten Dekade nicht wieder. Erst seit Kurzem treten auch Personen aus dem Privatsektor als Geldgeber für solche Großprojekte in Erscheinung.⁸⁵⁴ Während also vor allem in Istanbul wohlhabende Unternehmerfamilien sich als Vermittler globaler Museumstrends betätigen, erfolgte die Übernahme und Nutzung des Mediums Panorama zur Präsentation historischer Kriege und Schlachten anfangs ausschließlich durch staatliche Akteure.

Im Bezug auf die Adressaten lässt sich folgendes feststellen: Die Ausstellungsmacher wenden sich zwar vor allem an ein inländisches Publikum, haben jedoch immer auch ausländische Besucher mit im Blick. Allerdings bezieht sich der formulierte

⁸⁵² Zum Beispiel Salih Doğan, Vorstand des Panorama 1453 Geschichtsmuseums im Gespräch mit der Verfasserin, 30.11.2012.

⁸⁵³ Beispiele wie das 2010 neu eröffnete Tirol-Panorama in Innsbruck verdeutlichen, dass die „Beratung“ durch Historiker oftmals in erster Linie als Rechtfertigung und Legitimitätsquelle dienen kann. Steffen Arora, Das Museum am Bergisel. Tirols neue Mitte?, in: Martin Haselwanter/Lisa Genslucker/Monika Jarosch/ Horst Schreiber/Alexandra Weiss (Hrsg.), Gaismair-Jahrbuch 2012. Demokratie – Erinnerung – Kritik, Innsbruck – Wien – Bozen 2011, 53-63, 60.

⁸⁵⁴ Dies ist etwa beim geplanten Museum in Gallipoli der Fall, s.u.

Anspruch, die Nation anzusprechen zu wollen, in der Regel auf ein überwiegend lokales Publikum, wobei zu vermuten ist, dass im Besonderen bestimmte Bevölkerungs- und Wählergruppen angesprochen werden.

VI.3. Strategien der Aneignung

Der dritte eingangs genannte Fragenkomplex thematisierte, ob in den Museen und Ausstellungen eine eventuelle Veränderung der Geschichtsbilder sichtbar wird und ob es erkennbare Strategien der Aneignung und Adaption der Geschichtsbilder an politische Gegebenheiten gibt.

Wie bereits erwähnt, hat hier die Analyse der Ausstellungen der vier Kriegsmuseen gezeigt, dass eine Veränderung der politischen Mythen und ihrer Präsentation in „Museen“ stattfindet, die den schwindenden unmittelbaren politischen Einfluss des Militärs im letzten Jahrzehnt und die zunehmende kulturpolitische Bedeutung der AKP-dominierten lokalen Verwaltungen, insbesondere der Istanbuler Stadtverwaltung, widerspiegelt. Diese Veränderung erfolgt im Wesentlichen über zwei Vorgehensweisen.

Erstens über die in der Einleitung für das Kabatepe Simulation Center beschriebene (teilweise) Re-Interpretation der Gründungserzählung, wie sie in der Fotogalerie des Panorama Siegesmuseums durch das Zeigen religiöser Würdenträger im Rahmen der Republikgründung beispielhaft erfolgt.

Dieselbe Strategie wird auch in Gallipoli sichtbar. Diese Strategie ist nicht neu und nicht auf den Einfluss der AKP beschränkt, sondern es ist eine diskursive Strategie, die etwa in der Presse bereits in den 1940er-Jahren nachzuweisen ist. In den 1990ern wird sie überwiegend von islamischen Gruppen, in der Presse oder bei offiziellen Gedenkfeiern, verwendet, bevor sie Anfang der 2000er-Jahre im Museumsbereich genutzt wird. Das Miniaturk Panorama Siegesmuseum steht mit seiner Präsentation einer alternativen Lesart des Gründungsnarrativs also in der Tradition konservativer, islamisch geprägter Erinnerungspraktiken.

Die zweite Möglichkeit der Um- und Neudeutung in der Museumsrepräsentation besteht in der Musealisierung alternativer Gründungsereignisse. Insbesondere in Istanbul unter der AKP-regierten Stadtverwaltung setzt sich in Museen die Darstellung einer anderen Gründungsschlacht durch, der nationale Bedeutung zugesprochen

wird: Die osmanische Eroberung Konstantinopels 1453 wird im Panorama und Großdiorama als alternativer Gründungsmythos präsentiert, der die nationale in die osmanische Zeit zurückverlegt.

Das Panorama 1453 Geschichtsmuseum, aus dem Kontext offizieller Gedenkfeiern hervorgegangen und „am authentischen Ort“ des Schlachtgeschehens platziert, stellt das erste Beispiel einer Musealisierung dieser Gründungserzählung mit ihrem alternativen Nationsbild dar. Es präsentiert nicht eine alternative Lesart des kemalistischen Gründungsnarrativs, sondern einen alternativen Gründungsmoment. Das Panorama 1453 Geschichtsmuseum rückt Istanbul als nationales Territorium in den Mittelpunkt. Die Geschichte der Stadt wird im Museum in eine entfernte Vergangenheit hinein verlängert und die Stadt selbst wird als Hauptstadt dreier Imperien erzählt, wobei die Republikzeit, in der Istanbul den Hauptstadtstatus verlor, ausgeblendet bleibt. Mit dem Verständnis der Eroberung als „nationales“ Ereignis wird – entsprechend dem Befund Alev Çınars mit Blick auf die Eroberungsfeiern in den 1990er-Jahren – die nationale Zeit in die osmanische Zeit zurückversetzt. Dieses Verständnis spiegelt aber zum Zeitpunkt der Eröffnung, 2009, bereits einen Konsens wider, demzufolge die osmanische Zeit ganz klar Teil der Nationalgeschichte ist. Alev Çınars Interpretation der 1994 begonnenen Eroberungsfeiern in Istanbul, derzufolge dadurch zwei Kulturen, eine mit Ankara als säkularem Zentrum sowie eine osmanisch/multikulturelle globale Kultur mit Istanbul als Zentrum, einander gegenübergestellt würden, scheint sich mit Blick auf das Istanbuler Panorama im Vergleich zum Anıtkabir-Museum zu bestätigen. Die Eroberung Konstantinopels durch den osmanischen Sultan Mehmed II. im Jahr 1453 weist allerdings viele Charakteristika auf, die auch dem kemalistischen Narrativ inhärent sind.

