

Genau genommen bezieht sich dieser Beitrag gar nicht unmittelbar auf die in diesem Heft titelgebende «Méditerranée».<sup>1</sup> Vielmehr soll die künstlerische Wahrnehmung des Mittelmeeres, «unseres Meeres», des Großen Wassers oder Salzsees, des Westlichen Meeres oder «Meeres der anderen» aus verändertem Blickwinkel betrachtet werden. Theorien, künstlerische Zugänge und Konzepte zu Material, Medium (Salzwasser) und Oberfläche (der See), den Formen und Strukturen (der Wellen), zu einem vernetzten maritimen Raum, seinen Hervorbringungen und verborgenen wie erdachten Orten sollen in den Blick geraten; abstrakte Formen und Zusammenhänge sollen aufgerufen werden, die sich dem Salz- und Seewasser und mit ihm dem (Mittel-) Meer nähern. Ein anderes Wissen vom Maritimen und Mediterranen soll verhandelt werden, das jedoch nicht minder auf jene kulturellen, politischen oder gesellschaftlichen Bedeutungsfelder und Wissensgegenstände rekurriert, die sich für uns auch heute noch mit dem Mittelmeer verbinden. Gerade mit Blick auf die diesjährige *Documenta* und ihre teils unbedachte Belebung alter Raum- und Zivilisationsmodelle des «Mediterranen»<sup>2</sup> mag ein solcher Zugang vielleicht angemessen sein.

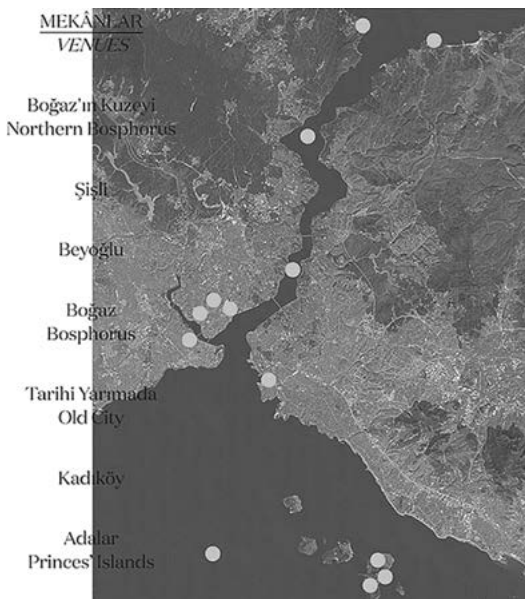
### **Saltwater**

Die Istanbul Biennale, die 2015 unter dem Motto «Saltwater – A Theory of Thought Forms» antrat und im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen soll, stellt sicher eine der aktuellen und wesentlichen kunstwissenschaftlichen und kuratorischen Auseinandersetzungen mit der Thematik in der gegenwärtigen Kunst dar. Und sie hat sehr unmittelbar die ästhetische Dimension des Salzwassers – die Konsistenz und Materialität, die Form und Strukturen – in Augenschein genommen und dabei zugleich auch die historische, kartografisch-räumliche Dimension und Erscheinung des Meeres einbezogen.

Tatsächlich wurde die Ausstellung für die meerumschlossene Stadt Istanbul entwickelt, deren Lage an Marmarameer und Bosphorus, zwischen östlichem Mittelmeer und Schwarzem Meer sie in vielerlei Hinsicht für das gewählte Thema prädestinierte. Die Ozeane, so Griselda Pollock im Begleitbuch der Biennale, seien Oberflächen des Transports und der Verbindung, durch die sich Inseln und Kontinente formten; in der an drei Meeren gelegenen Stadt Istanbul gebe das Salzwasser die Straßen und Passagen vor; zugleich definiere und verbinde es Kontinente, Geschichten und Politiken<sup>3</sup> – ein Verständnis wechselseitiger Beziehungen und Beeinflussungen, das an Aby Warburgs «Denkraum» der Méditerranée als gleichsam «geistige Landschaft» denken lässt, wenngleich deren Verortung im Mittelmeerraum und Bindung an die europäische Kultur erkennbar ebenso überschritten wird wie frühere historische Verengungen und Nationalisierungen.<sup>4</sup>

Schon in der Erschließung neuer, über Stadt und Region verteilter Ausstellungsräume und Orte (Abb. 1) wurde dies augenfällig: Weit über die gesamte Metropolregion verteilt, waren neben etablierten Ausstellungsorten und Museen in der Stadt – zu denen auch Orhan Pamuks «Museum der Unschuld» zählte – auch Schulen, Hotels, Villen, Bäder und Gärten bespielt, Inseln im Marmara- und Mittelmeer, aber auch Routen, Boote oder ein Leuchtturm am Schwarzen Meer einbezogen und damit eine 36 Orte verbindende neue Kartografie für Stadt und Mittelmeer entwickelt. Das in der deutschen Fachpresse durchaus auch kritisch beäugte Konzept umfasste dabei auch jene durch Ort, Geschichte in Osmanischem Reich, Türkei und östlichem Mittelmeerraum motivierten künstlerischen Positionen zur politischen Situation vor Ort, zu Restriktion und Ausgrenzung, Vertreibung, Flucht und Migration – wenn auch die Schwerpunktsetzungen dem Unternehmen zumindest in der deutschsprachigen Kritik ungnädige Rezensionen, ja sogar auch das Label einer «eskapistischen» Schau jenseits der aktuellen politischen Rahmenbedingungen und seiner Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev neben dem erneuerten Status einer «Heilerin» nun auch noch das Etikett einer «Ideologin» des «Vitalistischen» einbrachte.<sup>5</sup>

