universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Internationale Istanbul Biennale – Kultureller Katalysator im Spannungsfeld der Gentrifizierung“

Verfasserin

Anna Resch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Kunstgeschichte
Betreuer:	HR Dr. Werner Kitlitschka

Inhaltsverzeichnis

Einleitung **1**

1. Das internationale Parkett der Biennalen **3**

1.1. Die Anfänge der Istanbul Biennale in Zeiten politischen Umbruchs 8

1.2. Das kulturelle Umfeld in der Stadt und die künstlerische Produktion… 11

1.3. Die Gründung der Internationalen Istanbul Biennale 1987… 13

1.3.1. Die Internationale Istanbul Biennale – historischer Überblick, Aufbau, Zielsetzung… 14

1.4. Die private Finanzierungspolitik… 20

1.4.1.Türkische Kulturpolitik… 24

1.5. Die Positionierung der Istanbul Biennale… 26

2. Die lokale Kunstszene im wechselseitigen Verhältnis mit der Biennale .. **29**

2.1. Der Einfluss der Biennale auf die künstlerische Produktion 37

2.1.1. Orientierung an westlichen Methoden… 38

2.2. Kritik aus der Istanbuler Szene – Reibungspunkte mit lokalen Realitäten 39

2.2.1. Die Inklusion lokaler Kunstschaffender bei den Biennalen 42

2.2.2. Befürchtungen der Orientalisierung türkischer Kunst 44

3. Neue Orte für die Kunst – Potenziale und Gefahren **47**

3.1. Exkurs: Ortsspezifität vs. White Cube 48

3.2. Ausstellungsorte – Realitätssuche und Konfliktraum 52

3.2.1. Der Umgang mit Räumen und Orten in den kuratorischen Konzepten 52

3.2.2. Auftragswerke und Artist-in-Residencies 56

3.3. Die voranschreitende Gentrifizierung Istanbuls 58

3.3.1. Das Phänomen der Gecekondus 59

3.3.2. Wachsende soziale Gräben 63

3.3.3. Die Rolle der Istanbul Biennale im Gentrifizierungsprozess 64

3.4. Werkbeispiele 67

4. Bezugspunkte zur lokalen Bevölkerung **81**

4.1. Bevölkerung und urbaner Raum – Privatheit und Öffentlichkeit 82

4.1.1. Urbane Transformation und soziale Konflikte in Tophane 82

4.2. Im Spannungsfeld zwischen internationalem Kunstgeschehen und lokaler Bevölkerung 86

4.2.1. Bestrebungen in der Vermittlungsarbeit 89

5. Schlussbetrachtung 93

I. Bibliographie 97

II. Abbildungsnachweis 109

III. Abbildungen 113

IV. Zusammenfassung 131

V. Abstract 133

VI. Curriculum Vitae 135

VII. Danksagung 137

Einleitung

Großausstellungen werden mittlerweile auf der ganzen Welt abgehalten – von Venedig, Sao Paolo bis Sydney, Gwangju und Istanbul. International rezipiert und medial verfolgt, nehmen diese Ausstellungsformate auf lokaler Ebene eine ebenso dominante Rolle in der gastgebenden Stadt ein. Visuell durch Plakatierungen, die auf die Veranstaltung selbst aufmerksam machen, das Rahmenprogramm und die zahlreichen parallellaufenden Kunstschauen, die auch außerhalb des Austragungsortes oft verstreut stattfinden, aber auch durch das Publikum, das durch solche Veranstaltungen international angezogen wird, verändert sich während der Dauer der Ausstellung das Bild einer Stadt. Doch der Einfluss solcher kultureller Großveranstaltungen bleibt nicht temporär: vielschichtige Veränderungen des urbanen Raums können damit einhergehen. Daher ist in dieser Hinsicht das Bewusstsein der Kuratoren für ihre soziale Verantwortung, die sie bei der Konzeption einer Ausstellung tragen, besonders wichtig, sodass sich nicht nur temporäre Höhepunkte, die sich an ein kunstaffines Publikum wenden, im Programm finden, sondern Nachhaltigkeit durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Ort und tiefgreifende Überlegungen werden bewiesen. Biennalen sollten mehr als Produkte des Stadtmarketings und des internationalen Kunstmarkts sein, sondern sich mit ihrem eigenen Kontext auseinandersetzen und der unmittelbaren Bevölkerung einen Mehrwert schaffen.

Die Internationale Istanbul Biennale präsentiert sich heute der globalen Kunstszene als eine der meist rezipierten Großausstellungen weltweit. Am internationalen Parkett der Großausstellungen ragt sie durch einige Besonderheiten hervor, auf die im Folgenden detailliert eingegangen wird: die Biennale fungiert als Repräsentationsfläche für junge, unbekannte Künstler aus peripheren Regionen, die gezeigten Werke wie auch die kuratorischen Konzepte sind getragen von einem politischen Geist und bilden eine Plattform für kritische Stimmen. Ortsbezogenheit in den Präsentationsformen und inhaltliche Auseinandersetzungen mit lokalen Gegebenheiten sind dem austauschbaren White Cube favorisierte Methoden sowie überdurchschnittlich viele Auftragswerke markieren die Haltung dieser biennalen Großausstellung.
Im Hintergrund steht dabei, welche Auswirkungen die Biennale hinsichtlich lokaler kulturpolitischer, soziologischer, wirtschaftlicher oder stadtplanerischer Entwicklungsprozesse hatte und bis heute hat.
Diesen Berührungspunkten und Wechselwirkungen mit den lokalen Wirklichkeiten wird

unter besonderer Berücksichtigung dreier Ebenen nachgegangen: die lokale Kunstszene, in deren Entstehen die Biennale mitunter keine unbedeutende Rolle einnahm, die bei den Ausstellungen bespielten Orte und der Umgang mit der lokalen Bevölkerung sind zu untersuchende Aspekte.

Diese drei großen Teilbereiche bilden den inhaltlichen Überbau der Arbeit, an dem exemplarisch die Schnittstellen und Berührungspunkte zwischen der Istanbul Biennale, ihrer sie beherbergenden Stadt und dem internationalen Kunstmarkt aufgezeigt werden. Daher wird auf die einzelnen Editionen der Biennale, auf die konkreten kuratorischen Konzepte sowie die Werkauswahl nur punktuell eingegangen. Einzelne Beispiele sollen für eine generelle Entwicklung und thematische Auseinandersetzung stellvertretend herausgegriffen werden. Die Istanbul Biennale dient als Werkzeug, um an ihrem Entstehen und Wachsen die lokale politische, kulturelle, gesellschaftliche aber auch stadtplanerische Entwicklung der letzten 20 Jahre in Istanbul abzubilden.

Nach einem kurzen Überblick zur globalen Stellung von Biennalen heute (die historischen Vorgänger der Biennalen, die Weltausstellungen, werden im Folgenden zugunsten einer klareren Fokussierung ausgelassen) und den Motiven für die Gründung solcher Kunstfestivals, wird genauer auf die Gründung der Istanbul Biennale und das damals herrschende politische und künstlerische Umfeld eingegangen. Zentral steht die Untersuchung, inwieweit die Biennalen von Istanbul einen direkten Einfluss auf die lokalen Gegebenheiten der Stadt, auf den diversen genannten Ebenen, hatten. Zum einen ist zu analysieren, wie sehr die Istanbul Biennale dem Entstehen einer Kunstszene und der Kunstproduktion als Katalysator diente und ob dabei ein Abhängigkeitsverhältnis von regionaler Produktion zur globalen Kunstwelt entstand. Zum anderen ist die Rolle der Istanbul Biennale in den Stadtentwicklungsprozessen der Metropole sowie ihre Mitverantwortung an der fortschreitenden Gentrifizierung Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Anhand punktueller Vergleiche wird ermittelt, wie lokale Probleme zwischen verschiedenen Bevölkerungsschichten und Interessensgruppen in der Stadt von den Kuratoren und Künstlern in den Ausstellungen aufgenommen und thematisiert wurden.

