



Anny und Sibel Öztürk  
from inner to outer shadow  
Bilder gesellschaftlichen Wandels 7

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und  
des Hessischen Landesmuseums Darmstadt

Bilder gesellschaftlichen Wandels

- 1 Die fremde Landschaft | 24.02.2007 – 20.05.2007
- 2 Feldforschung Stadt>29 Antworten | 20.09.2007 – 02.03.2008
- 3 Skulptur Raum Darmstadt | 05.06.2008 – 28.09.2008
- 4 Stadtmensch – Zeitsprung | 04.12.2008 – 15.03.2009
- 5 Stadt – Bild – Konstruktion | 07.05.2009 – 02.08.2009
- 6 verborgen : gesehen | 31.10.2009 – 31.01.2010
- 7 Anny und Sibel Öztürk – from inner to outer shadow | 22.04.2010 – 11.07.2010

## VORWORT

Die Schader-Stiftung Darmstadt und das Hessische Landesmuseum Darmstadt zeigen mit „Anny und Sibel Öztürk - from inner to outer shadow“ ihre siebte Präsentation in der Reihe „Bilder gesellschaftlichen Wandels“.

Die Ausstellung stellt den Innenraum, das Interieur als Bildgattung und deren Wahrnehmung in das Zentrum der Diskussion. Der Innenraum ist zunächst etwas nach außen Verborgenes. Das Interieurbild, seit Jahrhunderten Teil der Kunstgeschichte, öffnet dagegen den Blick in das Innere eines Hauses. Es ist zugleich eine Sicht von außen, die bewertet und charakterisiert. Die Interieurmalerie erzählt daher von historischen, kulturellen und sozialen Bedingungen unseres Wohnens, von Heimat und Fremde, von Geborgenheit und Aufbruch, von Gegenwart und Erinnerung.

Interieurs aus dem Bestand des Hessischen Landesmuseums Darmstadt von Moritz von Schwind und Wilhelm Busch bis Günther Förg und Richard Hamilton umspannen einen historischen Bogen vom Biedermeier bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. Vergleichbar den realen Innenräumen sind auch die Bilder selbst verschiedenen Blicken von außen ausgesetzt, je nach ihrer Entstehungsgeschichte, ihren Standorten, der kulturellen Tradition ihrer Wahrnehmung und Präsentation. Sie erzählen von Innen und Außen als sich gegenseitig bedingende Positionen.

Vor dem Hintergrund ihrer multinationalen Herkunft und Familiengeschichte treten die Künstlerinnen Anny und Sibel Öztürk mit eigens entstandenen Arbeiten in einen Dialog mit diesen Werken des Landesmuseums. Mit einer Rauminstallation u.a. mit Möbeln aus dem Bestand des Museums, mit Texten, Bildern und Projektionen haben sie die Herausforderung angenommen, das Interieur als künstlerisches Zeugnis mit ihrer ebenfalls an Orte und Räume gebundenen kulturellen Herkunft und familiären Erinnerung zu verbinden und somit eine neue Erzählung zu schaffen.

Wir bedanken uns herzlich bei den Künstlerinnen für ihr großes Engagement. Unser Dank gilt auch den Autoren der Katalogtexte sowie allen an der Vorbereitung beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Hessischen Landesmuseums und der Schader-Stiftung.

Sabine Süß  
Schader-Stiftung

Theo Jülich  
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

## DER LANGE SCHATTEN DES FENSTERS DER NADIYE ÖZDÖL

Rafael von Uslar

Vorspann: Eine Erinnerungserzählung

In der Ausstellung „from inner to outer shadow“, die zum Titel eine Zeile aus dem Libretto „Neither“ von Samuel Beckett für Morton Feldmans gleichnamige Oper nimmt, zeigen Anny und Sibel Öztürk zwei neue Installationen.<sup>1)</sup> „On the road from somewhere“<sup>2)</sup> und „Mashrabiya“ nehmen Kindheitserinnerungen an das Haus der Großmutter zum Ausgangspunkt, welche als Einführung im ersten Raum der Ausstellung in Form einer Erzählung vorgestellt werden.<sup>3)</sup> Die Rede ist von abendlichen Schatten unter einem großen Fenster, beobachtet von einem Diwan aus. Es ist der Moment der blauen Stunde, die Beruhigung des vornächtlichen Istanbul. Im Zentrum des Hauses befand sich ein Wohnraum, der an seiner Vorder- wie seiner Hinterwand durch große, die Wandbreite einnehmende Fenster charakterisiert war. Hier befand sich auch eine den gesamten Raum durchwachsende Pflanze des Großvaters, ein ausuferndes Exemplar einer *Monstera Deliciosa* (Fensterblatt), der ganze Stolz des alten Mannes. Diese bestimmt nicht nur wesentlich die Schattenbilder des Raumes, sie ist auch die herausgeforderte Heldin einer Legende zu einem großen Liebesbeweis. Innerhalb der Familie wird erzählt, dass eine bald achtmonatige Anny, in einem Armlehnstuhl sitzend, eben diese Pflanze mit großer Zielstrebigkeit und Beharrlichkeit zerpflückt. Der Großvater verharrt beobachtend daneben und lässt das Kind gewähren. Welche langfristigen Konsequenzen diese großväterliche Priorisierung der Kinderliebe über die Pflanzenliebe für die deliciose *Monstera* hatte, ist nicht überliefert.

Hauptfilm: Das große Fenster

Die Erinnerung an abendliche Fenster- und Pflanzenschatten bildet das Herzstück der Installation von „On the road from somewhere“. In der linken Ecke des Hauptraums der Ausstellung steht über Eck ein silberfarbenedes Holzgitter von 5 x 5 Feldern. Dahinter befindet sich ein Scheinwerfer, rechts und links Holztafeln, die ein seitliches Verströmen des Lichtes verhindern. Vor dem Gitter steht eine flache Holzkonstruktion, die scherenschnitthaft eine große *Monstera Deliciosa* abbildet. Das Licht der Scheinwerfer erfasst Gitter und Pflanzenabbildung und wirft deren langen Schatten auf den Boden des Ausstellungsraumes und auf einen Teil der gegenüberliegenden Wand. Dieser Aufbau ist kein eigentlicher Anschauungsgegenstand, sondern Projektionshilfsmittel. Das, was zu sehen ist, spielt sich als Schattenspiel auf der gegenüberliegenden Wand ab.

Auf dem Boden liegt ein Perserteppich, vor der Wand entlang stehen Möbelstücke. Auf der Wand befindet sich eine Wandbespannung, davor hängt eine Reihe von Gemälden, die Interieurdarstellungen zeigen. Die meisten Objekte stammen aus der Sammlung des Hessischen Landesmuseums.