Doch liegt die Besonderheit der Biennale von 2015 und ihrer zahlreichen, eigens für die Schau entwickelten künstlerischen Positionen vor allem darin, dass sie ausgehend von Istanbul das Salzwasser selbst zum Ausgangspunkt machte und damit zugleich den weitestgehend übersehenen Versuch unternahm, von abstrakten Prinzipien des Künstlerischen wie auch des Wassers und Meeres selbst ausgehend, ein Thema zu erschließen, das eben nicht illustrativ repräsentiert, sondern in seinen ästhetischen Dimensionen entwickelt werden sollte. Guidebook wie Textsammlung zur Ausstellung fassen die Idee folgendermaßen: «SALTWATER: A theory of Thought Forms is an exhibition that places the transformative power of art at its core. It presents the artists' views of the world as a series of waves and knots, correlations between reality and the surreal, consciousness and unconscious, the poetic and the political, form and aesthetics.»<sup>6</sup>



1 Übersicht über die Ausstellungsorte der 14. Istanbul Biennale, 2015, Screenshot Website.

Die Tragfähigkeit des kunsthistorisch fundierten und zugleich poetischen Ansatzes der Istanbul Biennale von 2015 wird tatsächlich wohl erst retrospektiv und aus gewisser Distanz sichtbar, wenn die inzwischen generell meist umfangreichen Textkompendien rezipiert sind. Allein die Entscheidung, uns ausgehend von der Formel «Salzwasser», also gleichsam der Substanz der Meere – und entgegen den Verlockungen eines historischen oder der aktuellen (kultur-) politischen und gesellschaftlichen Situation in der Türkei geschuldeten Blickwinkels – mit abstrakten Formen und Verhandlungsformen in der Kunst zu konfrontieren, offenbart im Grunde erst den kenntnisreichen Umgang (auch) mit der Geschichte der Kunst wie des Meeres und seinen bis heute nachwirkenden (kulturellen, politischen und eben auch nationalen wie identitären) Belegungen. Und der schließt hier, jenseits der uns bis heute so vertrauten possessiven Wahrnehmungen und Grenzziehungen eines *Mare Nostrum* seit der Antike, durchaus auch andere historische, transkulturelle und abstraktere Zugänge ein, die sich aus einem erweiterten Betrachtungsfokus ableiten, und die auch die Perspektiven der südlichen und südöstlichen Mittelmeeranrainer einschließen. Aus europäischer Sicht werden diese bis heute weit weniger wahrgenommen,<sup>7</sup> belegt doch ein nach wie vor (europäisches) Verständnis des Mittelmeers als Territorium und Grenze die Nachhaltigkeit solcher Besitzvorstellungen, wengleich es zugleich inzwischen auch als gleichsam globaler kultureller Raum international beansprucht werden mag.<sup>8</sup>

### **Thought Forms – Oberflächen, Knoten, Netzwerke, Forme(l)n**

Was wird erkennbar, wenn die Substanz des Salzwassers für die Kunst zum Ausgangspunkt werden soll? Wenn versucht wird, das (Mittel-) Meer aus einem Medium und seinen eigenen Hervorbringungen heraus zu denken? Was kann sichtbar werden, wenn die künstlerische Annäherung an das Mittelmeer nicht notwendig mime-tischen Pfaden folgt, wenn das Meer nicht illustrativ oder metaphorisch verstanden, sondern vielmehr selbst als Erkenntnisraum und ästhetischer Raum gefasst wird, aus dem Formen und Strukturen herauslösbar werden, die ihre politische wie gesellschaftliche Relevanz auf andere, vielleicht ungewohnte Weise unter Beweis stellen?

Tatsächlich stellen sich diese aus dem Konzept zur Istanbul Biennale gefilterten und meist übersehenen Fragen nicht erst im Jahr 2015 – und auch nicht notwendig nur von der durch Salzwasser wie Meer umfassten Stadt Istanbul ausgehend. In der Kunstgeschichte verbinden sie sich nicht erst mit jenen vielfältig formulierten und bis heute nachwirkenden Theorien der Moderne, die im Kontext der Überwindung der Barrieren von «Kunst und Leben» entstehen und verhandelt werden. Sie tangieren Aspekte der künstlerischen Formfindung und fachmethodischen Formsystematisierung wie -deutung ebenso wie auch Versuche, diese Elemente und Verfahren in einen gleichermaßen ästhetischen wie vitalistischen Gesamtkosmos einzubetten – wobei deren meist okkulte wie ideologische Ausdehnungen offenbar notgedrungene Begleiterscheinungen zu sein scheinen. Das theoretische Spektrum reicht von naturverliebten Beschwörungen des Symbolischen in Landschaft und maritimem Raum und deren Erschließung für Weltsicht und Leben, über ganzheitliche, oft verquaste Ästhetiken des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, Debatten um Ornament und Abstraktion wie frühe konzeptuelle Realitätserweiterungen bis hin zu erkenntnisgierigen künstlerischen Konzepten und Laboratorien in der Gegenwart, die meist in engem Austausch mit korrespondierenden naturwissenschaftlichen Erkenntnismodellen stehen.