1. Das internationale Parkett der Biennalen

Die Anzahl der heute weltweit abgehaltenen Biennalen wird zwischen 200 und 300 geschätzt. Diese Tendenz scheint sich, getragen durch den Erfolg der vorangegangenen Biennalen, jedoch weiter zu bestätigen als zu bremsen. Auf die sozioökonomischen Gründe dafür wird weiter unten eingegangen. Das Format der Großausstellung hat sich als zentrales Instrument der Vermittlung zeitgenössischer internationaler Kunst etabliert. Während früher Museen und Galerien Orte der Kunstvermittlung und -präsentation waren, nehmen heute Biennalen und Großausstellungen diesen Platz ein. Sie sind das wesentliche Medium den vorherrschenden Kunstdiskurs zu repräsentieren und durch Podiumsdiskussionen, Symposien und Publikationen zu beeinflussen.

„If it can be said, that for more than a century museum and gallery exhibitions have largely been „the medium through which most art becomes known", then it is the biennial exhibition that has arguably since proved to be the medium through which contemporary art comes to be known."[1]

Integraler Bestandteil der weltweiten Biennalen, Triennalen, Manifestas und der Documenta ist – egal ob in Havanna, Tirana, Kassel oder auch bei den kleinsten Vertretern wie Tornitz und Werkleitz – die Vertiefung des thematischen Schwerpunktes im Rahmen von begleitenden Vorträgen, Diskussionen, Konferenzen und einem umfangreichen Vermittlungsprogramm. Die Publikationen sind nach den zwei Monaten des Spektakels, das letzte Andenken an die Ausstellung, leisten aber oft einen nachhaltigen Beitrag zum kunstwissenschaftlichen Diskurs. Die interdisziplinäre Herangehensweise an die Auseinandersetzung mit Fragestellungen im Kunstdiskurs ist ebenfalls ein Mittel, das dem Museum entlehnt wurde: „*Because museums act to reinforce culture, not to change it, postmodernism revealed that the museum was actually another institution of sameness, not difference. But, at the same moment, academics from many disciplines migrated to the museum as the site of multiple kinds of intellectual investigations, represented by the idea of a "field" as opposed to a discipline. We consider the biennial to be just this kind of heterotrophic field, and this is where our interest lies."*[2] Wollte man dieses Bild weiterdenken, könnte man eben diese transdisziplinäre Herangehensweise in Wissensfeldern als strukturelle Entsprechung der räumlichen Ausdehnung des Formats der

[1] Filipovic, Elena/ van Hal, Marieke/ Ovstebo, Solveig, 2010 S 15
[2] Ferguson/Hoegsberg, 2010, S 366

Biennale sehen.

Die gezeigte Kunst ist oft losgelöst von der Nachfrage am Kunstmarkt, daher wird im Kontext der Großausstellung auch Künstlern aus peripheren Regionen Raum geboten, ihre Werke zu präsentieren. Die künstlerischen Praktiken die man auf Biennalen vorfindet, sind überwiegend schwer kommerzialisierbare oder ephemere Medien, wie Installationen und Videoarbeiten, die am klassischen Kunstmarkt bisher noch wenig Abnahme finden.

Spätestens seit der Documenta 11 unter der Leitung von Okwui Enwezor sind es die Großausstellungen, die den Anspruch haben den postkolonialen Blick auf Nicht-West-Kunst abgelegt zu haben. Denn auf Biennalen begegnen sich Künstler unterschiedlichster Nationalitäten in Dialog und Ausstausch. *„Ein gleichberechtigtes Nebeneinander aufgrund thematischer Nähe findet erst auf den internationalen Biennalen statt.“*[3]

Auch die dominierenden neuen Medien, wie Installationen und Videokunst, die dem Besucher auf Großausstellungen stets begegnen, erleichtern den gleichberechtigten Zugang für Künstler aller Regionen. Hans Belting sieht in seinem Aufsatz zum „Marco Polo Syndrom“ in der Verwendung neuer Medien die Möglichkeit den musealen Kunstbegriff *„zu unterlaufen“* und *„die alten Sprach- und Informationsbarrieren“* zu überwinden.[4]

„Aber wir lösen diese Präsenz [der Körperlichkeit alter Bilder] immer vollständiger in die Scheinwelt der elektronischen Medien auf. Diese Technologie wird übrigens auch den anderen Kulturen zugänglich und hebt damit, wenn nicht die ökonomischen Machtverhältnisse dagegen stehen, bisherige Grenzen zwischen den Kulturen anscheinend auf.“[5]

Neue Medien und Videokunst nehmen einen festen Platz in den internationalen Großausstellungen ein. Die Aktualität dieser Strömung hat eine parallele Auseinandersetzung der unterschiedlichen kulturellen Hintergründe ermöglicht, wodurch keine vom Westen vorgegebene Prägung innerhalb des Mediums vorliegt. Künstler unterschiedlicher Kulturen treffen sich dabei unter den gleichen Bedingungen. Die verwendeten Medien, sind zudem erlebbar, durchlaufbar und damit auch für ein Laienpublikum leichter vermittelbar und zugänglich. Dies gilt in besonderem Ausmaß auf der Ebene der sinnlichen Erfahrung partizipativer Kunstpraxen, während die Unzugänglichkeit gegenüber dem kunstimmantenten Referenzsystem unweigerlich auch

[3] Vogel, 2010, S 72
[4] Ebd. S 108
[5] Belting, 2004, S 194

diesen Medien anhaftet. Jedoch kann gerade diese vordergründige Zugänglichkeit ein positiver Ansatz für nachhaltige Vermittlungsarbeit sein.

Aufgrund des internationalen Rezipientenkreises, verstärkt durch die Aufmerksamkeit überregionaler Medien, beschränken sich kuratorische Konzepte der Biennalen nicht auf regional-spezifische Themen. Oftmals behandeln die Ausstellungen daher grundlegende gesellschaftliche Fragen, um der Vielschichtigkeit der internationalen Kunstproduktion gerecht zu werden. Daraus ergibt sich eine Tendenz zur Auseinandersetzung mit politischen Themen ohne jedoch auf spezifische tagespolitische Ereignisse einzugehen.

„Anders als in Gruppenausstellungen transportieren die Werke auf Biennalen immer auch aktuelle politische Veränderungen mit.“[6] Da Biennalen nicht dem Anspruch der institutionellen Objektivität wie Museen verpflichtet sind, bieten ihnen die temporären Ausstellungen die Freiheit ein aktuelles Bild internationaler, künstlerischer Positionen zu präsentieren. Daher geben Biennalen und das, oft von einzelnen Kuratoren erarbeitete, Konzept sehr subjektive Momentaufnahmen einer Stadt, Region, eines Themas oder eines übergeordneten Leitgedanken. Eine ebensolche Dynamik weisen die wissenschaftlichen Diskussionsrunden im Rahmen von Großausstellungen mit Vertretern unterschiedlicher Disziplinen auf.