Schatten sind immateriell und temporär okkupatorisch. Sie vereinnahmen die Dinge und belegen sie sichtbar mit dunklem Beschlag. So werden die aus der Sammlung gezeigten Objekte hier zuallererst einmal zu Schattenfängern. In einem zweiten Schritt helfen sie den Ort, der von der vorangestellten Erzählung eingeführt und von der Projektion evoziert wird, möblierend zu komplettieren. Alles dient hier erst einmal dem *einen* Bild: Hier entsteht ein Anklang an das verlorene großmütterliche Haus mit den Mitteln musealer Sammlungsstücke in der Rolle kulissenhafter Stellvertretergegenstände. Darüber hinaus findet sich in dem allen Interieurdarstellungen gemeinen Blick auf Wand und Fenster ein mehrfaches Echo auf das zweite, gegenüberliegende große Fenster des großmütterlichen Wohnraumes. Dies ist eine Momentaufnahme, die einen Ort aus geographischer und zeitlicher Entfernung heraus auf den Fährten eines Schattens in eine räumliche Gegenwart herbeizitiert.

Richtet man jedoch den Blick auf die Bilder und die von ihnen gezeigten Raumsituationen, dann trifft hier das Okkupatorische der Schatten auf das Prekäre westlicher Innenraumdarstellungen. Interieurs zeigen Räume als in sich geschlossen zu denkende Raumfragmente. Aufgebaut wie ein Guckkasten, bildet die Bildoberfläche eine den Raum abschließende virtuelle Wand. Diese jedoch, sichtbar offen, erweist sich auch als das Einfallstor für Besetzungen ganz anderer Art.<sup>4)</sup>

Der Schatten der Projektion fällt nicht allein auf die an der Wand befindlichen Bilder als bloße Gegenstände, er fällt auch in sie ein. Standen die Türken vor Wien noch außerhalb der Stadt, so besetzt bei Moritz von Schwind der Schatten einer Istanbuler Topfpflanze die wohlaufgeräumte Schlafstube ganz unmittelbar und gnadenlos.

Weil all diese Bilder bereits von Licht und Schatten handeln, nehmen sie somit den sie treffenden Projektionsschatten als einen weiteren in sich auf. Eine solche parasitäre Schattengestalt allerdings wirft unweigerlich die Frage nach ihrem innerbildlichen Herkommen auf, denn ein Bildraum versteht sich, aller tatsächlichen fragmentarischen Offenheit zum Trotz, immer auch als ein Kontinuum. Den vom Schatten erfassten Raumdarstellungen ist schließlich gemeinsam, dass Fensterschatten und des Großvaters *Monstera Deliciosa* invasiven Eingang in sie finden. So tritt türkische Abenderinnerungsromantik in deutsche Empfindsamkeit ein.

An einer Stelle schließlich treffen sich Schattenprojektion und musealer Schattenfänger im Einvernehmen technisch-historischer Verbundenheit: Im Wandbehang findet schattengraphisch seine Abbildung, was William Henry Talbot mit seinen „Lichtselbstdruckten“ als Beitrag zur Geschichte der Photographie beisteuerte. So, wie die Stoffe über viele jahrzehntelange Belichtungsprozesse Abbildungen von dem auf sich tragen, was sich auf ihnen befunden hat, zeigen sie ganz große Skiagraphie und beantworten so den Schattenwurf der Installation mit der Gelassenheit der Altvorderen.<sup>5)</sup>

„On the road from somewhere“ bezeichnet einen Ort, bezeichnet Menschen und

bezeichnet eine Zeit. Identifizierbar wird all dies vor allem durch die im „Vorspann“ vorgetragene Erzählung. Die Projektionsinstallation kann man als deren Abbildung begreifen. Klammert man jedoch diese Erzählung aus und konzentriert sich auf das, was zu sehen ist, dann entsteht ein kompliziertes und anspruchsvolleres Bild als das einer bloßen Erinnerungsgillustration.

Im Bau ihres Hauses sah sich die Großmutter einer Moderne verpflichtet, die in der urbanen Architektur Istanbuls seit den dreißiger Jahren eine bedeutende Rolle spielte und sorgte somit nicht zuletzt über die rezeptive Einheit ihrer Familienbande für den viel längeren und nachhaltigeren Schatten ihres Fensters. Dieser verliert jedoch eben damit zugleich jede Eindeutigkeit örtlicher und zeitlicher Bestimmbarkeit. Was stattdessen sichtbar wird, ist ein vielschichtiges kulturelles Prinzip.

Die breit angelegte vielfächrige Form des wandeinnehmenden Atelierfensters mit Metallrahmen schafft als ein Versatzstück europäischer, urbaner Moderne Anklänge ans Bauhaus und weit darüber hinaus. Noch das ganz große Fenster in Adolf Hitlers Bergresidenz auf dem Obersalzberg gehorcht eben dieser Form, wie Heinrich Hoffmanns berühmtes Photo „Ausblick auf den Untersberg von der großen Halle“ belegt.<sup>6)</sup> Anders als im Haus der Großmutter in Istanbul jedoch, wo die Schatten als durch den gesamten Raum vagabundierend erinnert werden, bleibt im Haus des großen Okkupators selbst der Schatten des grandiosesten Bergpanoramas noch artig auf dem Beistelltisch.

In seiner Videoinstallation „Das große Fenster“ evoziert Marcel Odenbach eben dieses monumentale Panoramafenster als ein schwarzes Raster, mit dem er den heutigen Ausblick auf die gegenüberliegenden Berge belegt.<sup>7)</sup> Odenbachs Raster und das Öztürksche Gitter ähneln sich nicht nur in ihrer Form, sondern auch in ihrem Auftritt als optische Apparate. Und eben darin haben sie ebenso wie die von ihnen abgebildeten Fenstermodelle, ein prominentes historisches Vor-Bild: die Dürersche Zeichenhilfe.

In seiner Proportionslehre von 1525 zeigt Dürer die Illustration vom „Zeichner des weiblichen Modells“.<sup>8)</sup> Letzteres liegt drall, nackt sich räkelnd auf Kissen gebettet auf einem Tisch vor dem Zeichner, von diesem durch einen Rahmen mit eingezogenem Gitterraster getrennt. Dessen Doppel liegt als vorbezeichnetes Blatt vor dem Mann, der ein Peilholz zur Bestimmung des Fluchtpunktes an sein Auge hält. Dieser Rahmen des Rasters ist der den Blick in die Zukunft prägende Apparat der korrekten Perspektive vom rechten Winkel. Laut Peter Sloterdijk produziert der Mensch in seiner Wahrnehmung Horizontlinien und verortet sich damit ständig in einer Kugel. Außer im urbanen Raum, da beginnt er sich im Quadrat wahrzunehmen. Der moderne Mensch ist kariert.<sup>9)</sup>

Das Fenster der Großmutter steht damit in einer langen Tradition, deren langer Schatten mindestens von Nürnberg über den Obersalzberg nach Istanbul reicht. Das Interieur in der Kunst macht einen Raum, egal wie entlegen in Ort und Zeit, egal wie intim und privat, zu einem dem Blick des Betrachters jederzeit bedingungslos zugänglichen Ort und damit zu einem visuellen Gemeinplatz.