Die untersuchten Fallbeispiele zeigten, dass die unterschiedlichen Akteure hinter den Museen sich unterschiedlicher Strategien der Aneignung des nationalen Gründungsmoments bedienen. Das interessanteste Beispiel dafür stellt die Istanbuler Stadtverwaltung dar, in deren Projekten sich 2004 eine Zäsur festmachen lässt. Während sich die bis dahin regierende *Refah* der ersten beschriebenen Vorgehensweise bediente, stand für die AKP-Stadtregierung die Thematisierung der Eroberung Konstantinopels und die erinnerungspolitische Aktivierung Mehmeds II. im Vordergrund.

Es wurde deutlich, dass insbesondere über die AKP-dominierten lokalen Verwaltungen Änderungen an bestehenden Denkmallandschaften vorgenommen sowie neue Museumsprojekte in Angriff genommen wurden, die stärker eine religiös/muslimisch geprägte nationale Identität betonen.

Durch den Blick auf die Konjunkturen der Themen und intermediale Bezüge wurde deutlich, dass die meisten Themen bereits in der Luft lagen und sich ein „religious turn“ in Bezug auf die nationale Identität bereits seit den 1980er-Jahren festmachen lässt. Islami(sti)sche Interpretationen drangen seit den 1990ern v. a. in der Metropole Istanbul zunehmend in den öffentlichen Raum. Mit der politischen Dominanz der AKP wurden diese Themen und Interpretationen aber Mainstream. So lag im Falle der Errichtung des Panorama 1453 Geschichtsmuseums das Hauptinteresse in der Adaption des Mediums Schlachtenpanorama. Die Thematisierung des Ereignisses verursachte aber im Gegensatz zu den 1990er-Jahre keine Aufregung mehr, sondern zeigte den machtpolitischen Status quo. Es herrscht ganz klar Kontinuität zur Kultur- und Identitätspolitik der 1990er-Jahre, die der türkische Ministerpräsident Erdoğan als damaliger Istanbuler Bürgermeister für die islamistische Refah-Partei entscheidend mitgeprägt hatte. Die eigentliche Neuerung bestand in der vermehrten Aktivierung in Form von Museen, die im Vergleich zu Film, Fernsehen und öffentlichen Feiern vergleichsweise spät zur Vermittlung kriegerischer Gründungsmythen genutzt wurden.

Auch wenn im Ergebnis die implizite politische Botschaft deutlich erkennbar ist, stand die Vermittlung derselben zumindest zu Beginn nicht im Vordergrund. Es waren in allen Fällen vor allem kommerzielle oder Prestige Gründe, die den Anstoß für die Einrichtung eines neuen Museums bzw. die Überarbeitung einer bestehenden Ausstellung gaben. So war es auch im Falle des Anıtkabir-Museums und des Militärmuseums in Istanbul, wo das Mausoleum bzw. die Ausstellung für eine junge Zielgruppe (wieder) attraktiver gemacht werden sollte.

VI.4. Ausblick

Die in den vorangegangenen Kapiteln behandelten Fallbeispiele panoramischer Geschichts- bzw. Kriegsdarstellungen sind nicht die letzten ihrer Art. Derzeit befinden sich zwei Großprojekte in der Entstehungsphase. Das Sakarya Siegesmuseum (*Saka-*

rya Zaferi Müzesi) im nahe Ankara gelegenen Polatlı etwa sollte ein 2010 errichtetes Denkmal ergänzen. Im Museum, einer Kooperation von Verkehrsministerium und privaten Geldgebern sollte ein Panorama der Sakarya-Schlacht aus dem „Befreiungskrieg“ ausgestellt werden. Für die Anfertigung des Panoramas wurde wiederum der bereits an den Dioramen in Anıtkabir beteiligte Sergei Prisekin engagiert. Die Arbeiten am Museum sollten am 26. August 2010 abgeschlossen und das Museum dann am Jahrestag des Sieges am 13. September eröffnet werden. Erst seit diesem Jahr steht allerdings der Rohbau der Rotunde.

Das derzeit ebenfalls noch im Bau befindliche Panoramamuseum in Gallipoli (*Çanakkale Zafer Müzesi*) soll spätestens anlässlich des 100-Jahr-Jubiläums der Schlacht 2015 eröffnet werden. Gallipoli ist, wie dargestellt, ein spannendes Beispiel für den Wandel in Bedeutung und Symbolik der Denkmallandschaft in den letzten eineinhalb Jahrzehnten. An der Entwicklung bzw. Umgestaltung der Gedenklandschaft Gallipoli wird weiter gearbeitet. Das geplante Schlachtenpanorama ist Teil der bereits seit mehreren Jahren laufenden Vorbereitungen für das Jubiläum des Kriegsbeginns 2015. Medienberichten zufolge wurde das Projekt auf Initiative eines Istanbuler Bauunternehmers gestartet, der dasselbe Projektteam beauftragte, das auch für das 1453 Panoramamuseum verantwortlich zeichnete. Ebenso ist für die Darstellung wieder ein Kuppelpanorama geplant.⁸⁵⁵ Fertiggestellt ist bislang die Rotunde auf einem 14.000 Quadratmeter großen Gelände an der Westseite der Halbinsel. Das neue zweistöckige Gebäude sollte gleichzeitig auch ein symbolisches Märtyrerdenkmal sein. Dieses „memorial museum“ zeigt sich im in Zeitungen vorab veröffentlichten Modell als eine Rotunde, vor deren Eingang zwei riesige Gewehre gekreuzt sind. Eine marmorne Schmuckplatte trägt die Inschrift 1915; in den Marmorboden im Inneren des Museums sind die Namen der Gefallenen gemeißelt. Die Kuppel soll die türkische Flagge mit Halbmond und Stern zeigen.⁸⁵⁶ Wie in vorangegangenen Projekten dienten die Archivrecherchen und Beratungen durch Experten wiederum vor allem der Detailtreue der Ausstattung und Kriegsgeräte.⁸⁵⁷ Das geplante Gallipoli Panoramamuseum kann, wie Anıtkabir, als Beispiel dafür genommen

⁸⁵⁵ Çanakkale Savaşı panoramik müze oluyor [Ein Panoramamuseum zur Schlacht von Çanakkale entsteht], in: *Sabah*, 25.10.2010, URL: <http://www.sabah.com.tr/kultur-sanat/sergi/2010/10/25/canakkale-savasi-panoramik-muze-oluyor> (zuletzt abgerufen am: 07.07.2013).

⁸⁵⁶ Ebd.