Biennalen haben hingegen in der Ausstellungsplanung die Möglichkeit zu experimentieren und Risiken einzugehen. *„In defining the biennial as synchronic, immediate and spectacular and the museum as diachronic, reflexive and intimate, we may be going too far in restricting possibilities.”*[7]

Entsprechend grundlegende Fragen definieren den Rahmen der Ausstellungskonzepte, um die Vielzahl künstlerischer Beiträge aus allen Erdteilen assoziativ dem Überthema unterordnen zu können. Nicht weiter überraschend scheint daher die Oberflächlichkeit so mancher gewählter Titel von Großausstellungen (*„Everyday“ – 10. Biennale von Lyon 2009, „Looking for a place” – 3. Biennale von Santa Fe 1999, „Art Together With Life” – 8. Havana Biennale, 2003*). Die Kunstszene läuft hier Gefahr das Bild einer global gleich verlaufenden aktuellen Entwicklung zu zeichnen und dabei zugunsten einer Eventkultur internationale künstlerische Strömungen zu generalisieren.[8]

Rosa Martinez, die unter anderem die 5. Istanbul Biennale 1997 kuratiert hat, formuliert

---

[6] Vogel, 2010, S 110
[7] Bonami/Esche, 2005
[8] Filipovic, 2005, S 328

die Positionierung und Aufgabe einer zeitgenössischen Biennale in Hinblick auf die Dritte Welt, wie folgt: *"New biennials have arisen from the will to exorcise political traumas,[…] to create new spaces for art in the Third World [...] The ideal biennial is a profoundly political and spiritual event. It contemplates the present with a desire to transform it. "*[9] und weiter *„Biennials are a context for the exploration and questioning [...] of the present."*[10]

Diese Aussage lässt sich ebenso auf den Kontext der Gründung der Istanbul Biennale anwenden und die Bestrebungen dieser Veranstaltung im damals herrschenden politischen und kulturellen Umfeld eine Erneuerung hervorzurufen.
Biennalen sind in ihrer Form Instrumente der Transformation und Abbild des Zeitgenössischen. In der historischen Entwicklung gesehen, sind die Internationalen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts die Vorläufer der Biennalen. Damit war diesem Format von Anbeginn seine Aufgabe immanent einen Spiegel der Gegenwart zu präsentieren. Hierin hat sich bis heute nichts geändert: auf Biennalen wird aktuelle Kunst aus allen Erdteilen – wenn auch nur noch in Venedig in der traditionellen Form getrennter, nationaler Repräsentationen – einem internationalen Publikum präsentiert.
Weltausstellungen sind dem nationalen Wetteifer geschuldet, während Biennalen dies nur in ihren Anfängen in Venedig waren, widersetzten sich jüngere dieser Idee. Hier treten sich Künstler verschiedener Nationalitäten, Ethnien und Generationen mit einem gemeinsamen globalen Vokabular entgegen und in einen produktiven Dialog. Die internationale Vernetzung zwischen Künstlern, Theoretikern und Kulturschaffenden währt über die Dauer der Ausstellung.

„*Thus, one of the main objectives of the biennial is to promote the work of participating artists on the international scene. […] the event as a space for creative encounters between artists, theoreticians, cultural workers, and the local population."*[11]

Die Bezugnahme der Biennale auf die lokale Bevölkerung und ihre Rolle und Verantwortung bei der Bewusstseinsbildung für Kunst und Kultur, wird in Folge genauer besprochen.

Es sind zwei gegenläufige Trends unter den zahlreichen Biennalen zu beobachten: im Sinne der Idee einer Globalkunst laufen Biennalen Gefahr die internationale Kunstszene zu homogenisieren. Demgegenüber stehen Konzepte, die sich stark der ortsspezifischen

[9] Roces, 2005, S 53
[10] Jones, 2010, S 72
[11] Niemojewski, 2010, S. 96f

Auseinandersetzung verschreiben. So spielen auch in den Biennale-Konzepten der Istanbuler Editionen der Veranstaltungsort, die ortsspezifische Kultur und Tradition sowie Bezüge zur lokalen künstlerischen Produktion eine Rolle. René Block, Kurator der 4. Istanbul Biennale, sieht auch die Aufgabe des Kurators darin eine Ausstellung auf die gegebenen örtlichen Verhältnisse auszurichten und eben nicht für das internationale Publikum, sondern besonders für die lokale Bevölkerung einen Mehrwert zu schaffen. [12]

Künstlerische Positionen aus der Region treten auf dem Feld der Großausstellung globalen Fragestellungen und Positionen gegenüber. Ein mitunter fruchtbarer Austausch – abhängig von den jeweiligen Rahmenbedingungen der Biennale und insbesondere wenn Artist in Residence-Programme den Ausstellungen vorangehen – kann entstehen. *„[…]a space of ‚critical transregionality‘ in which an alternative knowledge of global flows and local engagements is formed.“*[13]

Okwui Enwezor formuliert die Möglichkeit die sich eben aus diesen globalen Wissensnetzwerken innerhalb lokaler Wirklichkeiten ergibt, wie folgt: *„Dabei sei der Westen eine ‚Fiktion‘, die es zu vergessen gelte. Stattdessen hätten Biennalen als ‚Kreuzungen von Geschichte und Raum‘ die Aufgabe, auf die Mikropolitik vor Ort einzugehen. Als Kurator mache ich Ausstellungen innerhalb eines Apparates – nicht innerhalb der Kunstgeschichte.“*[14]
Inwieweit konfrontieren Kuratoren und Veranstalter die ansässige Bevölkerung tatsächlich mit den Inhalten der Biennalen? Kommen Anspruch und Umsetzung tatsächlich zur Deckung? Denn bei internationalen Großausstellungen entsteht nicht selten der Eindruck, dass die Städte und ihre Bewohner als Gastgeber dieser Kunstspektakel nur eine marginalisierte Rolle spielen. Vielerorts ist zu beobachten, dass die Städte der Eventkultur der Biennalen für die begrenzte Zeit als Kulisse dienen. Nur für kurze Zeit lässt sich der internationale Kunst-Jetset an den jeweiligen Hotspots nieder, um nach Ende der Eröffnungsfeierlichkeiten der nächsten vergleichbaren Veranstaltung entgegenzureisen. Der Einfluss von Biennalen, den sie trotz ihrer Temporalität auf die lokalen Kulturschaffenden haben, wird in dieser Hinsicht sehr kritisch beäugt. Diesem oberflächlichem Aspekt des Kunstspektakels zum Trotz gilt es nicht zu übersehen, dass Biennalen auch eine wichtige politische Funktion übernehmen können.

„Biennials, therefore, as important manifestations of cultural globalization processes, have

---

[12] Block, 2000, S. 4f
[13] Papastergiadis /Martin, 2010, S 40
[14] Susanne Boecker zitiert Okwui Enwezor, 2000, S 424

their political functions, too, which constitute an important part of this complex network of tendencies and conflicts.“[15] Eine weitere Funktion, die Biennalen nicht zuletzt zukommt ist deren Vermarktung als städtetouristischer Anziehungspunkt und somit als wirtschaftlicher Faktor. Wirtschaftliche Aspekte wie die Stärkung der Region, des Standortfaktors sind daher auch keine unwesentlichen Motive für die Gründung vieler internationaler Biennalen.

1.1. Die Anfänge der Istanbul Biennale in Zeiten politischen Umbruchs

Die Istanbul Biennale zählt zu den ältesten Biennalen und weist eine besonders lange Kontinuität seit ihrer Gründung 1987 auf. Bis heute konnte sie sich international auch als eine der unkonventionellsten Großausstellungen auf der Ebene der Documenta und der Biennale von Venedig profilieren. [16] Okwui Enwezor, Leiter der vielbesprochenen 11. Documenta 2001, hob die Istanbul Biennale unter anderen besonders hervor: *„These Biennials [have] brought about a new critical pressure on institutions like Venice or Documenta to renovate and that they are the true sites of enlightened debate on what contemporary art means today.“*[17]

Für die Stadt Istanbul waren die Biennalen der entscheidende Faktor sich auf der Landkarte der zeitgenössischen Kunstwelt zu positionieren und eine eigene Kunstszene zu etablieren. Die Stadt und ihre historische und geopolitische Lage gab bei jeder Edition inhaltlich den essentiellen Anstoß neue Wege mit dem Biennale-Format zu gehen, während die global-politische Perspektive im Sinne einer internationalen Großausstellungen beibehalten wurde.