Das, was die Installation als persönliche Erinnerungsbilder zitiert, fällt jenseits aller örtlicher, zeitlicher und individueller Spezifik auch einem Kanon der Bilder anheim, in dem nicht familiäre Verwandtschaftsverhältnisse dominieren, sondern Bildtraditionen.

Nachspann: Endlich Orient!

Im letzten Raum der Ausstellung folgt so etwas wie die Außenansicht der zuvor beschworenen Innenräume. Vor der der Projektionsinstallation rückseitigen Wand stehen Keilrahmen mit Folien bespannt und mit Paketklebeband in engen geometrischen Mustern überzogen, sie werden rückwärtig beleuchtet. Hier entsteht ein Mashrabiya evozierendes Ensemble, jene Fenster- und Erkerverkleidungen, die im Muster enger geometrischer Arabesken Einsichtsschutz boten und Ausblicksmöglichkeiten garantierten. Inmitten dieser orientalischen Gitterphantasien erscheint ein mit bildnerischen Darstellungen bereicherter Vorhang. Überzogen mit einem engmaschigen Wabenmuster bildet er den Hintergrund für ein mit Klebeband „gezeichnetes“ Porträt der Großmutter in Bluse und geblühtem Schal. Ihr Bild wird ergänzt von einem geklebten Sternmuster, rotfarbig aufgesprühten Silhouetten und in rotem Garn gefassten Brandlöchern. Die Muster- und Formensprache zitiert vor allem tscherkessische Traditionen neben eigenen künstlerischen Bildfindungen. Die Zeichen werden eingesetzt in einer höchst persönlichen Darstellung von Leben und Leiden einer Großmutter durch ihre Enkel.

Hier scheint das Bild endlich zu stimmen. Orientalisches Fenstermaß erscheint, wieder erkennbar auswärtsspezifisch und obersalzbergfern. Selbst die türkische Großmutter höchstpersönlich tritt in Erscheinung! Und doch wird ausgerechnet das, was als Bild- und Zeichensprache die Großmutter als Orientalin auszeichnet, zum Verhängnis für diese Blickgewissheit auf das eindeutig Fremde.

Denn das Tscherkessische wird hier zum Thema. Die Mutter der Großmutter ist eine Pomakin und da der Vater der Sohn einer Tscherkessin ist, wird die Tochter zu einer tscherkessischen Prinzessin erklärt. Bei ihrer Geburt lebt die Familie längst in Istanbul und auch wenn die Großmutter damit eigentlich eine waschechte Istanbulerin ist, so gilt in der Familienerinnerung bis heute der tscherkessische Herkunftszusammenhang als ihr zugehörig.<sup>10)</sup>

Während also die Mashrabiya als eine Referenz an das Orientalische der Stadt Istanbul auftreten, wird die Großmutter über die Migrationsgeschichte ihrer Familie in die Türkei erinnert. Ihr Geschmack für Fenster nimmt die Migrationsgeschichte der Familie ihrer Tochter nach Deutschland vorweg. Ihre Enkelinnen werden, obwohl in Deutschland sozialisiert, beharrlich zu dem anderen an Migrationserfahrungen geschulten Blick befragt. Ihre Antwort ist das sowohl als auch, ein „to and fro in shadow from inner to outer shadow, heedless of the way, intent on the one gleam or the other.“<sup>11)</sup>

Und sie sprechen darüber, indem sie über ihre Erinnerungen sprechen und deren kreative Überblendungsmöglichkeiten zeigen. Sie sprechen von einem Zuhause, von dem man sprechen kann, denn es bedeutet die Beheimatung in mehr als

einer Kultur. Und eben darin bezeichnet es eine Lebens- und Erfahrungsrealität, die für viele Europäer Alltäglichkeit ist.

Spätestens da, wo sich die Schatten treffen, ist ein guter Ort gefunden, das Trennende zugunsten des Gemeinsamen zu vergessen und sich in einem Europa des größeren Rahmens zu begegnen. Dort wird man auf Menschen und Geschichten treffen, wie der von Nadiye Özdöl: Tscherkessische Prinzessin ehrenhalber, Liebhaberin einer Architektur der europäischen Moderne und türkische Großmutter von Anny und Sibel Öztürk aus Offenbach am Main.

---

1) Samuel Beckett: *Neither*, Libretto für Morton Feldman: *Neither*, For chamber orchestra and soprano, 1977. Für Informationen zur Oper und zur Zusammenarbeit von Beckett und Feldman siehe: [www.themodernword.com](http://www.themodernword.com). Dort findet sich auch der Originaltext des Librettos. Eine deutsche Übersetzung siehe unter: [www.zeitgenoessische-oper.de](http://www.zeitgenoessische-oper.de).

2) "On the road from somewhere" ist eine Paraphrase des "Talking Heads"-Titels: "On the Road to Nowhere", 1985.

3) Dies ist ein matriarchalisch geprägter Haushalt, denn es ist stets vom „Haus der Großmutter“ die Rede, auch wenn diese bereits vor der Geburt der Schwestern verstorben ist und sie allein den Großvater als Bewohner dieses Hauses kennen.

4) Es gibt Bilder, die mit dieser Möglichkeit der Abwesenheit eines Schattens werfenden Gegenstandes bewusst spielen, indem sie Schatten abbilden, ohne deren Träger zu zeigen. Ernst H. Gombrich verweist in diesem Zusammenhang auf „den französischen Salonmaler Gérôme“ und dessen Golgathadarstellung von 1867. Ernst H. Gombrich: *Schatten*. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst, Berlin 1996/2009, S. 69. Anselm Wagner erwähnt ein Gemälde von Pablo Picasso aus dem Jahr 1952, in dem die Schattensilhouette eines Mannes einen liegenden Frauenakt überlagert und sich der Schatten an der Position des Betrachters festmacht. Anselm Wagner: *Zur Kunstgeschichte des Schattens*, in: *Shadowplay. Schatten und Licht in der zeitgenössischen Kunst. Eine Hommage an Hans Christian Andersen*, Ausst. Kat. Kunsthallen Brandts Kaedefabrik, Odense, Kiel u.a.O., 2005/2006, S. 77. Ein unmittelbares Gegenstück zum anwesenden Schatten bildet Richard Hamiltons Interieur in dieser Ausstellung. Da kein Schatten im abgebildeten Raum erscheint, wird ironischerweise auch der nicht gezeigte Raum als ebenso leer impliziert, wie der dargestellte.