⁸⁵⁷ Ebd.

werden, wie staatliche „Gegenerinnerung“ gegen internationale „Angriffe“ erfolgt. Die Medienberichterstattung rund um das noch in der Umsetzung befindliche Projekt jedenfalls deutet bereits an, dass es 2015, wenn sich sowohl die Schlacht von Gallipoli als auch die Massenvertreibung und -ermordung der osmanischen Armenier zum 100. Mal jähren, als Ort der Gegenerinnerung wichtig werden könnte.⁸⁵⁸

Bestehende Pläne, Panoramamuseen historischer Gründungsschlachten nunmehr aus der Türkei in weitere Länder des Nahen und Mittleren Ostens zu exportieren,⁸⁵⁹ dürften interessantes Material für Untersuchungen zur Erinnerungskultur in diesem Raum unter transnationaler Perspektive bieten.

Auch jenseits des Mediums Ausstellung bedient sich die Regierung der Eroberung als nationalem Gründungsmythos, woraus sich weitere Fragestellungen für die Forschung ergeben. Denn dass das Panorama 1453 Museum nur ein Beispiel der Aneignung und Nutzung des Eroberungsmythos durch die AKP bleiben sollte, zeigte 2012 eine Verfilmung mit dem Titel „Fetih 1453“ durch den türkischen Regisseur Faruk Aksoy.⁸⁶⁰

In der Türkei wurde der Film überwiegend, aber nicht einhellig positiv aufgenommen. Von nationalreligiösen Historikern trotz seiner Fehler gelobt, monierten türkische Kritiker den präsentierten „Machismo“ und die „orientalistische“ Darstellung. Mitfinanziert durch die Istanbul Stadtverwaltung und ausdrücklich durch den Ministerpräsidenten gelobt, wurde der Film einmütig als exemplarisch für den Zeitgeist bzw. die dahinterstehende Akteure gesehen. Kritiken in der deutschen Presse kritisierten demgegenüber vor allem die Brutalität des Films sowie die historischen Verfälschungen und Fehler, wie das auch im Museum auffällige Auslassen der dreitägigen Plünderungen der Stadt, sowie die Schwarzweißzeichnung von (guten) Muslimen und (unmoralischen) Christen.⁸⁶¹ In Griechenland wurde der Film mit großer

⁸⁵⁸ İhsan Toy, Haşim Vatandaş, in: *haber7*, 23.12.2011. URL: <http://www.haber7.com/>. (zuletzt abgerufen am: 07.07.2013).

⁸⁵⁹ Die Verfasserin dankt Salih Doğan für diese Information. Gespräch, 30.11.2012.

⁸⁶⁰ Der Film lief am 16. Februar 2012 in türkischen und deutschen Kinos an. Anm. d. Verf.

⁸⁶¹ Zum Beispiel Karen Krüger, Das Große Gemetzel, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 04.03.2012, 26, Klaus Kreiser, Herrliche Mauern, in Blut getränkt, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.02.2012, 11 oder Frank Nordhausen, Welch wunderbare Armee!, in: *Berliner Zeitung*, 24.02.2012.

Skepsis aufgenommen und im Libanon im Herbst 2012 sogar verboten mit der Begründung, er beleidige orthodoxe Christen.⁸⁶²

Der Film zeigt im Vergleich zu den musealen Inszenierungen eine deutlich stärkere Deutung des historischen Ereignisses aus religiöser Perspektive. Zugleich ist die Botschaft des Films deutlich polarisierender und aggressiver, als es in den Museumspräsentationen der Fall ist. Es wird abzuwarten sein, ob es weitere Musealisierungen der Eroberung geben wird, und ob diese ähnlich offensichtlich propagandistisch genutzt werden werden.

⁸⁶² Lebanon bans ‚Fetih 1453‘ from theaters, in: *The Daily Star Lebanon*, 08.10.2012, URL: www.dailystar.com.lb/Culture/Film/2012/Oct-08/190502-lebanon-bans-fetih-1453-from-theaters.ashx. (zuletzt abgerufen am 07.07.2013).

VII. Verwendete Quellen und Literatur

VII.1. Quellen

Museen bzw. Dauerausstellungen/Dioramen bzw. Panoramen

Atatürk und Befreiungskriegsmuseum (*Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi*) und Dioramen der Schlachten von Çanakkale, Sakarya und Dumlupınar, Anıtkabir, Ankara, 2002 (A. Samsonov, Andrew V. Sibirsky, Nikolay V. Kolupaev, Eugenie A. Korneev, Mikhail A. Poletaev, Veniamin M. Sibirsky, Sergey Sytov).

Miniatürk Park/Miniatürk Panorama Siegesmuseum (*Miniatürk Parkı/Miniatürk Panorama Zafer Müzesi*) und Miniaturdiorama der Schlacht von Gallipoli und des „Befreiungskrieges“, Istanbul, 2003/2005 (Sinan Turaman, Ayhan Çetin).

Panorama 1453 Geschichtsmuseum (*Panorama 1453 Tarih Müzesi*) und Panorama der Eroberung von Konstantinopel, Istanbul, 2005-2009 (Yaşar Zeynalov, Ramazan Erkut, Hasan H. Dinçer, Ahmet Kaya, Attila Tunca, Oksana Legka, Murat Efe).

Harbiye Militärmuseum (*Harbiye Askeri Müze*) und Großdiorama der Eroberung von Konstantinopel, Harbiye Militärmuseum, Istanbul, 2007-2009 (Alexander Samsonov, Ph. Yudin, V. Sibirsky, E. Piriev, V. Avetov).

Ausstellungskataloge

Anıtkabir Komutanlığı/Commandership of Atatürk's Mausoleum (Hrsg.), Anıtkabir Atatürk Müzesi/Museum of Atatürk in the Mausoleum, Ankara 1994.

Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı (Hrsg.), Askeri Müze/Military Museum, Istanbul 1993.

Istanbul Metropolitan Municipality (Hrsg.), Miniaturk guide, Istanbul o. J.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Hrsg.), Miniatürk Panorama Zafer Müzesi, Istanbul 2003.

İstanbul Kültür ve Sanat Ürünleri Ticaret A. Ş. (Hrsg.), The Showcase of Turkey. Miniaturk. The story of how it came to be, Istanbul 2003.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Hrsg.), Panorama 1453 Tarih Müzesi/Panorama 1453 Historical Museum, Ausstellungskatalog, Istanbul 2009.

O. A., Deniz Müzesi Kataloğu, Istanbul 1970.

T. C. Generalkurmay Başkanlığı/Turkish General Staff (Hrsg.), Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi/Atatürk and the War of Independence Museum, Ausstellungskatalog, Ankara o. J.

Interviews

Interview mit Haşim Vatandaş, 12.05.2012.

Interview mit Salih Doğan, 30.11.2012.

Zeitschriftenaufsätze und Zeitungsartikel (gedruckt sowie online)

Asan, Turan, Aydın Erkmen. Sanat Yönetmeni/İllüstratör, in: *Grafik Tasarım*, 45 (2011), 70-82.