Auf der Istanbul Biennale von 2015 fanden diese transdisziplinären ästhetischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Wissensfelder und Positionen ihren Platz im Eingangsbereich und inhaltlichen Nukleus der Ausstellung im Istanbul Modern.<sup>9</sup> Unter dem Titel «The Channel» sollte er gleichermaßen «reference both to the Bosphorus and to the «Sodium channel» of our neurons» sein, ebenso als «Membran» wie «Passage» in die Gegenwart verstanden werden.<sup>10</sup> Folgerichtig finden sich hier – um nur wenige Extrakte dieses zeitumspannenden Ausstellungsbereichs ins Spiel zu bringen – die Handzeichnungen von Neuronen-Netzwerken des auch künstlerisch ambitionierten Neurologen und Nobelpreisträgers Santiago Ramón y Cajal (1889) neben Karl von Frischs Skizzen zur navigatorischen Sprache der Bienen (1950), Peter Taits zeichnerischer Phänomenologie der Knoten (1877), William Irvines 3-D Drucken von «Wasserwirbelknoten» (2015) oder dem Strömungsbild der «Underwater Rivers» im Bosphorus (2015) des Marine-Wissenschaftlers Emin Özsoy, das stellvertretend für dessen Untersuchungen von Wasser-, Wellenbewegungen und Tiden gezeigt wurde. Die engen Verbindungen und Wechselwirkungen mit den im «Kanal» gezeigten künstlerischen Positionen bleiben jedoch nicht auf die Gruppierung vergleichender Anschauungsformen beschränkt. Annie Besants «Gedankenformen» (Abb. 2) im «Channel» werden als frühe Beispiele einer «modernen abstrakten Kunsttheorie»<sup>11</sup> zum visuellen Leitmotiv der Ausstellung, durch die jene infrage stehenden inneren Zusammenhänge von Kunst, Natur, Wissenschaft und Leben Konkretisierung erfahren. Mit der organischen Form einer botanisch inspirierten, Wasser materialisierenden Fin-de-Siècle-Vase Émile Gallés (1895-1900) wird gleichsam ein Beginn eines Exponat-Spektrums markiert, das sich über Robert Smithsons «*Spiral Getty*» (1970) im Großen Salzsee von Utah und dessen medial variiertes Adaption «*Salt*» Tacita Deans (2013-14), über den kartografierenden, die Wasserrechte und Gewässer der australischen Yolngu bezeichnenden «*Saltwater Paintings*» (1998) von



2 Illustrationen zu Annie Besants und C.W. Leadbeaters Thought Forms, 1901: «INTELLECT: The Intention to Know» (fig. 19); «ANGER: Explosive Anger», (fig. 24); «FORMS BUILT BY MUSIC: Music of Gounod» (Plate G), 2015, Offset Druck, Ausstellungsansicht («The Channel»), 14. Istanbul Biennale 2015.

Gawirrin Gumana bis hin zu Elmas Deniz «*Under the Panorama*» (2012) erstreckt, in dem unterseeische Materialschichtungen von Sand und Plastik die idyllisierende historische Panoramafotografie des Bosphorus konterkarieren.

Mit dem hier nur sehr skizzenhaft angedeuteten Ausstellungsnukleus des «Kanal» gibt sich die Istanbul Biennale schon als gleichermaßen (kunst-) geschichtsbewusste wie theoretisch reflektierte Unternehmung zu erkennen. Aber auch in Titel und Ausstellungslogo werden Besants «Gedankenformen» aufgerufen. Offenkundig soll zwischen Gedanken und Theorie – der Vernunft und Wissenschaft und andererseits der Form als abstrakter (und hier auch vitaler) Größe<sup>12</sup> – vermittelt werden. Der Kreativität, künstlerischen Eigenständigkeit und Freiheit fallen in Ausstellungskonzept und zentralem Ausstellungsbereich – wie neben der Kuratorin auch VertreterInnen der Kunstgeschichte und anderer Disziplinen in Essays und Anthologie des Textbandes nachvollziehbar zum Ausdruck bringen – ebenso große Bedeutung zu wie eben jener Inspirationskraft des Salzwassers und Meeres selbst. Es wird nicht nur als historischer, national vereinnahmter oder auch ideologischer Raum begriffen – wie wir ihn aus großen Entwürfen u.a. Fernand Braudels kennen – sondern vor allem als ästhetischer Raum, dessen (Ober-) Fläche damit ebenso zugänglich wird wie seine verborgenen Schichten.

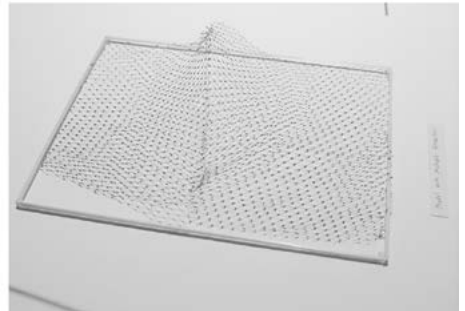
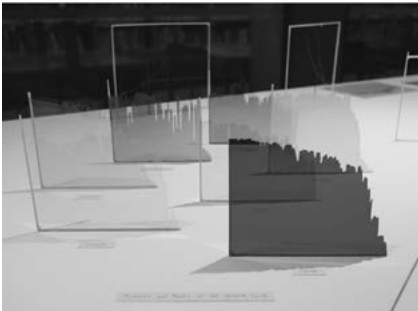
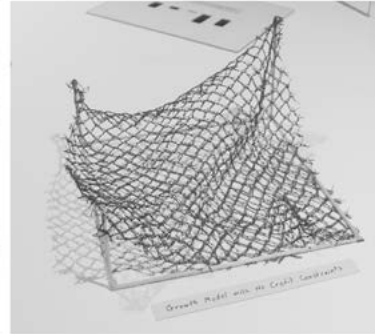
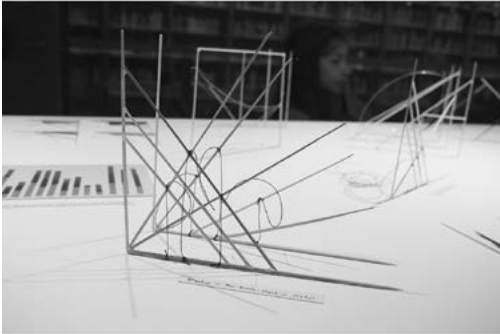
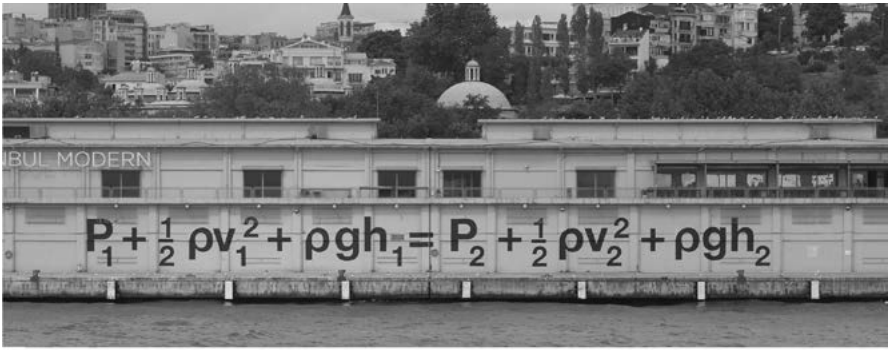
Bis hierher lässt sich vielleicht in gewissen Maß noch der oben angedeuteten Kritik am vermeintlich «vitalistisch-ganzheitlichen» Ausstellungskonzept von 2015 folgen. Doch erscheint die zentrale Idee, Salzwasser und Meer selbst zum Ausgangspunkt zu machen, seine aus den Formgebungsprozessen verdichteten Wissenskonstruktionen als Aktanten im Sinne Arjun Appadurais und deren in die politische Dimension überführbare «agency»<sup>13</sup> ins Zentrum einer Ausstellung zu stellen, ebenso betrachtungswürdig wie der damit einhergehende Blick auf die künstlerischen Formen, Materialien und Strukturen, durch die sich erst ein Bild des Salzwassers wie Mittelmeeres in Geschichte und Gegenwart formiert.