Bevor untersucht wird, auf welche Weise sich produktive Wechselwirkungen zwischen Stadt und Biennale entwickelten, muss zuerst ein Blick auf das politische und kulturelle Umfeld zur Zeit der Gründung geworfen werden:

Nach dem repressiven Militärputsch 1980 öffnete sich die Türkei der Weltwirtschaft und verabschiedete sich kontinuierlich von seiner nationalstaatlichen Hegemonie. Damit

[15] Misano /Zabel, 2003/ 2004, S 93
[16] O’Neill, 2007, S. 245
[17] Oren 2008 zitiert Okwui Enwezor, S 821

einhergehend wurde einem liberalen Wirtschaftsmodell der Weg bereitet. Im Zuge der strukturellen Veränderungen wurden in Istanbul viele städtebauliche und infrastrukturelle Großprojekte umgesetzt, wie der Bau von Hotels, der zweiten Brücke über den Bosporus, des zweiten Flughafens „Sabiha Gökçen“, neuer Autobahnen und nun der U-Bahn. Als Zeichen der Neoliberalisierung drangen darüber hinaus Shopping-Malls und ein neues Geschäftsviertel mit Hochhäusern in die urbane Landschaft ein. Diese Stadtentwicklungsprojekte, aber auch die internationale Orientierung der wirtschaftlichen Leistung und Produktion, führte zu einem erhöhten Personalbedarf. Neben diesen global bekannten Gründen für rapiden Zuwachs in urbanen Ballungsräumen sind jedoch auch Zwangsabsiedelungen von Kurden in die Städte durch das Militär in den 1980er Jahren sowie Massenzuwanderungen von landwirtschaftlichen Arbeitern aus dem ruralen Raum aufgrund der Industrialisierung der Agrarwirtschaft infolge des Marshall Plans zu nennen. Der Zuzug brachte sowohl politische und ökonomische, als auch soziale und kulturelle Veränderungen in die Metropole. All die genannten Faktoren als Teil dieses Modernisierungsprozesses und die Vorbereitung Istanbuls auf die Globalisierung, trieben die Demokratisierung der Stadt voran und damit den Status der kulturellen Szene. Neue Möglichkeiten in den Methoden künstlerischer Produktion und das Interesse an neuen Herangehensweisen und Konzepten taten sich auf und hatten mitunter Einfluss auf Populärkultur, Werbung und Alltag. [18]

Die zeitgenössischen kulturellen Entwicklungen in der Stadt unterlagen primär dem Antrieb privater Förderer und Initiatoren. Die Istanbul Kunst und Kultur Stiftung (türkisch: Istanbul Kültür ve Sanat Vakfı – im Weiteren wird die Abkürzung IKSV verwendet) wurde bereits 1973, noch vor der Gründung des türkischen Kultusministeriums, von privaten Geschäftsleuten (insbesondere durch den Pharmaunternehmer Dr. Nejat F. Eczacıbaşı) gegründet. IKSV zeichnet seither spartenübergreifend für alle kulturellen Festivals in der Stadt verantwortlich. Bis heute vereint die Stiftung die Organisation von sechs Festivals unter einem Dach: den Anfang machte das Festival klassischer Musik, bei dem europäische Musiker und Orchester seit 1973 zu Gast in Istanbul sind, 1982 folgte das jährlich stattfindende Filmfestival, 1987 die Internationale Istanbul Biennale, 1989 das Theaterfestival, 1994 wurde das Jazzfestival gegründet und 2012 kam die Design Biennale

[18] Madra, 2011, S 35

neu hinzu.[19] Anders als in anderen Ländern, wo Biennalen größtenteils staatlich finanziert werden, da sie aus oben genannten Gründen, auch politische und wirtschaftliche Motive verfolgen, wie die Präsentation des Landes oder diplomatische Netzwerke zu knüpfen, sind in Istanbul einige Familien und deren Privatunternehmen, die hier als Philanthropen auftreten, der Motor kultureller Entwicklungen. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass die ersten Museen für zeitgenössische und moderne Kunst in Istanbul 2001 respektive 2004 von privater Hand gegründet wurden. Die ersten Bestrebungen ein Museum moderner Kunst zu gründen, reichen sogar weiter zurück und waren auch von der Initiative des IKSV getragen. Die Eröffnung war zur 3. Istanbul Biennale 1992 geplant, wurde aber aufgrund einer Auseinandersetzung mit der damals radikal-islamistischen Kommunalpartei Recep Tayyip Erdogans, dem heutigen Ministerpräsidenten der Türkei, der zu diesem Zeitpunkt Bürgermeister von Istanbul war, verhindert.

„Das Museum für zeitgenössische Kunst Nejat F.Eczacibasi der Stadt Istanbul (so sein offizieller Titel) befand sich in einer umgebauten alten Textilfabrik am Goldenen Horn. Seine Tage waren jedoch gezählt, da der Standort infolge von Streitigkeiten mit der Stadtverwaltung nach der Biennale wieder aufgegeben werden musste. Ironischerweise beherbergt das Gebäude, das beinahe Istanbuls Museum für Gegenwartskunst geworden wäre, heute einen Basar, der die osmanische Tradition wieder aufleben lassen soll.“[20]
Diese Episode Istanbuler Kulturpolitik zeigt sehr pointiert das Verhältnis der Politik zu zeitgenössischer Kunst.

Erst 2001 und 2004 konnten mit den beiden Museen Proje4L/Elgiz Museum of Contemporary Art und Istanbul Modern, Räume für zeitgenössische Kunst in Istanbul verwirklicht werden. Erwähnenswert erscheint an dieser Stelle jedoch, dass eine Vielzahl anderer Museen und Ausstellungsräume ebenfalls Teil privater Stiftungen oder durch Großunternehmen finanziert sind. Eine Tendenz, die das Ungleichgewicht staatlicher Förderung und privaten Engagements in der bildenden Kunst widerspiegelt.

[19] http://www.iksv.org/en
[20] Antem, 2000, S 18

1.2. Das kulturelle Umfeld in der Stadt und die künstlerische Produktion

In Folge des zweiten Militärputschs 1971, der sich gegen die türkische Linke und die intellektuelle Elite richtete, bestand ein gewisses kulturelles Vakuum im Land. In den 70er Jahren war die künstlerische Ausbildung geografisch auf Istanbul beschränkt. Die wenigen Ausstellungen junger türkischer Kunst wurden entweder direkt vom Staat oder der staatlichen Kunstuniversität organisiert. Der Staat war auch größter Abnehmer junger Kunst. Die Ausstellungsreihe „New Tendencies“ der staatlichen Kunstuniversität bot damals den einzigen Rahmen künstlerische Produktion zu präsentieren und sich in neuen Konzepten und Methoden zu versuchen. Diese Ausstellungen fanden von 1977-1987 alle zwei Jahre, sozusagen als erste Manifestation der Biennale, statt. In den 1980er Jahren lösten sich die Künstler scheinbar aus dieser Abhängigkeit ihres Handlungsspielraums vom Staat und begannen mit der Organisation eigener Ausstellungen. „A Profile of Turkish Avant-Garde Art“ und „A-B-C-D“ waren jährlich stattfindende Ausstellungen, die ein besonders breites Spektrum der Istanbuler Kunstproduktion präsentierten. Beide Formate wurden 1989 eingestellt.[21]

Die zeitliche Parallele mit der Gründung der Istanbul Biennale 1987 ist paradox: mit der Etablierung der Biennale schien zwar der Aufmerksamkeitsrahmen eines internationalen Publikums geografisch erweitert worden zu sein, die lokalen Ausstellungen hingegen verloren deutlich an Relevanz.