5) Talbot war in der Lage Schattenabdrücke zu fixieren. In Anerkennung dieses Umstandes war er unschlüssig, das Verfahren mit dem Begriff „Photographie“ (Lichtmalerei) oder vielmehr „Skiagraphie“ (Schattenmalerei) zu benennen. Diesen Hinweis verdanke ich dem Essay von Roberto Casati: *Schattengeschichten von Wissen und Macht*, in: Ausst. Kat. *Shadowplay* (vgl. Anm. 4). Siehe auch seine Veröffentlichung: *Die Entdeckung des Schattens*, Berlin 2003.

6) Das Photo ist abgebildet in: *Hitler abseits vom Alltag*. 100 Bilddokumente aus der Umgebung des Führers, hg. von Prof. Heinrich Hoffmann Reichsbildberichterstatte der NSDAP, Berlin, 1937, unpaginiert.

7) Marcel Odenbach: „Das große Fenster“, Videoinstallation, 2001, dokumentiert u.a. in Marcel Odenbach: *Blenden/Blinds*, hg. von Vanessa Joan Müller und Nicolaus Schaffhausen, New York, 2002.

8) Albrecht Dürer: *Die Unterweisung der Vermessung*, Nürnberg, 1525.

9) Peter Sloterdijk, Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung „Macht zeigen. Kunst als Herrschaftsstrategie“, Deutsches Historisches Museum, Berlin, am 18.02. 2010.

10) Die Tscherkessen sind ein kaukasisches Volk. Die Pomaken leben als muslimische Minderheit u.a. in Bulgarien.

11) Samuel Beckett: *Neither* („... hin und her in Schatten von innerem zu äußerem Schatten (...) und achtlos des Wegs, entschlossen zu dem einen Schein oder dem anderen...“) (Vgl. Anm. 1).

die luft kühlt langsam etwas ab, die stadt kommt ein wenig zur ruhe. das sonnenlicht schwingt sich friedlich durch die hohen fenster ins haus, streift dabei das gitterartige netz des fenstergerüsts, erreicht die kissen, die auf dem am fenster stehenden diwan aufgereiht sind, berührt fast jedes einzelne blatt der zimmerpflanze, geht die linien des beistelltisches ab und endet als zauberhaftes licht -und schattenspiel auf den bildern und der tapete an den wänden und auf dem ornamentalen muster des seidenen orientteppiches auf dem boden.

ich lasse die goldenen strahlen der abendsonne durch meine geschlossenen lider dringen und empfangen ihre warmen berührungen auf meinem gesicht. und ich brauche die augen nicht zu öffnen, um das wohnzimmer meiner großeltern, das haus meiner oma, zu beschreiben. es ist eingetaucht in goldenes licht. von zwei seiten dringt dieses üppig und hell hinein.

die fensterfronten recken und strecken sich von einer wand zur anderen und sind fast bodentief und deckenhoch. das schachbrettartige muster der schatten rastert den raum und die sonne scannt jeden gegenstand, der sich ihr in den weg stellt.

es ist später nachmittag in istanbul, kurz vor der blauen stunde, kurz bevor die sonne noch ein letztes mal mit aller kraft aufleuchtet für diesen tag, dann beinahe brennend feuerrot am horizont verschwindet und das licht hinter sich ausmacht. meine lieblingszeit.

ich liebe diese besinnliche ruhe, die für kurze zeit der hektik des tages die stirn bietet und den atem innehalten lässt. alle kinder rennen heim, die väter fahren nach hause zu ihren familien, das geräusch von schuhgeklapper verringert sich für einen augenblick, denn länger dauert sie nicht an, diese ruhige minute. dann nimmt alles wieder seinen gewohnten lauf.

mein vater hasst diese zeit des tages. er hasst, dass alle kinder heim zu ihren müttern rennen, dass die väter von der arbeit zurückkehren und am tisch mit der familie zusammenkommen, um gemeinsam das abendessen einzunehmen. er hasst, dass sich das geräusch von schuhgeklapper verringert, um den abend einzuläuten. denn dann bringen die mütter ihre kleinen zu bett und lesen ihnen noch vor, streicheln ihnen über das haar und decken sie fürsorglich zu, geben ihnen einen gutenachtkuss. „morgen früh, wenn gott will, wirst du wieder geweckt“. ein kurzer blick der mutter noch durch den schmalen türspalt, dann dringt leise das licht aus dem flur in das kinderzimmer und verspricht geborgenheit.

doch diese mutter war abwesend im hause meines vaters. der spalt in der tür blieb dunkel. kein versprechen. keine gewissheit.

ich öffne die augen. die sonne ist weitergewandert und sie erreicht meine lider nicht mehr.

das köstliche fensterblatt jedoch, die große zimmerpflanze, die durch das halbe wohnzimmer wächst, wirft seine schatten nun an die wand und auf den alten sessel, der neben dem diwan steht. es ist die lieblingspflanze meines opas, die er jahrzehntelang wie seinen augapfel gehütet hat. Ich hatte sie als baby fast zu grunde gerichtet, auf jenem sessel sitzend, ihr die blätter abgerissen. und mein

opa hatte dabei zugeschaut und sich an meiner freude erfreut. das beweisfoto klebt im familienalbum und ermuntert meine eltern, mir jedes mal diese geschichte zu erzählen, wenn wir das dicke, braune buch in den händen halten.

die stadt atmet weiter, der zauber ist gebrochen, die straße zeichnet mit langen schatten ein bild ihrer unmittelbaren umgebung.

ich höre die stimmen meiner mutter und der urgroßmutter aus der küche. Sie bereiten auf dem feuer des gasherdes das abendessen zu und meine uroma gibt ihr wissen an die enkelin weiter.

meine kleine schwester sitzt auf dem schoß des opas, der mit meinem vater auf dem balkon das allabendliche pläuschchen hält. Sie reden über politik, sport und über alte zeiten. meine schwester schaut opa groß an und zieht ihn an seinem weißen, osmanischen schnurrbart.

bevor die sonne ganz verglüht ist, renne ich schnell raus, laufe durch die eingangshalle, wo die glaskanister mit trinkwasser stehen, vorbei an der garderobe und dann die große außentreppe runter, in den riesigen garten, um dem tag lebwohl zu sagen. es duftet nach blumen und nach obst und erde und nach meer. süßlich und satt riecht es.

der simitverkäufer läuft an unserem gartentor vorbei und bietet seine sesamkringel mit einem fast gesungenen ruf an: „siiiiiiiiiiiiiiiiijiiiiit, siiiiiimiiiiijiiiiit...“, katzen schleichen durchs tor in den garten auf ihrem weg zu ihren schlafplätzen oder sitzen auf der mauer und lecken ihre tatzten, menschen eilen noch schnell zum bakkal an der ecke, um brot und andere lebensmittel zu besorgen, bevor es nach hause geht.

das licht spendet nun die straßenlaterne, die im fliegenden wechsel mit der sonne den versuch unternimmt, den platz vor unserem haus und die straße zu erhellen. ihr licht leuchtet schwach auf die obstbäume im garten, verfängt sich in deren blättern und früchten und verliert sich in dem dunklen gewirr der sträucher.

ich stehe jetzt mit dem rücken an den noch warmen gitterstäben des eisernen tores gelehnt und schaue aus dem garten auf das hell erleuchtete fenster des hauses meiner oma hoch. Nun dringt das helle, warme licht der lampen aus dem wohnzimmer durch das hohe fenster, das die gesamte vorderfront des hauses einnimmt, hinaus auf den balkon, hinaus in die stadt, wie ein leuchtturm und leuchtet mich heim.

nun sind es die inneren, die zu den äußeren schatten werden, die sich auf der fassade des hauses spiegeln, um dann in dem dichten und dunklen gewirr der pflanzen und sträucher des gartens zu verschmelzen und zu verschwinden. auch mich nehmen sie auf in die dunkelheit.