### **Kunst und Wissenschaften in der abstrakten Form**

Einige wenige Beispiele der über Stadt, Meer und Inseln verteilten Ausstellungsorte und Exponate der Istanbul Biennale 2015 mögen nachfolgend andeuten, wie nun jenseits des historischen Ausstellungsnukleus im «Kanal» die gegenwärtigen Kunstschaffenden der Aufforderung gefolgt sind, sich zu Idee und Ausstellungskonzept, zu «Saltwater» und (Mittel-) Meer zu äußern und in welcher Weise sie dies getan haben, welche Räume sie an den gewählten Ausstellungsorten erschließen und welche «Formen», Flächen und Strukturen sie herstellen oder durchdringen konnten.

Unter den Exponaten vermitteln zwei Arbeiten in sehr direkter Weise zwischen dem «Channel» und den im Innen- wie Außenraum situierten Ausstellungsembles: Liam Gillicks *Hydrodynamica Applied* von 2015 und Richard Ibghy und Marilou Lemmens' Installation *The Prophets* von 2013 (Abb. 3) – einerseits ein Schriftzug in schwarzen Lettern, eine physikalische Formel, die nur vom Wasser aus an der Außenfassade des Museumsgebäudes sichtbar war, und andererseits eine kleinteilige Installation im Inneren, die sich auf die wissenschaftlichen Darstellungskonventionen von Kurven und Diagrammen bezieht.

In Gillicks Arbeit an der Bosphorus-seitigen Museumsfassade ist es der formelhafte Bezug auf den Bernoulli-Effekt durch den ein unmittelbarer Ortsbezug hergestellt wird: U.a. in der Schrift «*Hydrodynamica*» von 1738 hat der Mathematiker und Physiker das Prinzip beschrieben, die Erhöhung der Geschwindigkeit einer Flüs-



3 Liam Gillick, *Hydrodymanica Applied*, 2015, Schriftzug, variable Größe; darunter: Richard Ibghy und Marilou Lemmens, *The Prophets*, 2013, verschiedene Materialien, beide: Ausstellungsansicht 14. Istanbul Biennale 2015.

sigkeit in Beziehung zu dessen Druckabnahme gesetzt und damit die Summe der Energien in einem Fluid, das entlang einer Stromlinie fließt, als konstant definiert, selbst wenn sie in einen verengten Kanal eintritt. Gillick ergänzt den Titel von Daniel Bernoullis genannter Schrift jedoch um den Zusatz «Applied» und weist seine Arbeit derart als Anwendung der Gleichung auf die Meerenge zwischen Europa und Asien aus. Wie so oft bei Gillick dokumentiert sich der Environment-Charakter auch hier: Ein direkter Bezug zu den offenbar am Bosphorus, an der Passage zwischen Mittelmeer und Schwarzem Meer, vorherrschenden Strömungs- und Druckverhältnissen wird hergestellt. Wengleich sich der Ortsbezug nur in der abstrakten Form einer physikalischen Formel vermittelt, birgt die Arbeit neben dem *site*-spezifischen

Moment des in-situ zugleich auch das *non-site* der Transformation in, oder hier besser gesagt, an den musealen Raum.<sup>14</sup>

Die Biennale-Kuratorin und Arte Povera-Spezialistin Christov-Bakargiev<sup>15</sup> nimmt Gillicks Bezugnahme hier sicher auch im Kontext jener künstlerischen Aneignungsformen mathematisch-naturwissenschaftlicher Prinzipien u.a. der Dynamik und des Wachstums wahr, wie sie die Arte Povera mit der Abwendung von traditionellen skulpturalen Medien und besonders Mario Merz mit seiner formelhaften Fibonacci-Reihe seit den 1960er-Jahren verfolgte. Engere inhaltliche Verbindungen zu «Thought Forms» und Ausgangspunkte gedanklich-künstlerischer Inspiration lassen sich vermutlich auch darin finden, dass v.a. bei Merz das Denken generell als Wachstum erfasst und damit ebenso als Quell des kreativen Prozesses verstanden wie zugleich zur theoretischen Grundlage eines veränderten, gleichermaßen objekt- wie formelhaft artikulierten Kunstbegriffs wird.<sup>16</sup>