Die lokalen Künstler scheinen nun in der Istanbul Biennale ihre neue Präsentationsfläche gesehen zu haben. Als die Kuratoren aber nicht den Fokus auf türkische Kunst legten, waren sicherlich Reibungspunkte und Frustration seitens der Künstler ein Resultat. Kritik an der Biennale aus den Rängen lokaler Kulturschaffender war nicht selten, dem wird aber später noch ein thematisch dahingehender Abschnitt der Arbeit gewidmet sein.

Die strukturellen Veränderungen im Land gaben den jungen Kunstschaffenden Anstoß sich thematisch neu zu orientieren. *„Seit der neoliberalen Wirtschaftspolitik der achtziger Jahre beschäftigte sich die lokale Kunstpraxis vor allem mit den damit verbundenen, aufkommenden sozialen Konflikten und deren Positionierung in den Medien. Den völlig anderen Brutalitäten einer transnationalen Wirtschaftsordnung ausgesetzt zu sein, trug dazu bei, ein Spannungsfeld zu erzeugen, das kreative Möglichkeiten bot und bietet.“*[22] Im

[21] Ebd. S 21
[22] Merali, 2005, S 110

Westen war es bereits weitverbreitete, etablierte Praxis sich als Künstler mit sozialen Missständen, Konflikten und politischen Themenstellungen zu befassen. Türkische Kunstschaffende hatten nun neue Freiheiten, sich dementsprechend auszudrücken. Einhergehend mit den politischen und strukturellen Veränderungen im Land, fand eine künstlerische Neuorientierung in Hinblick auf die behandelten Themen statt. Diese Entwicklung spiegelt die Erwartungshaltungen des internationalen beziehungsweise vornehmlich westlichen Kunstmarkts wider.

Erden Kosova beobachtet eine Entwicklung der Kunstszene hin zu einer immer allgemeineren, globalpolitischen Orientierung, aber auch hin zu einer kritischeren Perspektive auf die behandelten Themen.[23] Zeichnet sich daran die politische Entwicklung im Zuge der Öffnung der Türkei ab, oder ist der neue kritische Zugang ein Resultat zunehmender Freiheiten, oder aber die Ausrichtung an der westlichen Kunstproduktion?

All diese Argumente waren Faktoren, eine künstlerische Bewegung in der Türkei zu unterstützen. Nach der repressiven Atmosphäre, während der Militärputschs der 1970er und 1980er Jahre, konnte sich die türkische Kunstszene Schritt für Schritt aus der strengen Kontrolle lösen. Diese Emanzipation türkischer Künstler spiegelt sich in ihrer Praxis, ihren Methoden und inhaltlichen Schwerpunkten. Ein erstarktes Selbstbewusstsein durch die internationale Wahrnehmung und Wertschätzung war der Beitrag der Biennalen, während durch die Öffnung hin zu einer freien Marktwirtschaft nun auch strukturell die Weichen für den Aufbau eines Kunstmarktes gestellt waren. Die Kunst entwickelte sich analog zu den politischen, ökonomischen und sozialen Transformationen in Stadt und Land, nützte diese aber auch in eigener Sache als inhaltlicher Betrachtungsgegenstand.[24]

Erst mit Beginn dieses Jahrhunderts wurde die zeitgenössische Kunstszene Istanbuls – bis dato bestehend aus Kunstschaffenden und Betrachtern – durch das entscheidende dritte Standbein der Institutionstrias ergänzt. Neben den zahlreichen neu eröffneten Museen, entwickelte sich eine blühende und stetig weiterwachsende Galerienszene.[25] Damit waren die Voraussetzungen geschaffen den internationalen Kunstmarkt zu bedienen und durch die 2005 gegründete Messe für zeitgenössische Kunst „Contemporary Istanbul“ weiter untermauert.

Daher waren noch bis vor wenigen Jahren die Istanbul Biennalen die einzigen Berührungspunkte für lokale Künstler und die Bevölkerung zeitgenössische, internationale

[23] Kosova, 2004, S 39
[24] Baykal, 2010b, S 42
[25] Baykal, 2010a, S 13

Kunst zu sehen. Susanne Boecker meint hier bereits 2000 *„Ebenso wichtig, für viele Länder geradezu essentiell, ist der Einfluss der Biennalen auf die lokale Kunstsituation. […] In Istanbul gibt es bislang überhaupt keinen Ausstellungsort für zeitgenössische Kunst. Hier ist die seit 1987 stattfindende Biennale die wichtigste Möglichkeit zur Auseinandersetzung – sowohl für die einheimischen Künstler als auch für das Publikum.“*[26]

Die Gründungen vieler Biennalen weltweit sind eine Antwort auf ein Unterangebot am Kunstmarkt und eine Unterstützung der lokalen künstlerischen Produktion und Vielfalt. Ebenso war die Internationale Istanbul Biennale aus der Idee entstanden, sich auch im internationalen Kunstgeschehen als Metropole, als die sich Istanbul versteht, zu positionieren.[27]

1.3. Die Gründung der Internationalen Istanbul Biennale 1987

„The contemporary biennial can be distinguished by a strong will to negotiate its peripheral condition, to represent the ambitions of its host city, and to form infrastructures for contemporary art and the public sphere. The self-reflexivity, time- and site-specificity, rhetorical armature (increasingly interdisciplinary discourse that incorporates postcolonialism and non-Western positions), and support it provided to new forms of discursive and socially conscious art and to the new type of curator are equally distinctive features.“[28]

In dem repressiven politischen Klima in Folge der Militärregierung der 1980er Jahre befand man sich in einer kulturellen Isolation, der man mit der Gründung der Istanbul Biennale entfliehen wollte. Sie sollte ein Beitrag zur Konstruktion einer neuen nationalen, kulturellen Identität sein, indem zeitgenössische türkische Kunst der internationalen Szene präsentiert wurde und darin eine selbstbewusste Position einzunehmen. Vice versa wurden aktuelle Kunstpositionen aus anderen Ländern und Kulturen der türkischen Bevölkerung und lokalen Kunstschaffenden zugänglich gemacht. Ein interkulturelles Netzwerk zwischen lokalen und internationalen Kunstszenen, Künstlern, Kuratoren und Kritikern vor

[26] Boecker, 2000, S 422f
[27] Filipovic, 2005, S 326
[28] Niemojewski, 2010, S. 91

dem Hintergrund neuer Trends in der zeitgenössischen Kunst wurde geschaffen.

Ebenso zahlreich für die Gründung einer Biennale sind die wirtschaftlichen und politischen Motive: die internationale Vernetzung passiert dabei nicht nur auf kultureller Ebene, sondern die Einbindung ausländischer Landes- und Kulturvertretungen führt zur Stärkung diplomatischer Beziehungen. Damit war die Biennale auch Stütze und Katalysator des Modernisierungs- und Liberalisierungsprozesses, indem international über den Umweg der Biennale und ihrer kritischen Werkauswahl die Möglichkeiten politischer Toleranz aufgezeigt wurden. Als PR- und Marketing-Instrument für den Tourismus, das die Attraktivität des Standortes steigern und den Westen nach Istanbul holen sollte, war die Biennale politisch abgesichert. Das Kuratorenkollektiv *What, How and for Whom* bringt dieses Verhältnis kultureller Maßnahmen mit wirtschaftlicher Wettbewerbsfähigkeit auf den Punkt: *„[…]one of the best ways to create a shift both in the geopolitical positioning and the economic competitiveness of a particular locality is through building up its cultural capital."*[29]

Die Bereitschaft in einen internationalen Dialog zu treten, ist ein Zeichen von erstarktem Selbstbewusstsein. International die Aufmerksamkeit der Kunstwelt mit einer Großveranstaltung wie einer Biennale auf sich zu ziehen, zeugt von einem demonstrativen Potenzbeweis, der sich als Triebkraft für die Konstruktion und Produktion kultureller und sozialer Identität bewährte.