Baranov, Yury, The Secret Mission of Merchant Mikhailov, in: *Russian Military Review* (2004), 66-69.

Demir, Gül/Gamm, Niki, Istanbul's Panorama 1453 History Museum brings history to the present, in: *Hürriyet Daily News*, 06.08.2010.

Dobra-Manço, Yasemin, Anıtkabir: The Turkish nation's window on its past and future, in: *Turkish Daily News*, 10.09.2006.

O. A., 9 ayda, Ata ve Kurtuluş Müzesi [In neun Monaten, das Atatürk und Befreiungsmuseum], in: *Hürriyet*, 27.08.2002.

O. A., Çanakkale Savaşı panoramik müze oluyor [Ein Panoramamuseum zur Schlacht von Çanakkale entsteht], in: *Sabah*, 25.10.2010, URL: <http://www.sabah.com.tr/kultur-sanat/sergi/2010/10/25/canakkale-savasi-panoramik-muze-oluyor>.

Öncü, Bora/Öztürk, Görkem, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Müzesi tanıtımı ve Müze açılış töreni, in: *Anıtkabir Dergisi* 11 (2002) 3, 12-23.

Şenöz, Ömer, İstanbul'un fethine panoramik bir bakış, in: *Yeniasya*, 14.10.2010. URL: <http://www.yeniasya.com.tr/2010/02/14/elif/default.htm>.

Toy, İhsan, Haşim Vatandaş, in: *haber7*, 23.12.2011. URL: <http://www.haber7.com/>.

Zeitungen

Hürriyet

Hürriyet Daily News

Radikal

Turkish Daily News

Internetquellen

Homepage des International Panorama Council (IPC), URL:

<http://www.panoramikmuze.com/>

VII.2. Literatur

Adak, Hülya, National Myths and Self-Narrations: Mustafa Kemal's Nutuk and Halide Edib's Memoirs and The Turkish Ordeal, in: *The South Atlantic Quarterly* 102 (2001) 2/3, 509-527.

Adak, Hülya, The Protracted Purging of the Tyranny of Nationalism. Turkish Ego-documents and the Possibilities of Armenian-Turkish Reconciliation, in: Kieser, Hans-Lukas/Plozza, Elmar (Hrsg.), *Der Völkermord an den Armeniern, die Türkei und Europa/The Armenian Genocide, Turkey and Europe*, Zürich 2006, 107-116.

Adanır, Fikret, Der Zerfall des Osmanischen Reiches, in: Demandt, Alexander (Hrsg.), *Das Ende der Weltreiche. Von den Persern bis zur Sowjetunion*, München 1997, 108-128.

Akçam, Taner, *A Shameful Act. The Armenian Genocide and the Question of Turkish Responsibility*, New York 2006.

Altınay, Ayşe Gül, *The Myth of the Military-Nation. Militarism, Gender and Education in Turkey*, New York 2004.

Anderson, Perry, *Nach Atatürk. Die Türken, ihr Staat und Europa*, Berlin 2009.

Aronsson, Peter, Making National Museums: Comparing Institutional Arrangements, Narrative Scope and Cultural Integration, in: Aronson, Peter/Hillström, Magdalena (Hrsg.), *NaMu, Making National Museums Program, Setting the*

- Frames, 26-28 February (2007), 5-12, Norrköping, Sweden, URL:
<http://www.ep.liu.se/ecp/022/>.
- Aronsson, Peter, Explaining National Museums. Exploring comparative approaches to the study of national museums, in: Knell, Simon J./Aronsson, Peter (u. a.) (Hrsg.), National Museums. New Studies from around the World, London-New York 2010, 29-54.
- Arora, Steffen, Das Museum am Bergisel. Tirols neue Mitte? In: Haselwanter, Martin/Genslucker, Lisa/Jarosch, Monika/Schreiber, Horst/Weiss, Alexandra (Hrsg.), Gaismair-Jahrbuch 2012. Demokratie – Erinnerung – Kritik, Innsbruck-Wien-Bozen 2011, 53-63.
- Assmann, Aleida, Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006.
- Atasoy, Sümer, Türkiye’de Müzecilik, in: Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Istanbul 1996, 1458-1474.
- Aybak, Tunç, From ‚Turkic Century’ to the Rise of Eurasianism, in: McLean, Gerald (Hrsg.), Writing Turkey: Explorations in Turkish History, Politics and Cultural Identity, London 2006, 69-84.
- Bartu, Ayfer, Who Owns the Old Quarters? Rewriting Histories in a Global Era, in: Keyder, Çağlar (Hrsg.), Istanbul. Between the Global and the Local, New York-Oxford, 1999, 31-45.
- Baur, Joachim, Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation, Bielefeld 2009.
- Baur, Joachim (Hrsg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010.
- Bazanova, Olga, Under Victory Banner. Monument to People’s Feat, in: *Science in Russia* (2005) 1, 15-18.
- Becker, Frank, Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit Deutschlands 1864-1913, München 2001 [Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit; 7].
- Beil, Christine, Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914-1939, Tübingen 2004 [Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen; 97].

- Bilgin, İhsan/Akın, Günkut (u. a.) (Hrsg.), İstanbul 1910-2010. Kent, Yapılı Çevre ve Mimarlık Sergisi/City, Built Environment and Architectural Culture Exhibition, Ausstellungenkatalog, Istanbul 2010.
- Birch, Nicholas, Those Crazy Turks, Rezension, *Dublin Review of Books*. URL: <http://www.drb.ie/essays/those-crazy-turks>.
- Bora, Tanıl, Nationalist Discourses in Turkey, in: *The South Atlantic Quarterly* 102 (2003) 2/3, 433-451.
- Bora, Tanıl, Nationalist Discourses in Turkey, in: Kadioğlu, Ayşe/Keyman, E. Fuat (Hrsg.), *Symbiotic Antagonisms. Competing Nationalisms in Turkey*, Salt Lake City 2011, 57-81.
- Bora, Tanıl, Istanbul of the Conqueror. The „Alternative Global City“. Dreams of Political Islam, in: Keyder, Çağlar (Hrsg.), *Istanbul. Between the Global and the Local*, New York-Oxford 1999, 47-58.
- Bozarslan, Hamit, Der Genozid an den Armeniern als Herausforderung: Erinnerung, nationale Identität und Geschichtsschreibung in der Türkei, in: Buchinger, Kirstin/Gantet, Claire/Vogel, Jakob (Hrsg.), *Europäische Erinnerungsräume*, Frankfurt a. M.-New York 2009, 267-280.
- Bozdoğan, Sibel, Art and architecture in modern Turkey. The Republican period, in: Kasaba, Reşat (Hrsg.), *Turkey in the Modern World*, Cambridge 2008 [The Cambridge History of Turkey; 4], 419-471.
- Bozdoğan, Sibel, *Modernism and nation building. Turkish architectural culture in the early republic*, Seattle-London 2001.
- Brockett, Gavin, „How Happy to Call Oneself a Turk.“ Provincial Newspapers and the Negotiation of a Muslim National Identity, Austin 2011 [Modern Middle East Series; 26].
- Buddemeier, Heinz, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970.
- Cizre, Ümit/Çınar, Menderes, Turkey 2002: Kemalism, Islamism, and Politics in the Light of the February 28 Process, in: *The South Atlantic Quarterly* 192 (2003) 2/3, 309-332.
- Copeaux, Étienne, *Espaces et temps de la nation turque. Analyse d'une historiographie nationaliste 1931-1993*, Paris 1997.