Anny und Sibel Öztürk







## VON AUSSEN NACH INNEN – VON INNEN NACH AUSSEN INTERIEURS

Klaus-D. Pohl

*Philipp Bender, Die Gemäldegalerie im Darmstädter Schloss um 1820, um 1830:* Das Gemälde führt in die alte Gemäldegalerie des Großherzoglichen Residenzschlusses ein. Der Betrachter steht im Saal. Das Auge hat ein exakt symmetrisch komponiertes Bild vor sich, mit der geöffneten Galerietür in der Mitte und dem perspektivischen Zielpunkt der Raumflucht, einem hellen Fenster. Die Wände sind dicht behängt, Rahmen an Rahmen. Das Werk Philipp Benders steht in der Tradition von Interieurdarstellungen höfischer Kunstsammlungen und

[3] Philipp Bender, Die Gemäldegalerie im Darmstädter Schloss um 1820, um 1830



Kunsthändleräume. Der Eintritt von außen eröffnet eine Welt der Erzählungen, der Mythen, der Religion und nicht zuletzt der Alltagsgeschichte. Das Interieur selbst kann wiederum ein Teil dieser Wahrnehmung sein, wie es links unten die Ansicht einer Schänke von 1715, gemalt von Jan Josef Horemans d.Ä., belegt. Das Museum ist der Ort des Wanderns von Einblick zu Einblick und von Ausblick zu Ausblick. Der Blick in einen Raum bietet die Aussicht auf eine innere, umschlossene, gestaltete Welt und zugleich auf das, was außerhalb von ihr liegen könnte, weil dieser Raum auch nach außen führen kann, aber in jedem Fall nach außen wirkt. Das Innere schließt also immer das Äußere mit ein, wie das Äußere erst zur Gestaltung und Prägung des Inneren führt.



*Moritz von Schwind, Morgenstunde, um 1857:* Der Blick geht in eine Schlafstube wie auf eine Bühne, der Betrachter steht davor und lässt seinen Blick schweifen über den Fußboden zur Außenwand des Zimmers, das von einem Spiegel geschmückt wird. Er wird sich nach rechts wenden zum aufgeworfenen Bett mit Baldachin, Nachttisch und Stuhl mit abgelegten Kleidern, links zur Kommode mit Uhr unter einem Glassturz und Kerzen, daneben das Nähtischchen am verhangenen Fenster mit Vogelbauer. Der Betrachter gleicht einem stillen heimlichen Beobachter, denn kaum wähnt er sich im Inneren des Zimmers, richtet sich seine Aufmerksamkeit wiederum auf das Außen, nämlich auf das helle Fenster, vor dem die wohl kurz zuvor erwachte junge Frau steht. Dieser Blick nach außen ist der eigentliche Fokus des Gemäldes. Die Rückenansicht der Frau ist

[7] Moritz von Schwind, Die Morgenstunde, um 1857



gleichsam die Einladung, an ihre Seite zu treten und mit ihr voller Erwarten in den von der Sonne bestrahlten Morgen zu schauen. Die Schlaf- oder Wohnstube ist ein Schutzort, das Baldachinbett darin eine innere geschlossene Zelle. Dieser doppelte Schutz, diese Orte der Intimität sind aber aufgebrochen. Das Bett ist verlassen, der Vorhang beiseite geschlagen, der Schritt zum Fenster ist gemacht. Es steht weit offen, das Zurückziehen des Vorhangs vor dem linken Fensters wird folgen. Die Uhrzeit kann abgelesen werden, und die Entscheidung kann reifen, was nun mit dem Morgen zu tun sei. Denn die Stunden der Ruhe sind vorbei. In die Welt hinauszutreten, liegt jetzt in der Luft. Das Interieur erscheint so als ein bloßer Transferraum. In ihm sich aufzuhalten, ist nicht das alleinige Ziel. Die junge Frau wird zur Vermittlerin zwischen dem Innen und dem Außen. Sie selbst scheint für die moderne Spannung zu stehen, die sich besonders nach dem Revolutionsjahrzehnt bemerkbar machte - eine Spannung zwischen dem Bedürfnis nach Abgeschlossenheit und Rückzug in die persönliche innere Welt und den Wagnissen und Herausforderungen, welche die Welt draußen bietet.

Die „Morgenstunde“ ist Teil eines Zyklus des Malers Moritz von Schwind, dessen Vorstudien seit seinem 20. Lebensjahr entstanden und um 1857 zu Gemälden verarbeitet wurden. Er nannte sie seine „Reisebilder“. Dass sie teilweise mit „Szenen einer Liebesgeschichte“ verbunden sind, stellt das Spannungsfeld der „Reise“ vor allem in ein psychologisch vieldeutiges Licht, wie auch der Schatten hinter dem linken Fenster vermuten lässt.



*Joseph Hartmann, Familienbild des Forstmeisters Wilhelm Heinrich Seyd, 1845:* Das Bild zeigt die vierköpfige Familie des Michelstädter Forstmeisters Seyd in ihrem äußerst gepflegten Wohnzimmer. Die Selbstdarstellung der biedermeierlichen Familie belegt sorgsam festgelegte Rollen von Vater, Mutter, Kindern und Hund, die auf nahezu idyllische Weise mit sich im Reinen zu sein scheinen. Das gesamte Interieur ist zum Betrachter ausgerichtet, also auf eine Außenwirkung hin orientiert. Es dient dazu, nach außen zu zeigen, was man ist, um sich zugleich im Inneren für sich selbst der gemeinsamen familiären und gesellschaftlichen Stellung zu versichern. Man hat sich in diesem Raum festgesetzt. Es ist kein Transferraum, in den - wie bei Schwind - das aufgeworfene Bett, die Uhr, die Schatten und das Sonnenlicht auch die Zeit hineinbringen. Die Personen in ihrem Sonntagsstaat und das repräsentative Mobiliar sind gleichmäßig ausgeleuchtet. Die Blicke der Familienmitglieder untereinander sind aber nicht nach außen gerichtet. Sie fixieren nicht den Betrachter, sondern sind jeweils aufeinander bezogen. Vater, Mutter und Hund schauen auf das Kleinkind. Die beiden Brüder sind miteinander beschäftigt, der ältere den jüngeren berührend. Die Familie ruht in sich, kommentiert von ihrer Umgebung, die Wohlhabenheit und ästhetischen Sinn belegt, wie es auch die Stiche über dem Sofa bezeugen. Das weit geöffnete Fenster soll in diesem Sinne ebenfalls als Bild verstanden werden. Es ist nicht der Ort außerhalb des Hauses, dem man sich zuwendet. Er bleibt im Rücken der Familie. Das Fenster zeigt das Außen unter einem vergleichbar repräsentativen Zweck - als Verbundenheit mit dem Städtchen und seiner Lage, eingebettet in eine harmonische Mittelgebirgslandschaft. Die Ordnung der