Anhand dieser Faktoren kann man auch eine Parallele zur generellen Stadtentwicklung Istanbuls hin zu einer offenen westlichen Stadt ablesen. All jene dahingehenden Entwicklungen wurden in den letzten 20 Jahren sichtlich forciert.

1.3.1. Die Internationale Istanbul Biennale – historischer Überblick, Aufbau und Zielsetzung

„Eine eindrucksvolle Beraterkommission mit Fachleuten aus nationalen und internationalen Kunskreisen konzipierte das Modell für die ersten beiden Biennalen von Istanbul. Germano Celant, Alexander Grevenstein,, Hubert G. Hermes, Christos Joachimides, Norman Rosenthal, Prof. Dr. Wieland Schmied, Dieter Schrage, Radu Varia und Tina Aujesky lauteten die Namen aus der Kunstwelt „da draußen", die beim Aufbau

[29] WHW, 2011, S 207

der ersten internationalen Ausstellung zeitgenössischer Kunst in Istanbul beratend zur Seite stehen sollten.“[30] Die ersten beiden Biennalen 1987 und 1989 waren noch dem Nationalstaaten-Prinzip Venedigs angelehnt und präsentierten sich unter dem Titel „International Istanbul Contemporary Art Exhibitions“ und folgten noch keinem übergeordneten Konzept. Für Istanbul und die Türkei war es ein absolutes Novum nach dem Militärputsch und der davor erlebten kulturellen Isolation internationale Kunst vor Ort zu sehen. Als Ausstellungsorte wurden die großen historischen Bauten, wie die Hagia Sofia, Topkapı Sarayı oder Yerebatan Sarayı herangezogen. Die großen Istanbuler Sehenswürdigkeiten boten selbstverständlich den besten und zu dieser Zeit wohl einzigen, Rahmen einem internationalen Publikum zu begegnen. Hier waren die Voraussetzungen geschaffen, einerseits automatisch Besucher zu erreichen und sich andererseits als Teil des internationalen zeitgenössischen Kunstgeschehens zu positionieren und darauf aufmerksam zu machen, dass Istanbul auf dem Weg zu einer Weltstadt war. Zudem sollten die weltbekannten historischen Orte als Ausstellungsflächen den ausländischen Künstlern Anreiz sein.

Bei den beiden ersten Editionen wurde Beral Madra als Gesamtkoordinatorin eingesetzt. Ihre Aufgabe war es die türkischen Künstler auszuwählen, während die internationalen Beiträge von Kuratoren aus den jeweiligen Ländern bestimmt wurden. *„Sie [Beral Madra] hatte es zu ihrem Grundsatz gemacht, sich auf Künstler zu konzentrieren, die außerhalb der Räume der etablierten Kunstwelt arbeiteten, und unterstützte Tendenzen, die mit den kulturellen Entwicklungen auf internationalem Parkett in Einklang standen.“*[31]

Diese Ausstellungen markierten den Anfang der Biennalen als zentrale Institution für die Auseinandersetzung mit internationalen künstlerischen Positionen. *„Für die Türkei war der wichtigste Aspekt der ersten beiden Biennalen von Istanbul, dass sich eine große Zahl lokaler zeitgenössischer Künstler zum ersten Mal unter demselben Dach versammelten (wenn auch in verschiedenen Räumlichkeiten der Stadt), um die jüngsten Entwicklungen in der türkischen Kunst und Kultur auszustellen. Die ersten beiden Biennalen verkörperten die Vision moderner und zeitgenössischer Kunstmuseen (und anderer Institutionen), die das Land so dringend brauchte. […]Überfällig war die Realisierung all der anderen Faktoren – des Netzwerks –, die es der lokalen Kunstwelt ermöglichen würden, das*

[30] Antem, 2000, S 17
[31] Ebd. S 17

Potential einer internationalen Biennale zu erfassen und auszuschöpfen.“[32]

Die dritte Edition fand aufgrund des Golfkriegs mit einer zeitlichen Unregelmäßigkeit 1992 statt und wurde von Vasıf Kortun kuratiert. Er folgte zwar noch mit dem Konzept der Nationalstaatenteilnahmen den vorangegangenen Editionen, stellte die Biennale aber unter den inhaltlichen Leitsatz „Production of cultural differences“ als Überbau und ließ die Werke der türkischen und der 15 anderen teilnehmenden Länder miteinander in Dialog treten. Die Anzahl türkischer Vertreter auf der Biennale wurde im Vergleich zu den Vorgänger-Ausgaben zugunsten eines breiteren Angebots stark reduziert, was noch zu andauernder Kritik seitens der lokalen Künstler führen sollte. Die internationalen Beiträge wurden von Kuratoren der jeweiligen Länder ausgewählt.

Anstatt die Biennale über die Stadt an verschiedenen Orten zu verteilen, entschied sich Kortun für eine einzelne Ausstellungsfläche, unter dessen Dach die unterschiedlichen künstlerischen Positionen in Kontext zueinander gestellt werden konnten. Die für die Biennale ausgewählte Textilfabrik aus dem 19. Jahrhundert, Feshane, wurde für ihren neuen Zweck durch den italienischen Architekten Gae Aulenti entsprechend umgebaut und adaptiert und war, wie bereits zuvor beschrieben, als erstes Museum für zeitgenössische Kunst vorgesehen.[33] (Abb. 1 und 2)

Erst mit der 4. Istanbul Biennale 1995 verabschiedete man sich vom Prinzip der Nationalitätenrepräsentanz zugunsten eines Gesamtkurators. René Block wurde eingeladen die Internationale Istanbul Biennale auf eine neue Ebene zu heben und ebenso zu internationaler Repräsentanz zu führen. Die Anzahl der teilnehmenden Künstler wurde auf 126 Personen aus 47 Ländern erhöht. Thema der Ausstellung war „ORIENT/ATION. The Vision of Art in a Paradoxical World“, ein Wortspiel, das bereits auf die geografische Auswahl des Kurators sowie die inhaltlichen Auseinandersetzungen der Künstler hinweist: René Block setzte den Fokus bei der Wahl der Künstler auf Angehörige kultureller Diasporas. Damit zeichnete Block bereits die zukünftige Orientierung der Biennale auf den Osteuropäischen Raum, den Nahen und Mittleren Osten sowie die Berücksichtigung kulturell unterrepräsentierter Regionen und Akteure. Im Sinne des Ausstellungstitels suchte er darüber hinaus eine Auseinandersetzung *„mit der Stadt als Kaleidoskop der verschiedenen Muster, auf die man an einem Ort, der nach Orientierung sucht – zunächst*

[32] Ebd. S 16
[33] Baykal, 2010, S 42

innerhalb der eigenen Unterschiede und dann in der Welt – unweigerlich stößt.“[34]

Die Ausstellung von René Block markierte die nächste Entwicklungsstufe der Biennale und präsentierte dem türkischen Publikum erstmals einen diskursiven Umgang mit den vorgefundenen Realitäten. Die unkonventionelle Werkauswahl und der Fokus auf einen thematischen Überbau, der sich auf lokaler Ebene globalen Fragestellungen widmet, sollte richtungsweisend für die Biennale von Istanbul werden.