- Copeaux, Étienne, Otherness in the Turkish Historical Discourse. General Considerations, in: Koulouri, Christina (Hrsg.), *Clio in the Balkans: the politics of history education*, Thessaloniki 2002, 397-405.
- Copeaux, Étienne, Religious Identities in Turkish Textbooks, in: Koulouri, Christina (Hrsg.), *Clio in the Balkans: the politics of history education*, Thessaloniki 2002, 300-312.
- Comment, Bernard, *Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst*, Berlin 2003.
- Çınar, Alev, National History as a Contested Site. The Conquest of Istanbul and Islamist Negotiations of the Nation, in: *Comparative Studies in Society and History* 43 (2001) 2, 364-391.
- Çınar, Alev, *Modernity, Islam, and Secularism in Turkey. Bodies, Places, Time*, Minneapolis-London 2005 [Public Worlds; 14].
- Delibaş, Kayhan, The Collapse of the Turkish Party System and its Effects on Citizenship and the Legitimacy of Governance, in: Pardo, Italo/Prato, Giuliana B. (Hrsg.), *Citizenship and the Legitimacy of Governance. Anthropology in the Mediterranean Region*, Farnham (u. a.) 2011, 171-190.
- Denny, Walter B., Atatürk and Political Art in Turkey, *Turkish Studies Association. Bulletin*, 6 (1982) 2, 17-23.
- Ergüder, Üstün, Patterns of authority, in: Heper, Metin (Hrsg.), *Local Government in Turkey. Governing Greater Istanbul*, London 1989, 30-45.
- Ersanlı, Büşra, The Ottoman Empire in the historiography of the Kemalist Era. A theory of fatal decline, in: Adanır, Fikret/ Faroqhi, Suraiya (Hrsg.), *The Ottomans and the Balkans. A discussion of historiography*, Leiden-Boston-Köln 2002, 115-154.
- Evliyağıl, Necdet, *Atatürk ve Anıtkabir*, Ankara 1988.
- Ferdi, Recep, İstanbul Fethi Derneği [Der Verein für die Eroberung von Istanbul], in: *Fâtiḥ ve İstanbul. İstanbul Fetih Derneği tarafından yayınlanan iki aylık dergi* [Der Eroberer und Istanbul. Zweimonatsschrift, veröffentlicht vom Verein für die Eroberung von Istanbul.] 1 (1953) 1, 139-141.
- Frevert, Ute/Schmidt, Anne, Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder, in: *Geschichte und Gesellschaft* 37 (2011), 5-25.

- Furrer, Markus, Einführende Bemerkungen zu Kriegsnarrativen im Schulgeschichtsbuch, in: Furrer, Markus/Messmer, Kurt (Hrsg.), *Kriegsnarrative in Geschichtslehrmitteln. Brennpunkte nationaler Diskurse*, Schwalbach 2009, 7-14.
- Gezici, Ferhan/Kerimoğlu, Ebru, Culture, tourism and regeneration process in Istanbul, in: *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research* 4 (2010) 3, 252-265.
- Göncü, Gürsel/Aldoğan, Şahin, Çanakkale Muharebe Alanları Gezi Rehberi/ Gallipoli Battlefield Guide, Istanbul 2006.
- Greenberg, Reesa, Constructing the Canadian War Museum/Constructing the Landscape of a Canadian Identity, in: Robin Ostow (Hrsg.), *(Re)Visualizing National History. Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, Toronto 2008, 183-199.
- Gülbeyaz, Halil, Mustafa Kemal Atatürk. Vom Staatsgründer zum Mythos, Berlin 2003.
- Hart, Kimberly, Images and Aftermaths. The Use and Contextualization of Atatürk Imagery in Political Debates in Turkey, in: *PoLAR* 22 (1999) 1, 66-84.
- Hein, Heidi, Historische Mythos- und Kulturforschung, in: O. A., *Politische Mythen*, Würzburg 2006, 30-45.
- Herzog, Christoph, The „Clash of Civilizations“ in the Post Nine-Eleven Discourse of Turkey, in: Ders./Pusch, Barbara (Hrsg.), *Groups, Ideologies and Discourses: Glimpses of the Turkic Speaking World*, Würzburg 2008 [Istanbul Texts and Studies; 10], 11-35.
- Hillenbrand, Carole, Turkish Myth and Muslim Symbol. The Battle of Manzikert, Edinburgh 2007.
- Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London-New York 2000 [Museum meanings; 4].
- Hyde, Ralph, *Panoromania! The Art and Entertainment of the „All-Embracing“ View*, London 1988.
- Insel, Ahmet, Europäisierung der Türkei: Eine historische Reifeprüfung der nationalen Würde?, in: Giannakopoulos, Angelos/Maras, Konstadinos (Hrsg.), *Die Türkei-Debatte in Europa. Ein Vergleich*, Wiesbaden 2005, 197-212.