Auch Richard Ibhgy und Marilou Lemmens' raumgreifende Installation, nun im Inneren des Istanbul Modern, stellt einen weiteren augenfälligen Bezug zwischen dem «Channel» und dem Ausstellungsbereich im gesamten Stadtgebiet her. In der Vielzahl und Variationsbreite der hier im Eingangsbereich gezeigten, äußerst fragilen, aus dünnen Metallfäden, Stiften und netzartigen Wellenformen zusammengesetzten kleinen Kurven, Diagramme und Modelle, die auf einem langen Tisch ausgebreitet sind, zeigt sich der Form- wie Formel-Austausch zwischen Wissenschaft und Kunst, kartografischem Modell, ökonomischem Diagramm und künstlerischem Objekt in mehrerer Hinsicht.<sup>17</sup> Das Verbindende liegt in der kontextbezogenen Erschließung der ästhetischen Dimension, der Formfindung und der ihr eingeschriebenen linearen Abstraktion. Aber auch im Zusammenhang zwischen der hier auf dem kartesischen Koordinatensystem fußenden schematischen Reduktion und deren künstlerischer Vereinzelung in Lineaments, Wellenformen und reliefartigen Netzstrukturen wird dies sichtbar. «Their artistic practice is grounded in a desire to materialize – or to demythologize – abstract thought, and explores the material, sensory, and subjective dimensions of experience that slip through the cracks of schematic representation», so der Begleittext zu Ibhgys und Lemmens' Installation.<sup>18</sup> Damit kommt ein weiterer, hier wesentlicher Aspekt ins Spiel: Denn mit den wissenschaftlich, politisch wie ökonomisch konnotierten Formen, Wellenformationen, Strukturen und linearen Gebilden scheinen zugleich auch die ideologischen Hervorbringungen des Salzwassers und Meeres angesprochen und unterlaufen – jene Formen, deren Erscheinung oder Sinngehalt für die Darstellung von Bewegungen, Veränderungen und Verschiebungen, aber auch Entwicklungen oder Progressionen in den genannten Anwendungsfeldern dienen.<sup>19</sup>

### **Saltwater vs. Méditerranée**

Die über Stadt und Inseln verbreiteten und eigens für die Biennale entwickelten künstlerischen Arbeiten, die von Skizzen, Zeichnungen, aber auch der künstlerischen Textauswahl zu den ausstellungsrelevanten Denkern und Theoretikern im Anthologie-Teil des Textbandes begleitet werden, stellen noch einmal andere Beziehungen zu Ausstellungskonzept der Istanbul Biennale von 2015 und ihrem «Channel» her. Die Positionen setzen zwar auch bei jenen formbezogenen Ausgangspunkten, Wellen, kristallinen Strukturen und abstrakten Formationen des salzigen Mediums an. Sie entwickeln für die Hervorbringungen des Salzwassers aber andere räumliche und historische Dimensionen, die aus den theoretischen,

wissenschaftlichen, poetischen oder politisch-ideologischen Belegungen des Wassers und Meeres in der Vergangenheit bis Gegenwart gefiltert und neu verortet werden. Anna Boghiguans raumgreifende und detailreiche Installation *«The Salt Traders»* (2015) in der Istanbuler Greek Primary School, in der sie historische Schiffssymbolik des (transkontinentalen) Salzhandels aufruft und mit objekt- wie formelhaften Zeichen der kristallinen Ressource und deren maritimen Distributionswegen verbindet (Abb. 4), sollte in diesem Zusammenhang ebenso knapp erwähnt werden wie die wohl meist abgebildete Arbeit der Istanbul Biennale von 2015 am Ufer der Prinzeninsel im Marmarameer – einem Binnenmeer des Mittelmeers: Denn Adrián Villar Rojas' *«The Most Beautiful of All Mothers»* (2015) ruft mit den monumentalen, im Meerwasser stehenden und hypertroph überwucherten Tiergestalten nun die evolutionären Hervorbringungen der See und kreativen Kräfte des Salzwassers auf und setzt derart elementare Entstehungsprozesse biologischer Spezies mit denjenigen der künstlerischen Invention in eins.

William Kentridge, von dem hier etwas ausführlicher die Rede sein soll, führt auf eben jener Prinzeninsel in gewohnt bühnenhafter Inszenierung verschiedene Medien in einer raumgreifenden Videoinstallation zusammen. Für die oben erwähnte Anthologie im Textband der Istanbul Biennale 2015 wählt er einen Auszug aus Georges Simenons Aufzeichnungen eines Interviews mit Leo Trotzki.<sup>20</sup> Kentridges konzeptuelle Textselektion setzt damit auf die formale Annäherung scheinbar entlegener zeitlicher und geographischer Bezugspunkte. Die alte Galata-Brücke in Istanbul liefert dem Autor Simenon einen Ausblick auf eine Vielzahl an Booten, dessen Schilderung sich mit Eindrücken der vertrauten Seine-Metropole nahe St. Cloud, den dortigen Brücken und bateaux-mouches überlagert.<sup>21</sup> Das eigentliche



4 Anna Boghiguian, *The Salt Traders*, 2015, Installation, verschiedene Materialien, Greek Primary School; daneben: Adrián Villar Rojas, *The Most Beautiful of All Mothers*, 2015, standortbezogene Installation (Büyükaada), organische und nicht-organische Materialien, variable Dimensionen, beide: Ausstellungsansicht 14. Istanbul Biennale 2015.