„Die Betrachtung der Bezugspunkte in den Arbeiten von Künstlern wie Nam June Paik, Ilya Kabakov, Marina Abramovic, Ghada Amer, Zaha Hadid, Mona Hatoum, Shirazeh Houshiary, Alfredo Jaar, Anish Kapoor, Komar & Melamid, Shirin Neshat oder Serge Spitzer war eine vielschichtige Erfahrung für die lokale Kunstszene. Auch bei seiner Auswahl der türkischen Künstler bewies René Block ein geübtes Auge. Er präsentierte junge, aufkommende Künstler wie Esra Ersen und Arsu Çakir Seite an Seite mit etablierten Kollegen wie Sarkis, Füsün Onur, Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen und Osman Dinç.“ [35]

Der Biennale wurde darüber hinaus durch ein umfangreiches Diskussions- und Diskursprogramm ein theoretischer Rahmen gegeben. Block war es auch ein Anliegen, aktuelle Strategien in der zeitgenössischen Kunstproduktion aufzuzeigen und im Rahmen des Vermittlungsprogramms zu thematisieren. Nicht zuletzt diese Erweiterung auf inhaltlicher Ebene brachte der 4. Istanbul Biennale internationales und mediales Ansehen. Der neue Umgang mit dem Publikum durch die pädagogischen Ansätze Blocks mit Vermittlungsangeboten für Laien sowie speziell für junge Künstler, führte zu einer großen Diskussion rund um die Biennale und ihre Organisationsstruktur. Die Veranstaltungsorte waren einerseits wie in den Anfängen historische Bauten, aber auch erstmals das Lagerhaus am Bosporus Antrepo, das in Folge noch häufig als Ausstellungsfläche diente. (Abb. 3 und 4) René Block gelangen mit seiner Ausstellung in Istanbul sehr viele wegweisende Veränderungen des Konzepts der Biennale, das zu diesem Zeitpunkt international nur bedingt selbstreflexiv auftrat.[36]

Aufgrund der prekären Fördersituation der bildenden Künste in der Türkei, löste sich die Frage nach den passenden Ausstellungsräumen bis heute nicht und stellte jeden Kurator erneut vor die Aufgabe Flächen für seine Biennale in der Stadt zu finden. Die folgenden Biennale-Editionen 5-8, kuratiert von Rosa Martinez, Paolo Colombo, Yuko Hasegawa und Dan Cameron, fanden in erster Linie wieder in historischen Bauten wie der Hagia Eirene

[34] Antem, 2000, S 18
[35] Ebd. S 19
[36] Baykal, 2010, S 42

(Abb. 5), der Yerebatan Zisterne (Abb. 6) und der kaiserlichen Münzanstalt auf der historischen und touristischeren Halbinsel Sultanahmet statt.

Rosa Martinez und Paolo Colombo *„wollten eine andere Art von Erfahrung vermitteln, nämlich durch die ‚kleinen Intimitäten' des Lebens und dessen ganzen psychologischen, sozialen, nationalen und kulturellen Komponenten. […] Rosa Martinez gebrauchte in gewisser Hinsicht Istanbul als Metapher für das Leben selbst. Sie benutzte die modernen und historischen Tore (den Flughafen, die Bahnhöfe), durch die man die Stadt betritt und wieder verlässt, um in einem psychologischen und kulturellen Kontext die Existenz zu hinterfragen."* [37] Weitere Schauplätze der Biennale waren die Yerebatan Zisterne, die kaiserliche Münzanstalt, Hagia Eirene sowie der Jungfernturm, Taksim Platz und Sultanahmet Platz, Plakatwände in der ganzen Stadt, das Hotel Pera Palace, Karanfilköy und die Frauenbücherei.

Paolo Colombo hatte bei seiner darauffolgenden Biennale den Titel „The Passion and the Wave", ein Wortspiel in der türkischen und griechischen Übersetzung, gewählt. Die Auswahl der Werke war stark persönlich geprägt und spiegelte ebenso seine individuellen und romantischen Antworten auf globale Probleme wider. Während dieser Ansatz für viele als altmodisch und innovationslos betrachtet wurde, begrüßten vor allem ausländische Kritiker die Abkehr der theorielastigen Präsentationen der 1980er Jahre.[38]

Auch die weiteren Editionen ließen der Istanbul Biennale international eine herausragenden Stellung zukommen: die Wahl der Orte und der Umgang mit den lokalen Gegebenheiten, politische Leitthemen, aber ebenso der Fokus auf periphere Regionen und die Präsentation wenig bekannter Künstler, waren Faktoren, die das Festival zu einer Besonderheit machten. Die Istanbul Biennale ist Repräsentationsfläche für unbekannte Künstler, aber auch eine Plattform für kritische Stimmen innerhalb der Türkei und somit ein Signal für mehr politische Toleranz und gesellschaftliche Freiheiten. Unter den Kuratoren der 7. und 8. Istanbul Biennale, Yuko Hasegawa und Dan Cameron, wurde diese Linie fortgeführt.

Charles Esche und Vasıf Kortun wählten für ihr inhaltliches Konzept und Schwerpunktthema der 9. Biennale „Istanbul". Der Titel wurde programmatisch für die Wahl der Künstler sowie der Orte. Man begab sich bewusst abseits der touristischen Pfade und machte die Stadt und die Wege zwischen den bespielten Gebäuden selbst zum

[37] Antem, 2000, S 19
[38] Ebd. S 20

Ausstellungsraum. Istanbul selbst wurde Teil der Ausstellungserfahrung, des Spektakels – wie auch in Venedig die Suche nach den Palazzi durch das Labyrinth der Stadt, auf dessen Wegen sich die Kunsttouristen verschwörerisch begegnen und von klassischen Venedig-Touristen distanzieren, längst zum Reiz des Biennale-Besuchs geworden ist. Während zuvor vornehmlich historische Gebäude den Biennalen als Flächen dienten, wählten Esche und Kortun gezielt Bauten des alltäglichen Lebens: ein Apartmenthaus, das ehemalige Lagerhaus Antrepo, eine alte Tabakfabrik sowie Bürogebäude. Der internationale Biennale-Besucher bekam dadurch einen Einblick in neue Bezirke in der Stadt und ein Bild wie nahe sich in Istanbul die verschiedenen sozialen Realitäten bewegen. Diese Strategie kann wohl auch in Anlehnung an das unkoordinierte, ziellose Umherstreifen durch Städte („Dérive") der Internationalen Situationisten gelesen werden. Ziel war es den realen Raum als Erlebnis realer Erfahrungen vor dem inszenierten künstlichen Raum in der Institution zu reihen. Die Situationistische Internationale kehrte sich damit bewusst von dem, sich damals im Mainstream etablierenden, „White Cube" als Ausstellungsfläche ab.