- Insel, Ahmet, The AKP and Normalizing Democracy in Turkey, in: *The South Atlantic Quarterly* 102 (2003) 2/3, 293-308.
- Irzik, Sibel/Güzeldere, Güven, Introduction, in: *The South Atlantic Quarterly*, 102 (2003) 2/3, 283-292.
- Karl, Lars, „Den Verteidigern der russischen Erde...“. Poklonnaja Gora: Erinnerungskultur im potskommunistischen Russland, in: *Zeitgeschichte-online*, Thema: Die Russische Erinnerung an den „Großen Vaterländischen Krieg“, Mai 2005, URL: http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/_rainbow/documents/pdf/russerinn/karl.pdf.
- Karl, Lars/Polianski, Igor J., Einleitung, in: Dies. (Hrsg.), *Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im neuen Russland*, Göttingen 2009. [Formen der Erinnerung; 40], 7-20.
- Karp, Ivan/Kratz, Corinne A. (u. a.) (Hrsg.), *Museum Frictions. Public Culture/Global Transformations*, Durham-London 2007.
- Karpat, Kemal H. (Hrsg.), *Ottoman Past and Today's Turkey*, Leiden-Boston-Köln 2000.
- Kaufman, Edward N., The Architectural Museum from World's Fair to Restoration Village, in: *Assemblage* 9 (1989), 20-39.
- Keyder, Çağlar, A history and geography of Turkish nationalism, in: Faruk Birtek/Thalia Dragonas (Hrsg.), *Citizenship and the Nation-State in Greece and Turkey*, London-New York 2005 [Social and Historical Studies on Greece and Turkey], 3-17.
- Kezer, Zeynep, Familiar Things in Strange Places: Ankara's Ethnography Museum and the Legacy of Islam in Republican Turkey, in: *Perspectives in Vernacular Architecture* 8 (2000), 101-116.
- Kieser, Hans-Lukas, Die Herausbildung des nationalistischen Geschichtsdiskurses in der Türkei (spätes 19.-Mitte 20. Jahrhundert), in: Krzoska, Markus/Maner, Hans-Christian (Hrsg.), *Beruf und Berufung. Geschichtswissenschaft und Nationsbildung in Ostmittel- und Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert*, Münster 2005 [Studien zur Geschichte, Kultur und Gesellschaft Südosteuropas; 4], 59-98.

- Kieser, Hans-Lukas, *Turkey Beyond Nationalism. Towards Post-Nationalist Identities*, London-New York 2006.
- Kieser, Hans-Lukas/Elmar Plozza (Hrsg.), *Der Völkermord an den Armeniern, die Türkei und Europa/The Armenian Genocide, Turkey and Europe*, Zürich 2006.
- Kieser, Hans-Lukas, *Armenians, Turks, and Europe in the Shadow of World War I. Recent Historiographical Developments*, in: Ders./Plozza, Elmar (Hrsg.), *Der Völkermord an den Armeniern, die Türkei und Europa/The Armenian Genocide, Turkey and Europe*, Zürich 2006, 43-59.
- Knauer, Martin, *Von der Kriegsepisode zur Geschichtsmetapher: Überlegungen zum Erzähldiskurs im Schlachtenpanorama*, in: Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hrsg.), *Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg. Hamburger Beiträge zur Historischen Bildforschung*, Frankfurt am Main (u. a.) 2003, 237-256.
- Koller, Gabriele (Hrsg.), *Die Welt der Panoramen. Zehn Jahre Internationale Panorama Konferenzen/The World of Panoramas. Ten Years of International Panorama Conferences*, Amberg 2003.
- Köksal, Duygu, *Fine-Tuning Nationalism. Critical Perspectives from Republican Literature in Turkey*, in: *Turkish Studies* 2 (2001) 2, 63-84.
- Köksal, Ayşe H., *National Art Museums and the „Modernization“ of Turkey*, in: Knell, Simon J./Aronsson, Peter (u. a.) (Hrsg.), *National Museums. New Studies from Around the World*, London-New York 2011, 163-179.
- Köroğlu, Erol, *Taming the Past, Shaping the Future: The Appropriation of the Great War Experience in the Popular Fiction of the Early Turkish Republic*, in: Farschid, Olaf/Kropp, Manfred/Dähne, Stephan (Hrsg.), *The First World War as remembered in the countries of the Eastern Mediterranean*, Beirut 2006 [Beiruter Texte und Studien; 99], 223-230.
- Kramer, Heinz, *Die Türkei im Prozess der „Europäisierung“*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* B 33-34 (2004), 9-17.
- Kramer, Heinz, *Die Türkei auf dem Weg in die nach-kemalistische Republik*, in: *SWP-Aktuell* 48 (2007), 1-8.
- Kreiser, Klaus, *Istanbul. Ein historischer Stadtführer*, München ²2009.

- Kreiser, Klaus, Public Monuments in Kemalist and Post-Kemalist Turkey, in: *Journal of Turkish Studies* 26 (2002) II, 43-60.
- Kreiser, Klaus/Neumann, Christoph K., *Kleine Geschichte der Türkei*, Stuttgart 2008.
- Laçiner, Ömer/Bora, Tanıl, Die Turkrepubliken und die Türkei: der zweite Anlauf, in: *Zeitschrift für Türkeistudien* 8 (1995) 1, 115-138.
- Landwehr, Achim, *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt a. M.-New York ²2009 [Historische Einführungen; 4].
- Langewiesche, Dieter, Krieg im Mythenarsenal europäischer Nationen und der USA. Überlegungen zur Wirkungsmacht politischer Mythen, in: Dieter Langewiesche/Nikolaus Buschmann, *Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA*, Frankfurt a. M.-New York 2003, 13-22.
- Laut, Jens-Peter, Imagologie auf Türkietürkisch, in: Klumpp, Gerson (Hrsg.), *Die ural-altaischen Völker: Identität im Wandel zwischen Tradition und Moderne. Vorträge des Symposiums der Societas Uralo-Altaica vom 13. bis 15. Oktober 2002*, Wiesbaden 2003, 61-72.
- Ledderose, Lothar, Die Gedenkhalle für Mao Zedong. Ein Beispiel für Gedächtnisarchitektur, in: Assmann, Jan/Hölscher, Tonio, *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt ¹1988, 311-339.
- Leggewie, Claus, *Der Kampf um die europäische Erinnerung. Ein Schlachtfeld wird besichtigt*, München 2011.
- Macdonald, Sharon/Fyfe, Gordon (Hrsg.), *Theorizing Museums. Representing identity and diversity in a changing world*, Oxford 1996.
- Macdonald, Sharon, Museums, national, postnational and transcultural identities, in: Smith, Laurajane (Hrsg.), *Critical concepts in heritage*, London-New York 2007 [Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies; 2], 114-135.
- Macdonald, Sharon, Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung, in: Baur, Joachim (Hrsg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, 49-69.
- Meeker, Michael, Once There Was, Once There Wasn't. National Monuments and Interpersonal Exchange, in: Bozdoğan, Sibel/Kasaba, Reşat (Hrsg.), *Rethink-*