Interview mit Trotzki aber soll Simenon auf die Prinzeninsel führen – die Insel Büyüç, auf der auch Kentridge seine Arbeit *O Sentimental Machine* (2015) ansiedelt. Dies zwar nicht im erwähnten Trotzki-Haus, das heute zur Ruine verfallen, nur noch eine Ahnung vom historischen Ort des Exils gibt. Aber in dessen unmittelbarer Nachbarschaft, im Obergeschoss des mondänen Splendid-Hotel.

Kentridge operiert in seiner ortsspezifischen Arbeit mit anderen Größen, Medien und künstlerischen Mitteln, um dem Salzwasser am geschichtsträchtigen Ort «Gedanken» und «Formen» abzutrotzen. Hier ist es vor allem die Geschichte – des maritimen Raums, der bis heute nur mit Pferdedroschken befahrbaren Insel, auf der die Zeit ohnehin stillgestellt scheint, aber auch die Geschichte der historischen Figur Trotzki, der hier von 1929 bis 1933 seine Exiljahre verbrachte, aber nicht zuletzt auch jene in Kentridges Installation intelligent verschränkten Medien, die mit Stummfilm und Schwarz-Weiß-Fotografie, collagehaften, footage- und reinszenierten historischen Filmsequenzen Vergangenheit und Gegenwart ebenso lust- wie kunstvoll verschränken.

Die Lobby vor den Zimmern im Obergeschoss des imposanten Hotels wird ganz durch die 5-Kanal Videoinstallation eingenommen (Abb. 5). Hinter den Milchglas-durchfensterten Türen der Zimmer werden Gestalten und Gegenstände, Formen und Maschinen sichtbar und hörbar: Leise Stimmen, Musik, Lärm der Menge machen die Betrachtenden zu Voyeuren eines vermeintlichen Hotellebens der 1920er Jahre, das sich hinter verschlossenen Türen abspielt. Zugleich werden die Zuschauer aber auch zu Kinozuschauern oder Theaterbesuchern, die vor allem auf der altmodischen, zentralen Projektionsleinwand mit einer absurd-sentimental anmutenden filmischen Montage aus Geschichtsfragmenten – bekannten historischen Szenen, revolutionären Versammlungen, deren Nachstellungen und assoziativen Sequenzen – konfrontiert.

Die Präsenz des historischen Revolutionärs auf der Insel bekundet neben den unvertitelten Rede-Ausschnitten an den Zimmertüren vor allem jene zentrale Filmprojektion. Ist es an deren Beginn noch der kurze filmische Ausflug auf die historische Büyüçkada mit ih-

5 William Kentridge, *O Sentimental Maschine*, 2015, Standbilder Leinwand, Lobby OG, Splendid Hotel, Büyüçkada, Ausstellungsansicht Istanbul Biennale 2015.

rer von Rahsegelern und den auch bei Simenon benannten Fischerbooten belegten Uferpromenade, der das site-spezifische Element erbringt, so wird bald eine der Trotzki-Reden als raumfüllender Sprechtext in französischer Sprache zum dominantesten Moment der Installation. Eingestreute nachgestellte historische oder fiktive Szenen in der Agitationsästhetik der Zeit reihen sich an die Filmsequenz der genannten Trotzki-Rede: Schnelle Szenenwechsel führen zu automatisierten Arbeit und dadahaft-absurden und surrealen Mensch-Maschine-Konstellationen, zum Trichter eines Grammophons, das dem Künstler in der Rolle des Revolutionärs und Redners,<sup>22</sup> einer Trotzki-Freud-Kompositfigur<sup>23</sup> und schließlich eines Wissenschaftlers im Labor zum Aufnahmegerät wird, um dann zum Fernrohr, zur Tränenvase oder Kameraauge mit Eigenleben zu mutieren, das jetzt auch die Zuschauer zu fokussieren sucht. Bühne, Labor, Studio, Trainingsraum und die Hotel-Lobby auf Büyükkada werden zu einem historischen wie gegenwärtigen Ort der Bild-Kreation und Präsentation verschränkt.

Kentridges Installation balanciert an den Schwellen der Zeiten, von Realem und Fiktivem. Sie oszilliert zugleich aber auch zwischen den Räumen und Akteuren der politischen Theorie, Ideologie, der Entwicklung wissenschaftlicher Gedanken und den immer im Bild präsenten künstlerischen Verfahren der Bilderzeugung und Vermittlung auf der anderen Seite. Einen Ausgangspunkt für *O sentimental Maschine* mag der Künstler in Trotzki's Schriften zum Verhältnis von Menschen, Natur, Technik und Kunst/ Kultur gesehen haben, aus denen er möglicherweise auch Trotzki's Vorstellung vom Menschen als «sentimentale, aber programmierbare Maschine» gefiltert<sup>24</sup> und zum titelgebenden wie filmbestimmenden Motiv seiner Installation gemacht hat.