[5] Joseph Hartmann, Familienbild des Forstmeisters Wilhelm Heinrich Seyd, 1845

Familie, ihr Interieur, der wohl bewahrte Wohlstand und die örtliche Einbindung sind fest gefügt. Man meint, aus des Vaters Munde zu hören: Es soll und wird alles so bleiben, wie es ist.

Die Auftragsarbeit des Darmstädter Hofmalers Joseph Hartmann soll diese Haltung bezeugen, als Ausdruck der Gegenwart, als Versicherung für die Zukunft und als spätere Erinnerung. Drei Jahre nach Entstehen des Bildes – im Revolutionsjahr 1848 – wird der Forstmeister Seyd von seinem adligen Dienstherrn „wegen Verstimmungen“ aus dem Amte entlassen.



*Fritz von Uhde, Tischgebet, 1897:* Sehr nah steht der Betrachter vor dieser Familienszene in einem karg möblierten Interieur. Es scheint, als sei er als Gast von außen hinzugetreten, durch das Stiegenhaus, in das der Blick am rechten Bildrand führt. Auf Augenhöhe mit den Eltern blickt auch er auf den Tisch und die drei Kinder. Es ist nicht mehr die bürgerliche Wohnung mit repräsentativen Möbeln, sondern die bescheidene Kleinbauern- oder Arbeiterwohnung, die der Künstler Ende des 19. Jahrhunderts erfasst hat. Grob gezimmerte Stühle mit schadhaftem Geflecht, der einfache Esstisch, die schlichte Kommode, auf der Teller und Vase stehen, zwei gerahmte Stiche sowie die schlichte Wanduhr rechts



[12] Fritz von Uhde, Tischgebet, 1897

vom Fenster verweisen auf einen bescheidenen Wohlstand. Das Repräsentative an diesem Raum ist die Familie, ganz auf sich konzentriert und ins Tischgebet vertieft. Sie richtet sich nicht nach außen zum Betrachter, sei es auch nur indirekt über die Präsentation der Möbel oder der Kleidung, wie bei Hartmanns Familie Seyd. Das Außen bricht dagegen über einen Schwall von Licht durch das gegliederte Fenster ein, das einem Industrieaufenster gleicht. Es liegt leicht aus dem Mittelpunkt gerückt im perspektivischen Zentrum des Gemäldes. Der Blick schweift zwangsläufig über den Tisch auf dieses Fenster hin und in dieses helle Licht. Es ist aber nicht offen. Ein leichter, transparenter Vorhang schützt vor der Sonne, nur rechts ist ein Spalt frei gelassen. Es gibt also keinen Kontakt nach draußen, auch ist es nicht als Bild im Bild zu verstehen. Dennoch ist es

zur einzigen Lichtquelle für das Interieur geworden, für den Esstisch und vor allem für die um ihn herum stattfindende Handlung. So wird das Fenster zur Verbindung zwischen der Gebetshandlung im alltäglichen Interieur und dem spirituellen Licht aus einem unbestimmten Außen. Das Wohninterieur wird zum semisakralen Raum, dessen innere Abgeschlossenheit die religiöse Andacht erlaubt. Sie manifestiert sich ausschließlich und ganz undemonstrativ im Inneren der Familienmitglieder. Diese Andacht benötigt keine Repräsentation.

Vor dem Hintergrund wirtschaftlicher Depressionen nach den Gründerjahren verweisen Fritz von Uhdes Interieurs auf das Religiöse als einen Wert, der sich gerade im bescheidenen Wesen zu vollenden scheint. Entsprechend wurden Gemälde dieser Art von Zeitgenossen als „Segnungen der Kärglichkeit und Bedürfnislosigkeit“ kritisiert.



*Wilhelm Busch, Stallinterieur, 1870er Jahre:* Der Blick in ein Interieur, das keine Menschen beherbergt, bleibt auf den Raum an sich konzentriert. Der Raum ist nicht belebt, der Nutzer nicht anwesend, eine Erzählung findet nicht statt. Ganz speziell gilt das für Räume, die nicht unter eine selbstverständliche Kunst- und Bildwürdigkeit fallen, wie Arbeits- oder Landwirtschaftsräume. Wilhelm Buschs „Stallinterieur“ ist ein solcher Raum. Ein Pfeiler stützt das Dach und kennzeichnet die Mitte des Stalls. In ihrer Funktion nur schwer erkennbare Behältnisse oder Gegenstände und der Anschnitt einer Tür rechts strukturieren

[8] Wilhelm Busch, Stallinterieur, 1870er Jahre



den Raum. Weder eindeutige Wände noch klare Flächen definieren den Raum als ein genau umrissenes Volumen. Ein schlichtes Fenster und die in der oberen Hälfte offene Tür links sind die einzigen Lichtquellen. Die eindringende Sonne bringt von außen den spröden Raum zum Flimmern und scheint den im Lichte flirrenden Staub sichtbar zu machen. Architektur und Gegenstände sind in Auflösung begriffen, das Interieur scheint seine räumliche und materielle Substanz zu verlieren. Buschs skizzenhaft anmutendes Gemälde zeigt in seinem Farb- und Pinselduktus einen rein atmosphärischen Raum. Diese Malweise verbindet die Hell-Dunkel-Manier niederländische Vorbilder mit den Tendenzen des Impressionismus und der Freilichtmalerei. Der Blick wird nicht durch eine feste Komposition geleitet. Innen und Außen werden ausschließlich über das Licht vermittelt. Allein Licht und Schatten führen den Blick. Er kann auf diese Weise frei schweifen und sich mit Phantasie füllen.

In einer diesem Gemälde nachfolgenden Zeichnung aus den 1880er Jahren hat der Künstler an die rechte Tür einen sich erleichternden Bauern gestellt, links liegen Kühe im Stroh. Das Interieur ist also genrehaft belebt. Im Gemälde dagegen sind wir ganz uns selbst überlassen. Kein Mittler begleitet uns von Außen in das unbekannte Innere einer abseits vom Bürgerlichen existierenden Welt.