- ing Modernity and National Identity in Turkey, Seattle-London 1997, 157-191.
- Mills, Amy, The Ottoman Legacy: Urban Geographies, National Imaginaries, and Global Discourses of Tolerance, in: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 31 (2011) 1, 183-195.
- Mitter, Rana, Educating citizens through war museums in modern China, in: Bénéï, Véronique (Hrsg.), *Manufacturing Citizenship. Education and nationalism in Europe, South·Asia and China*, London-New York 2005, 129-142.
- Moll, Martin, Mars und Memoria. Schauplätze militärischer Kämpfe als Erinnerungsorte, in: *Historicum* (2006), 10-20.
- Nora, Pierre, Between memory and history: Les Lieux de Mémoire, in: Smith, Laura-jane (Hrsg.), *Critical concepts in heritage*, London-New York 2007, 289-306.
- O. A., *The Panorama Phenomenon. The World round!*, Den Haag 2006.
- O. A., *Turkey and European Integration*, Istanbul 1997.
- O. A., *Gelibolu Yarımadası Barış Parkı. Uluslararası Fikir ve Tasarım Yarışması. Kitap/Gallipoli Peninsula Peace Park. International Ideas and Design Competition. The Book*, Ankara 2001.
- Ökten, Nazlı, An Endless Death and an Eternal Mourning, in: Özyürek, Esra (Hrsg.), *The politics of public memory in Turkey*, 2007, 95-113.
- Öncü, Ayşe, The politics of Istanbul's Ottoman heritage in the era of globalism. Refractions through the prism of a theme park, in: Drieskens, Barbara/Mermier, Franck/Wimmen, Heiko (Hrsg.), *Cities of the South: Citizenship and Exclusion in the 21st Century*, London-Beirut 2007, 233-264.
- Örs, Birsen, Early Findings of a Field Survey on the Perception of the Army by Non-Muslim Minorities Living in Turkey: The Case of Armenians, in: Christoph Herzog/Barbara Pusch (Hrsg.), *Groups, Ideologies and Discourses: Glimpses of the Turkic Speaking World*, Würzburg 2008 [Istanbuler Texte und Studien; 10], 37-47.
- Ostow, Robin (Hrsg.), *(Re)Visualizing National History. Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, Toronto 2008.
- Özakman, Turgut, *Şu Çılgın Türkler*, Istanbul ²³¹2005.
- Özyürek, Esra (Hrsg.), *The politics of public memory in Turkey*, New York 2007.

- Özyürek, Esra, Public Memory as Political Battleground. Islamic Subversions of Republican Nostalgia, in: Dies. (Hrsg.), *The Politics of Public Memory in Turkey*, New York 2007, 114-137.
- Özyürek, Esra, *Nostalgia for the Modern. State Secularism and Everyday Politics in Turkey*, Durham-London 2006.
- Özyürek, Esra, Miniaturizing Atatürk. Privatization of state imagery and ideology in Turkey, in: *American Ethnologist* 31 (2004) 3, 374-391.
- Pamuk, Orhan, *Der Blick aus meinem Fenster*, München 2006.
- Parth, Susanne, *Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda. Kriegskonstruktionen in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts*, Paderborn (u. a.) 2010 [Krieg in der Geschichte; 56].
- Paul, Gerhard, *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn (u. a.) 2004.
- Paulmann, Johannes (Hrsg.), *Auswärtige Repräsentationen. Deutsche Kulturdiplomatie nach 1945*, Köln-Weimar-Wien 2005.
- Pieper, Katrin, Resonanzräume. Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur, in: Baur, Joachim (Hrsg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, 187-212.
- Plaggenborg, Stefan, *Ordnung und Gewalt. Kemalismus – Faschismus – Sozialismus*, München 2012.
- Porciani, Ilaria, Master Narratives in Museums, in: Ilaria Porciani (u. a.) (Hrsg.), *Atlas of European Historiography. The Making of a Profession (1800-2005)*, Basingstoke 2010, 7.
- Roxburgh, David J. (Hrsg.), *Turks. A Journey of a Thousand Years, 600-1600*, Ausstellungskatalog, Royal Academy of Arts, London 2005.
- Roy, Srirupa, Seeing a State: National Commemorations and the Public Sphere in India and Turkey, in: *Comparative Studies in Society and History* 48 (2006) 1, 200-232.
- Runciman, Steven, *Die Eroberung von Konstantinopel 1453*, München ⁶2007.
- Ryom Tae Sun, Panoramas in the Democratic People's Republic of Korea, in: Koller, Gabriele (Hrsg.), *Die Welt der Panoramen. Zehn Jahre Internationale Pano-*

- rama Konferenzen/The World of Panoramas. Ten Years of International Panorama Conferences, Amberg 2003, 86-87.
- Schmid, Gabriele, Mesdags Panorama, Monets Seerosen, Boissonnets Hologramme und Kirchen der Gebrueder Asam. Konstruktionen und Vermittlungsstrategien, Dissertation, Berlin 1999.
- Scholze, Jana, Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004.
- Seufert, Günter/Kubaseck, Christopher, Die Türkei. Politik, Geschichte, Kultur, München ²2006.
- Shaw, Wendy K., Possessors and Possessed. Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire, Berkeley (u. a.) 2003.
- Shaw, Wendy K., National Museums in the Republic of Turkey: Palimpsests within a Centralized State, in: Aronsson, Peter/Elgenius, Gabriella (Hrsg.), Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums. Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna, 28.-30. April 2011, Linköping 2011, 925-951, URL: <http://www.ep.liu.se/ecp/064/038/ecp64038.pdf>.
- Sostero, Marco, Der Krieg hinter Glas. Aufarbeitung und Darstellung des Zweiten Weltkriegs in historischen Museen Deutschlands, Österreichs und Japans, Berlin-Münster 2010 [Geschichte; 94].
- Soysal, Levent, The migration story of Turks in Germany: From the beginning and to the end, in: Kasaba, Reşat (Hrsg.), Cambridge History of Turkey. Turkey in the Modern World, Cambridge 2008 [The Cambridge history of Turkey; 4], 199-225.
- Speth, Rudolf, Nation und Revolution. Politische Mythen im 19. Jahrhundert, Opladen 2000.
- Strohmeier, Martin, Monumentalism versus Realism: Aspects of the First World War in Turkish Literature, in: in: Farschid, Olaf/Kropp, Martin/Dähne, Stephan (Hrsg.), The First World War as Remembered in the Countries of the Eastern Mediterranean, Beirut 2006 [Beiruter Texte und Studien; 99], 297-319.
- Sylvester, Christine, Art/Museums. International Relations Where We Least Expect It, Boulder-London 2009.