Grundlegend scheint Kentridges Installation aber nicht nur vom Gedanken getragen, dass das Salzwasser die *conditio* menschlicher Existenz wie künstlerischer Arbeit schlechthin darstellt – dass Gedanken, Ideen aus einem Meer innerer und äußerer Bilder auftauchen, gewisse Bilder in deren Flut verdrängt,<sup>25</sup> andere zeitweise nach oben gespült, sichtbar und vor allem zeichnerisch verhandelbar werden. Sondern vielmehr, dass das Salzwasser (des Mittelmeers) innerhalb dieser komplexen Videoinstallation einen gleichermaßen bedingenden wie bilderzeugenden Stellenwert erhält, da es – gemäß Sigmund Freudscher Theorie – verdrängte, absurd oder surreal anmutende Bilder in jener «sentimentalen Maschine» ebenso konkret an die Oberfläche treibt wie auch ganz neue Bilder hervorbringen kann (Abb. 6): Sichtbaren Ausdruck findet dieser für Kentridges Arbeiten offenkundig elementare Gedanke<sup>26</sup> vor allem in den vier Projektionsflächen auf den gläsernen Türblättern der Hotel-Lobby, an denen sich scheinbar teils halbvoll, teils komplett mit Wasser gefüllte Räume abzeichnen und die derart aquariumsartige Unterwasser-Einblicke bieten. Denn hier werden die wechselnden, kommentarhaft anmutenden Filmsequenzen gleichsam unter- und überspült, teils auch erst an die Oberfläche getrieben; hier erscheinen historische Gestalten und Ereignisse, Menschen und Maschinen, Theorien und politische Parolen gleichsam unter Wasser gesetzt, surreal, fremd und undurchsichtig oder auch ganz im wogenden Meerwasser abgesoffen, verschwommen und zu abstrakten Formgebilden verunklart. Wohl in kaum einer anderen Arbeit auf der Istanbul Biennale 2015 dokumentieren sich die künstlerischen Verfahrensformen mit dem Salzwasser und (Mittel-) Meer als Raum ästhetischer Verhandlung, Erkenntnis, aber auch historischer Belegung so deutlich und detailversessen wie hier.



6 William Kentridge, 0 Sentimental Maschine, 2015, Standbilder Türblätter, Lobby OG, Splendid Hotel, Büyükdada, Ausstellungsansicht, Istanbul Biennale 2015.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Alessandro Vanoli, »Bild und Geographie. Das Mittelmeer denken«, in: *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, hg. v. Hannah Baader u. Gerhard Wolf, 1. Aufl. Zürich u.a. 2010, S. 207–238.
- 2 Hier sei an Marta Minujins Konzept zum *Parthenon der Bücher* vor dem Fridericianum in Kassel (*Documenta* 2017) erinnert, mit dem die argentinische Pop-Ikone die antike griechische Architektur als Sinnbild der Kultur, als »Ursprung unserer Demokratie« und westlichen Zivilisation aufruft. Begegnung mit Marta Minujin, «Kulturzeit»-Gespräch mit Cécile Schortmann, 9.6.2017, <http://www.3sat.de/mediathek/?obj=67281>, Zugriff am: 10.6.2017.
- 3 Griselda Pollock, «The Cure for Anything Is Saltwater – Sweat, Tears, or the Sea», in: *14th Istanbul Biennial. Saltwater. A Theory of Thought Forms*, hg. v. Carolyn Christov-Bakargiev, Istanbul 2015, S. 19–26, Ausst.-Kat., Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2015.
- 4 Vgl. Franck Hofmann, Markus Messling, «Nachwort», in: *Leeres Zentrum: Das Mittelmeer und die literarische Moderne. Eine Anthologie*, hg. v. dies., Berlin 2015, S. 259–287, hier: 261ff.
- 5 Exemplarisch sei auf folgende Veröffentlichungen dieses Tenors hingewiesen: Nicola Kuhn, «Baden gegangen», in: *Der Tagesspiegel*, 7.9.2015, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/istanbul-biennale-baden-gegangen/12284468.html>, Zugriff am 8.9.2015; Hanno Rauterberg, «Istanbul Biennale: Die neuen Mildern», in: *Die Zeit*, 37, 2015, <http://www.zeit.de/2015/37/istanbul-biennale-kunst-krieg>, Zugriff am: 20.9.2015; Ingo Arend, «14. Istanbul Biennale. Mit Leo Trotzki im Salzkanal», in: *Kunstforum International*, 2015, Bd. 236, Biennalen: Berichte, S. 209; Kolja Reichert, «Biennale in Istanbul: Suggestive Gesten und weite Wege», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.9.2015, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/eroeffnung-der-biennale-in-istanbul-13785994.html>, Zugriff am: 6.9.2015. Zur stereotypen Wahrnehmung der *Documenta*-Kuratorin als «Heilerin», vgl. Nanne Buurmann, «Vom Gefängniswärter zur Heilerin. Kuratorische Autorchaften im Kontext vergeschlechtlicher Ökonomien», in: *kritische berichte*, 4.2016, S. 114–121, hier 119. Für die anders lautende internationale Fachpresse sei stellvertretend benannt: Greogory Volk, «Matter That Really Matters: Carolyn Christov-Bakargiev's Istanbul Biennial», in: *Art in America*, News, 28.9.2015, <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/matter-that-really-matters-carolyn-christov-bakargievs-istanbul-biennial>, Zugriff am: 2.9.2017.
- 6 Bige Örer, «The 14th Istanbul Biennial», in: *14th Istanbul Biennial. Saltwater. A Theory of*

*Thought Forms*, Istanbul 2015, S. XXI, Exh. Guidebook, Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2015.

7 Hier sei auf die von Alessandro Vanoli behandelten historischen Wahrnehmungsformen für das Mittelmeer im Hebräischen («yam» = Meer, im Sinne einer großen Menge von Süß- oder Salzwasser) und im Arabischen (*bahr* = «viel Wasser») verwiesen, die sich durch ihre distanziertere Haltung stark von den identitäts- und besitzorientierten Belegungen durch die nördlichen Anrainer seit der Antike unterscheiden. Vanoli 2010 (wie Anm. 1), hier v.a. S. 222ff. u. S. 229ff.

8 Vgl. David Abulafia, *Das Mittelmeer. Eine Biografie*, Frankfurt am Main 2013, s. v.a. Teil V, Kap 7, S. 794–810 u. S. 811–820.