*Wilhelm Trübner, Im Heidelberger Schloss, 1873:* Die Schnittstelle zwischen Außen und Innen ist hier wieder eindeutig das Fenster, deutlich umrissen in einer Renaissance-laibung. Der Blick geht von einer Position in einem unscheinbaren Zimmer aus. Dieses endet am Fenster, das bis zum Fußboden reicht. Das Bruchglas in den unteren Feldern zeugt von einer Vernachlässigung des Raums. Weder scheint er repräsentativ noch sonst von Nutzen zu sein. Das Interieur ist unbestimmt in seiner Funktion und Bedeutung. Die Hauptorientierung des Blicks führt daher nach außen. Sie wird wieder von Rückenfiguren angeleitet, von Mann und Hund. Warum der Mann hier steht, was ihn mit dem Raum verbindet und was ihn an der Landschaft draußen interessiert, wird aber nicht erkennbar. Der Innenraum scheint ihm relativ gleichgültig zu sein. Das Fenster dagegen dominiert die Bildfläche und geht sogar über sie hinaus. Es demonstriert die Grenze und zugleich den Übergang aus dem Interieur in das unbestimmte Außen. Was Moritz von Schwind in einer romantisch-psychologisch bestimmten Raumerzählung an Gedanken frei setzt und Wilhelm Busch über einen unruhig-skizzenhaften Pinselduktus an Offenheit der Wahrnehmung und Phantasie bewirkt, fordert bei Trübner einen rationalen, analytisch geleiteten Blick. Dieser ist von der Konstruktion des Fensters gefangen. Dessen formale Differenziertheit steht im Zentrum und dominiert das Bildganze. Figur und Hund stellen es aber in ein menschliches Maß. Dem Weg nach außen kann man sich beruhigt anschließen.

Wilhelm Trübner thematisiert das im 19. Jahrhundert überromantisierte Heidelberger Schloss auf eine sehr unpräzise, positivistisch anmutende Weise. Dies geschieht zu einer Zeit, in der ein vollständiger Wiederaufbau der absolutistisch geprägten Herrschaftsarchitektur sehr kontrovers und emotional diskutiert



[9] Wilhelm Trübner, Im Heidelberger Schloss, 1873

wurde. Das dargestellte Fenster gehört zum erhalten gebliebenen Friedrichsbau des Schlosses.



*Günther Förg, Ohne Titel (Fenster), 1983*: Diesen rational geforderten Blick diskutiert Günther Förg mehr als hundert Jahre später in seinen großen Fotografien. Das Fenster eines unbekanntes Innenraums wird monumental ins fotografische Bild gesetzt. Dieses Interieur ist nur architektonisch angedeutet, es scheint sich um einen riesigen Saal zu handeln. Doch es gibt keinerlei Funktions- und Bedeutungszuweisungen, keine Andeutung einer menschlichen Nutzung oder

eines menschlichen Maßes. Eine Erzählung, ein Verweis auf ein Geschehen oder gar auf ein wie auch immer geführtes Leben in diesem Interieur sind nicht vorhanden. Der Blick nach Innen und Außen ist daher blind und versperrt. Hinter dem Fensterglas lässt sich nichts erkennen, der Innenraum verliert sich im Schatten. Die Vermittlung von Innen und Außen funktioniert nicht mehr, weil

[14] Günther Förg, Ohne Titel (Fenster), 1983



das Innere und das Äußere nicht definiert sind. Ein gleichsam entseeltes Innen und Außen konfrontiert uns mit einer existentiellen Sicht auf Architektur als umbauten Raum. Diese Monumentalisierung und Abstrahierung des Interieurs hinterlassen ein Gefühl der Desorientierung, zumal die Position des Wahrnehmenden auch nicht konstruktiv verortet ist. Die schräge Untersicht weist auf keine feste Grundlage hin.

Mit seinen monumentalen Fotografien bezieht sich der Künstler auf eine „architettura rationale“, bildhaft demonstriert an ideologisch umstrittener Architektur aus faschistischer Zeit. Deren Machtdemonstration sollte zu einem Gefühl fester Strukturen und zu Richtlinien einer inneren und äußeren Haltung verführen. Interieurs müssen dagegen mit unseren Gedanken und Emotionen von Innen und Außen gefüllt werden, damit wir uns orientieren können. Sie besetzen diese Räume und bestimmen, wie wir diese verstehen und was wir mit ihnen verbinden, auch unter dem Preis der Dekonstruktion und Verunsicherung.



*Richard Hamilton, Bedroom, 1992:* Der Künstler zeigt den Ausstellungsraum einer Galerie, an der Galeriewand das Interieur eines „Bedrooms“. Wir sehen also ein Interieur im Interieur und darin wiederum das Fenster wie ein Bild im Interieur. Richard Hamiltons Arbeit scheint alles bisher Angesprochene zusammen zu führen, jedoch ohne jegliche Intimität und Erzählung. Dagegen stehen die funktionale Lampe von Wilhelm Wagenfeld als ein Relikt des Bauhausdesigns, ein Stuhl und ein Beistelltisch aus dem 19. Jahrhundert, daneben die funktionale Heizung und das kühl strukturierte Fenster mit Blick auf die Natur. Die Gegenstände im Raum wirken in ihrer Zusammenstellung wie addiert, Spuren einer Nutzung sind nicht erkennbar. Der Blick aus dem Raum durch das Fenster nach außen ist nicht personalisiert. Wie ein Filmset scheint das Zimmer auf den Auftritt der Handelnden zu warten. Der Betrachter befindet sich aber nicht mehr vorrangig im diesem eigentlichen Interieur als Beobachter einer Szene, sondern er steht in einer distanzierten Ebene davor: im Galerieinnenraum als Kunstbetrachter und potentieller Käufer. Hamiltons changierendes Spiel zwischen den künstlerischen Techniken Malerei und Fotografie ist in seinem differenzierten Illusionismus nur konsequent. Dieses Interieur hinterfragt auch das Medium, in dem wir Räume wahrnehmen.

Diese Doppelungen des Raums und Bildraums setzen das Interieur als Kunstgattung endgültig in seine eigentliche historische und weiterhin zeitgemäße Rolle und Bedeutung: als bildnerische Zeugnisse einer bloßen Vorstellung von Raum und der Reflexionen darüber, was Räume uns sagen können über ihr Inneres und über das jeweils Äußere, das wiederum das Innere bestimmt.

„Every interior is a set of anachronisms, a museum, with the lingering residues of decorative styles that any inhabited space collects. Banal or beautiful, exquisite or sordid, each says a lot about its owner and something about humanity in general.“ (Richard Hamilton)



[16] Richard Hamilton, Bedroom, 1992



Von oben links nach unten rechts:

[12]  
Heinrich Reinhard Kröh,  
Dorfküche, 1911

[10]  
Heinz Heim, Mädchen am Fenster,  
1892

[4]  
Carl Engel von der Rabenau,  
Die Werkstatt des Bildhauers  
Johann Baptist Scholl, 1836/1838

[13]  
Richard Hoelscher, Küferei, 1914

[15]  
Jan Knap,  
Stille und Ruhe bringen die ganze  
Welt ins rechte Maß zurück, 1985



## BIOGRAPHIE

**Anny Öztürk** (geb. 1970 in geboren in Istanbul, lebt in Offenbach)

1995 – 2001

Studium an der Städelschule – Staatliche Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt/Main bei Prof. Christa Näher, Meisterschülerin.