- Şerifoğlu, Ömer Faruk, Hasan Rıza'dan Zonaro'ya Fetih Tasvirleri/From Hasan Rıza to Zonaro. Depictions of the Conquest, in: *1453. İstanbul Kültür ve Sanat Dergi/Journal of Istanbul's Culture and Art* 12 (2011), 85-90.
- Taşpınar, Ömer, Turkey's Middle East Policies. Between Neo-Ottomanism and Kemalism, *Carnegie Paper* 10 (September, 2008), URL: http://www.carnegieendowment.org/files/cmec10_taspinar_final.pdf.
- Teksoy, Rekin, *Turkish Cinema*, Istanbul 2008.
- Thiemeyer, Thomas, Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle, in: Joachim Baur (Hrsg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, 73-94.
- Thiemeyer, Thomas, Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum, Paderborn-München-Wien-Zürich 2010 [Krieg in der Geschichte; 62].
- Türel, İpek, Modeling Citizenship in Turkey's Miniature Park, in: *Traditional Dwellings and Settlements Review* 17 (2006) 2, 55-69.
- Türel, İpek, Modelling Citizenship in Turkey's Miniature Park, in: Göktürk, Deniz / Soysal, Levent/Türel, İpek (Hrsg.), *Orienting Istanbul. Cultural Capital of Europe? New York* 2010, 104-125.
- Türk Tarih Heyeti [Türkisches Historisches Komitee] (Hrsg.), *Türk Tarihinin Ana Hatları. Kemalist yönetimin resmî tarih tezi [Grundzüge der Türkischen Geschichte. Die offizielle Geschichtsthese der kemalistischen Führung]*, İstanbul ²1996 (¹1930) [Kaynak yayınları; 187].
- Waechter, Matthias, Mythos, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 11.2.2010, URL: <http://docupedia.de/zg/Mythos>.
- Wagner, Rudolf G., Ritual, architecture, politics, and publicity during the Republic. Enshrining Sun Yat-sen, in: Cody, Jeffrey W./Steinhardt, Nancy S./Atkin, Tony (Hrsg.), *Chinese Architecture and the Beaux-arts*, Honolulu 2011, 223-278.
- Wagner, Veruschka, *Türkische Erinnerungsorte anhand von fünf ausgewählten Beispielen*, Hamburg 2008 [Bonner islamwissenschaftliche Hefte; 8].
- Watson, Sheila (Hrsg.), *Museums and their communities*, London-New York 2007.

- Wilson, Christopher S., The persistence of the Turkish nation in the mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk, in: Young, Mitchell (Hrsg.), *Nationalism in a global era*, London (u. a.) 2007, 93-114.
- Winter, Jay, Museums and the Representation of War, in: *Museum & Society* 10 (2012) 3, 150-163.
- Xia Shushen, Introduction to the Development of the Panorama in China, in: Koller, Gabriele (Hrsg.), *Die Welt der Panoramen. Zehn Jahre Internationale Panorama Konferenzen/The World of Panoramas. Ten Years of International Panorama Conferences*, Amberg 2003, 88-90.
- Yanık, Lerna K., 'Those Crazy Turks' that Got Caught in the 'Metal Storm'. Nationalism in Turkey's Best Seller Lists, EUI Working Papers RSCAS 2008/04, Florenz 2008, URL: <http://www.eui.eu/RSCAS/Publications/>.
- Yılmaz, Seçil, Visualization of Culture, Memory and History in Turkey. Museum Politics in the post-1980s, unpublizierte Masterarbeit, Atatürk Institute for Modern Turkish History, Boğaziçi Üniversitesi, Istanbul 2005.
- Yılmaz, Seçil/Uysal, V. Şafak, MiniaTurk: Culture, History, and Memory in Turkey in Post-1980s, NaMu, Making National Museums Program, Setting the Frames, 26.-28.02.2007, Norrköping, Schweden, 115-125. URL: <http://www.ep.liu.se/ecp/022/010/>.
- Zerubavel, Eviatar, Calendars and History. A Comparative Study of the Social Organization of National Memory. in: Olick, Jeffrey K. (Hrsg.), *States of Memory. Continuities, Conflicts, and Transformations in National Retrospection*, Durham 2003, 315-337.
- Zwach, Eva, *Deutsche und englische Militärmuseen im 20. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Analyse des gesellschaftlichen Umgangs mit Krieg*, Münster 1999 [Museen – Geschichte und Gegenwart; 4].
- Zürcher, Erik J., *Turkey. A modern history*, London-New York ³2004.
- Zürcher, Erik J., The Turkish Perception of Europe. Example and Enemy, in: Wintle, Michael J. (Hrsg.), *Imagining Europe: Europe and European Civilization as Seen from its Margins and by the Rest of the World, in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Berlin-Frankfurt a. M.-Wien (u. a.) 2008. [Multiple Eu-

ropes; 42], 93-103. Horst, Claire, Sieger Atatürk wird zum Vorkämpfer des Islam, in: *Die Welt*, 05.11.2012.

Zeitungsartikel (gedruckt sowie online)

Kreiser, Klaus, Herrliche Mauern, in Blut getränkt, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.02.2012.

Krüger Karen, Das Große Gemetzel, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 04.03.2012.

Mohsen, Ali Abdel, Egypt's Museums II: The October War Panorama. „I couldn't see and I didn't learn“, in: *Egypt Independent*, URL: <http://www.egyptindependent.com/print/190234>.

Nordhausen, Frank, Welch wunderbare Armee!, in: *Berliner Zeitung*, 24.02.2012.

O. A., Lebanon bans ‚Fetih 1453‘ from theaters, in: *The Daily Star Lebanon*, 08.10.2012, URL: www.dailystar.com.lb/Culture/Film/2012/Oct-08/190502-lebanon-bans-fetih-1453-from-theaters.ashx.

Stone, Norman, Und wann fängt die Musik an?, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.03.2005.

Vorträge

Conrad, Christoph, Konjunkturen des Nationalen in der deutschen Geschichtswissenschaft, Symposium „Geschichtsbilder im Museum: Konstruktion – Vermittlung – Wahrnehmung“, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Zeughauskino, 25.02.2011.

Doğramaci, Burcu, „Exil als Kulturtransfer – Das Beispiel Türkei“, Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe „mapping TRANS/culture“, Universität Heidelberg, 16.11.2009.

Esenbel, Selçuk, Global History and Competing Contexts of the Nation in Turkey, Konferenz „Global Dialogues on Global History“, FRIAS School of History, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 25.05.2010.

Güler, Emine Zeynep, Reconstruction of a Memory Space: Gallipoli, International Conference on Materiality, Memory and Cultural Heritage, İstanbul Teknik Üniversitesit (İTÜ)/Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, 27.05.2011.

Türkmen, Aysim, Panoramic Conquest Museum, International Conference on Materiality, Memory and Cultural Heritage, İstanbul Teknik Üniversitesit (İTÜ)/Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, 28.05.2011.