9 Vgl. Arend 2015 (wie Anm. 5).

10 Carolyn Christov-Bakargiev, «The Channel», in: *14th Istanbul Biennial. Saltwater. A Theory of Thought Forms*, Istanbul 2015, S. 53, Exh. Guidebook, Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2015.

11 «Her book *Thought Forms* (1905), co-authored with Charles Leadbeater, is one of the first examples of modern abstract art theory. «Thought forms», according to Besant, are embodied entities of both the real world and the imaginal realm, visible and vibrating manifestations of what is generally invisible that can be apprehended in intense states of awareness, meditation, affect and desire.» <http://14b.iksv.org/allworks.asp>, Zugriff am 25.9.2015; in Auszügen abgedruckt in: Christov-Bakargiev 2015 (wie Anm. 10), S. 54.

12 Vgl. Annie Besant; C.W. Leadbeater, *Thought Forms*, London: Anthropological Society, 1901, S. 25-31; Annie [Wood] Besant, *Thought Power: Its Control and Culture*, London: Anthropological Society, 1901, S. 9f.

13 Carolyn Christov-Bakargiev, «SALTWATER: A Theory of Thought Forms», in: *14th Istanbul Biennial. Saltwater. A Theory of Thought Forms*, hg. v. Carolyn Christov-Bakargiev, Istanbul 2015, S. XLIII–LXIII, Ausst.-Kat., Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2015; Pollock 2015 (wie Anm. 3).

14 Vgl. Robert Smithson, «A Provisional Theory of Non-Sites» (1968), in: *Robert Smithson. The Collected Writings*, hg. v. Jack Flam, Berkeley/ CA 1996, S. 364. Samantha Schramm, «Time-motion: Passagen, Sequenzen und kristalline Strukturen der «Land Art»», in: *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert*, hg. v. Guido Reuter u. Ursula Ströbele, Köln 2017, S. 109–121.

15 Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera*, London 1999.

**16** Vgl. Claudia Bulk, *Die Bedeutung der Energie in Natur und Kultur in Werken der Künstler der Arte Povera*, Diss. phil. Universität zu Köln, 2001. <http://kups.uni-koeln.de/1107>. Zugriff am: 30.10.2017.

**17** Zur Rolle des Diagrammatischen im Kontext der visuellen Wissenskonstruktion vgl. Angela Stercken, «Otto Neurath reloaded. Zeichen der Weltordnung – Medien kultureller Differenz: Von der Istanbul-Biennale 2009 nach Wien und Düsseldorf», in: *Blickränder. Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten*, hg. v. Astrid Lang und Wiebke Windorf, Berlin 2017, S. 265–284.

**18** 14th Istanbul Biennial, Participants: Richard Ibghy und Marilou Lemmens, <http://14b.iksv.org/participants.asp?id=34>. Zugriff am 2.9.2017.

**19** Weiterführende Verweise zum Zusammenhang ökonomischer Abstraktion und historischer Wissensgenese am Beispiel von Fernand Braudels Méditerranée: Jacques Rancière, *Die Wörter der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*, Berlin: August, 2015. Siehe auch: Susanne Leeb, «Die universale Sprache der verwaltungstechnischen Abstraktion», in: *total. Universalismus und Partikularismus in postkolonialer Medientheorie*, hg. v. Ulrike Bergemann u. Nanna Heidenreich, Bielefeld 2015, S. 269–290.

**20** «George Simenon & Leon Trotsky: Interview with Leon Trotsky (1933)», in: *14th Istanbul Biennial. Saltwater. A Theory of Thought Forms*, hg. v. Carolyn Christov-Bakargiev, Istanbul 2015, S. 150–153, Ausst.-Kat., Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2015.

**21** Ebd., S. 151f.

**22** Hier wird offenkundig an die bekannten historischen Fotografien von Adolf Hitlers

Proben vor dem Spiegel angespielt und damit ein Hinweis auf Trotzki's Beschäftigungsfelder während seines Exils auf der Prinzeninsel gegeben, auf der zahlreiche Beiträge zur politischen Situation in Deutschland der Zeit entstanden.

**23** Kentridge scheint die Ähnlichkeit der beiden historischen Figuren bewusst einzusetzen, um einen auch an anderer Stelle formulierten Gedanken Sigmund Freuds (Psychoanalyse als «Tummelplatz») aufzunehmen und die vielfältigen Inspirationsquellen, äußeren und inneren Bilder seiner Installation auf Büyükkada deutlich zu machen. Vgl. William Kentridge, «A Defence of the Less good Idea.» XLIV. Sigmund-Freud-Vorlesung 2017, Burgtheater Wien, [www.freud-museum.at/de/news/william-kentridge-video-a-defence-of-the-less-good-idea.html](http://www.freud-museum.at/de/news/william-kentridge-video-a-defence-of-the-less-good-idea.html) (<https://youtu.be/1YUqg1MOS5w>), Zugriff am 15.9.2017.

**24** Kentridge bezieht sich möglicherweise hier auf die 1923, also wenige Jahre vor seiner Zeit auf der Prinzeninsel entstandene Schrift Leo Trotzki's *Literatur und Revolution*. Zu dem seit 2015 (ohne Nachweis) vielzitierten Mensch-Maschinen-Vergleich siehe: William Kentridge, zit.n.: Kerstin Kellermann, «Verdichtete Zeit und Risse in der Landschaft: Oktober der Revolutionen # 2», in: *scug. Journal für Musik*, 4.10.2017, <http://www.skug.at/article8656.htm>, Zugriff am: 6.10.2017.

**25** Vgl. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Librairie José Corti, 1942 (dt. Das Wasser und die Träume. Versuch über die Imagination der Materie, Frankfurt am Main 1998).

**26** Vgl. Kentridge 2017 (wie Anm. 23).