**Sibel Öztürk** (geb. 1975 in Eberbach/Neckar, lebt in Offenbach)

1997 – 2003

Studium an der Städelschule – Staatliche Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt/Main bei Prof. Christa Näher und Prof. Ayse Erkmen, Meisterschülerin.

### Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2000 Evelyn | 1822-Forum | Frankfurt/Main
- 2002 Anny und Sibel Öztürk | Kunsthalle Darmstadt  
Birds | Galerie Anita Beckers | Frankfurt
- 2003 Take me where I want to be... | Galerist | Istanbul  
Stars & Stripes – no games, just sport | Bonner Kunstverein
- 2004 One Gleam or the Other | Galerie Vera Gliem | Köln
- 2005 Lido | Kunsthalle Düsseldorf  
HAFENKÜCHE | Sechsmonatiges Projekt im Hafen 2a in Offenbach
- 2006 Ring Ring Ring | Skulpturale Lichtinstallation zur Luminale | Offenbach
- 2007 Mehr Licht! | Rond-Point Schuman | Brüssel  
Wo ist Zuhause? No.4 – Anny und Sibel Öztürk | Museum am Ostwall | Dortmund
- 2009 Temporary Imperfect Incomplete | Galerie Perpétuel | Frankfurt/Main  
Hafenstudio | Hafen 10 | Offenbach
- 2010 Anny und Sibel Öztürk | Künstlerhaus Bregenz

### Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

- 1998 Stuttgart, 17.7.1956-Salem (Wis.)/USA, 3.3.1977 | Portikus | Frankfurt/Main  
Surrender, aeroplastics and damastic | Brüssel
- 1999 Oh! Hitchcock | Kunsthalle Tirol | Hall
- 2000 Man muss ganz schön viel lernen, um hier zu funktionieren | Frankfurter Kunstverein  
I love you too, but | Galerie für Zeitgenössische Kunst | Leipzig
- 2001 Germania | Palazzo delle Papesse | Siena  
German Leitkultur | Aktionsforum Praterinsel | München  
German Leitkultur | Kunsthalle Fridericianum | Kassel  
Heimaten | Galerie für Zeitgenössische Kunst | Leipzig  
Vasistas | Teknik Üniversitesi/im Rahmen der Biennale Istanbul
- 2002 Get Out! | Galeria Arsenal | Bialystock  
Kunst macht Schule | Saarlandmuseum | Saarbrücken  
Intermedium 2-Multiple Choices | ZKM | Karlsruhe  
Touristische Blicke | Kunstverein Wolfsburg  
Selbstbildnisse | Kallmann-Museum Ismaning | München  
Kunst und Technik | Mannheimer Kunstverein
- 2003 Writing Identity | Galerie für Zeitgenössische Kunst | Leipzig  
Absolvenz | Ausstellungshalle des Städtelmuseums | Frankfurt/Main  
Call me Istanbul ist mein Name | ZKM Karlsruhe  
Brothers & Sisters & Birds | Badischer Kunstverein | Karlsruhe  
ID Troubles-Shake | Halle für Kunst | Lüneburg  
Cetinje Biennale – Love it or Leave it | Cetinje | Montenegro  
Monitoring | 21. Kasseler Dokumentarfilm- und Videofestival
- 2005 Coolhunters | ZKM Karlsruhe  
ID Troubles – US Visit | Nurture Art Gallery | New York  
Coolhunters | Künstlerhaus | Wien  
Roadmap to Europe. Eine Ausstellung zum Projekt Migration | Kölnischer Kunstverein | Köln
- 2006 Coolhunters | Mucsarnok – Kunsthalle Budapest  
Gegenstände | Badischer Kunstverein | Karlsruhe  
Fremd bin ich eingezogen | Kunsthalle Fridericianum | Kassel
- 2007 The International Encounter: Medellin 07/Contemporary Artistic Practices | Medellin | Kolumbien  
ABWEHR Performance-Festival | Kunstfabrik am Flutgraben | Berlin  
Türkisch Delight | Städtische Galerie Nordhorn | Nordhorn  
Be realist! Ask the impossible! | Karsi Sanat Galerisi | Istanbul  
Hans im Glück | K2 Art Center | Izmir
- 2008 Schaum | Mannheimer Kunstverein  
Anywhere I lay my head | Römer9 | Frankfurt/Main
- 2009 Instant Melancholia | Raum 121 | Frankfurt/Main  
ICI Berlin | La Condition Publique | Lille  
Memleket | Heimat | Palais für aktuelle Kunst | Glückstadt
- 2010 Biennale für Internationale Lichtkunst 2010 | Essen



## IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Anny und Sibel Öztürk – from inner to outer shadow  
Bilder gesellschaftlichen Wandels 7

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und des  
Hessischen Landesmuseums Darmstadt

22. April bis 11. Juli 2010

Galerie der Schader-Stiftung  
Goethestr. 1  
64285 Darmstadt

Herausgeber:  
Schader-Stiftung und Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Autoren:  
Dr. Klaus-D. Pohl, Hessisches Landesmuseum Darmstadt  
Rafael von Uslar, Freier Kurator und Autor, Berlin, Wanne-Eickel

Gestaltung: Atelier Marlies Blücher  
Druckerei: Ph. Reinheimer GmbH  
Abbildungen der Werke: Sina Althöfer, Wolfgang Fuhrmannek (HLMD)

© 2010 Schader-Stiftung, Hessisches Landesmuseum Darmstadt und die Autoren  
© der abgebildeten Werke der Künstler:  
Günther Förg © Günther Förg  
Richard Hamilton © VG Bild-Kunst, Bonn  
Jan Knap © Jan Knap  
Anny und Sibel Öztürk © Anny und Sibel Öztürk

Konzept der Ausstellung:  
Anny und Sibel Öztürk, Dr. Klaus-D. Pohl (HLMD)  
Beratung:  
Prof. Dr. Werner Durth, Prof. Dr. Stefan Hradil, Prof. Jean-Baptiste Joly,  
Staatssekretär a.D. Prof. Dr. Joachim-Felix Leonhard (Schader-Stiftung)

Bildung und Vermittlung:  
Dr. Lutz Fichtner (HLMD), Dr. Stephanie Hauschild, Christain Steuerwald, M.A.  
(Schader-Stiftung)

ISBN 978-3-932736-31-5

[www.galerie.schader-stiftung.de](http://www.galerie.schader-stiftung.de) und [www.hlmd.de](http://www.hlmd.de)