Aus der Not um passende Orte wurde hier sozusagen eine Tugend. Die kommenden Biennalen hatten sich weiterhin mit den besonderen Gegebenheiten der Stadt auseinandergesetzt und sie in ihre Ausstellungskonzepte einfließen lassen.
Hou Hanru räumte den bespielten Orten bei seiner 10. Istanbul Biennale ebenfalls eine besondere Stellung ein, hatte dabei aber andere inhaltliche Interessen. Er zeigte die internationale Kunst im Atatürk Kultur Zentrum (Abb. 7), dem IMÇ, einem großen Markt für Textilhandel (Abb. 8 und 9) sowie dem Kadiköy Public Education Center. Diese Gebäude spiegeln den Modernisierungsprozess nach der Gründung der Republik und darüber hinaus steht jedes einzelne symbolisch für den wirtschaftlichen, politischen und sozialen Wirkungsbereich städtischer Modernisierung. Die Veranstaltungsorte bildeten nicht nur den architektonischen Rahmen für Hanrus Konzept, sondern dienten ihm als Basis für die thematische Auseinandersetzung mit Konflikten, die mit Prozessen der Stadtentwicklung einhergehen. Seine Vision war es durch kontextbezogene Werke die Reflexion über urbane Phänomene, wie Privatisierung und Gentrifizierung, *„vorübergehend autonome Zonen"* und Kritik an geopolitischen Ereignissen, wie Kriegen und multilateralen Konflikten, auszulösen und dabei ein neues öffentliches Bewusstsein zu schaffen. [39]
Die 11. Istanbul Biennale 2009 wird in der medialen Rezeption oft als ähnlich innovativ

[39] Hanru, 2007, S 26f

behandelt, wie die Documentas 10 und 11. Das kroatische Kuratorenkollektiv WHW (What, How and for Whom?), das für die 11. Edition verantwortlich zeichnet, zielte mit ihrem Konzept darauf ab, das traditionelle Biennale-Format zu hinterfragen und dabei ein besonderes Augenmerk auf lokale Problemstellungen zu richten. Als Titel für ihre kuratorische Auseinandersetzung mit der aktuellen globalpolitischen Situation und den sozialen Missständen in der Welt, wählte das Kollektiv „What keeps Mankind alive?“, die Übersetzung der vielzitierten und bedeutungsschweren Ballade „Denn wovon lebt der Mensch?“ aus Berthold Brechts und Kurt Weills „Dreigroschenoper“. In der Wahl der Ausstellungsorte verfolgte WHW ein ähnliches Konzept wie Hou Hanru zuvor, erweiterte aber ihre Ausstellungsräume um eine ehemalige griechische Schule, die aufgrund des großen Abzugs der griechischen Bevölkerung aus dem Viertel leer stand. (Abb. 10)

Biennalen sollten für den jeweiligen Ort und dessen Bevölkerung, also ihre Rezipienten, ausgerichtet sein, sich in diesem Kontext bewegen und auch die regionale Kunstproduktion widerspiegeln. Insofern orientierten sich viele Kuratoren bei der Werkwahl und Ausrichtung am türkischen Raum, schlossen aber Südosteuropa sowie den arabischen Raum nicht aus. Dieser Fokus macht die Istanbul Biennale international zu einem spannenden Handlungsfeld, nachdem diese geografischen Regionen im kunsthistorischen Kanon erst spät, aber mit umso größerer Aufmerksamkeit, Beachtung fanden. Das allgemein gängige Bild von Istanbul ist ein sehr vielseitiges und bewegt sich zwischen der westlichen, europäischen Metropole und einer Vorstellung als Tor zum Osten und der dritten Welt. *„In den letzten Jahren ist das Interesse der Kunstwelt an den Biennalen der ‚anderen Welt‘ stark gewachsen, da diese anderen Welten inzwischen doch mehr sind als ein Gewürzmarkt.“*[40]

1.4. Die Private Finanzierungspolitik

Die Gründung einer Biennale durch Private ist in der Geschichte keine Seltenheit: die beiden heute noch bestehenden, auf Venedig folgenden, ältesten Biennalen, Sao Paolo und Sydney, wurden beide in der Nachkriegszeit auf Initiative von Industriellen gegründet. Die Sydney Biennale wurde von dem Stahlindustriellen Franco Belgiorno-Netti gegründet, die

[40] Antem, 2000, S 15

Biennale von Sao Paolo von Ciccillo Matarazzo – beide Biennalen markieren auch den Start des Kuratoren-Konzepts, ohne je dem konkreten Beispiel Venedigs mit Nationalpavillons gefolgt zu sein. Dieses Modell sollte danach bei allen folgenden Biennalen adaptiert werden. [41]

Besonders ist in Istanbul aber die Tatsache, dass alle bestehenden Museen für zeitgenössische Kunst aus dem Unternehmungsgeist und Kunstinteresse großindustrieller Familien entstanden. Das Sakıp Sabancı Museum eröffnete 2002 in der Familienvilla am Bosporus und präsentiert einerseits die Kalligraphie-Sammlung der Sabancıs und das Originalmobiliar des Hauses, beeindruckte aber auch mit den ersten Blockbuster-Ausstellungen moderner europäischer Kunst in Istanbul. Das Proje4L/Elgiz Museum of Contemporary Art, 2004 eröffnet, befindet sich im Erdgeschoß des Wolkenkratzers seines Besitzers, des Immobilienentwicklers Can Elgiz, und zeigt unter anderem auch seine private Kunstsammlung. Heute international am bekanntesten ist das Istanbul Modern Museum, ebenfalls 2004 eröffnet, ist es im Privatbesitz der Familie Eczacıbası. Mit der Kuratorin Rosa Martinez und David Elliot als Direktor wurde bereits in den Anfangsjahren gezielt der Fokus auf westliche zeitgenössische Kunst gelegt. Die Strategie der Istanbul Modern neben den Sonderausstellungen westlicher Kunst, die Türkische Kunst des 20. Jahrhunderts als permanente Hauptausstellung im Kanon der Moderne zu präsentieren, verhalf ihr zu untypisch hohem Ansehen aus der Politik. Savaş Arslan liest diese Strategie im Kontext der aktuellen politischen Bemühungen um einen EU-Beitritt und die überraschende Teilnahme des, sonst wenig kunstinteressierten, türkischen Ministerpräsidenten Recep Tayyip Erdogan an der Museumseröffnung, als politisches Statement. In seiner Eröffnungsrede unterstrich Erdogan die weltweit einzigartige Stellung Istanbuls und die Notwendigkeit sich aus dem kulturellen Stillstand zu bewegen *„[…]the art events that we see in developed countries of the world are not available in this city, the cradle of civilization. […] We intend to add to this series of museums.“* [42]

2005 eröffnete schließlich das Pera Museum, das der großindustriellen Koç Familie entspringt, dessen Fokus aber weitgehend auf Kunst Ende des 19. beziehungsweise Anfang des 20. Jahrhunderts, also der klassischen Moderne, liegt. Santral Istanbul folgte 2007 dem Reigen, in einem ehemaligen Elektrizitätswerk auf dem Campus der ebenfalls privaten Bilgi Universität.

[41] Block, 2000, S 4
[42] Arslan, 2009, S 244

Öffentliche Museen widmen sich ausschließlich den historischen Kulturschätzen wie der Kalligraphie, orientalischer Malerei oder Mosaiken. Ebenso sind auch die staatlichen Kulturförderungen weitgehend traditionellen Künsten beziehungsweise dem Erhalt architektonischer Kulturschätze vorbehalten, ergänzt durch die Förderung von Populärkultur wie Film und Musik.[43] In der staatlichen Förderungsstrategie spiegeln sich das Selbstverständnis der islamistisch-konservativen Regierungspartei und deren angestrebte Identitätspolitik wider. Während in wirtschaftlichen Belangen eine liberale Haltung gewahrt wird, sind in kulturellen Angelegenheiten strikt konservative Positionen dominant. Engagement der Politik im Zusammenhang mit zeitgenössischer Kunst, wie bei der Ausstellungseröffnung der Istanbul Modern zuvor beschrieben, sind Ausnahmen, die politischem Kalkül Rechnung tragen. Große Gesten, die keine Entsprechung in staatlichen Fördergeldern finden.

Auch wenn derartiges privates Engagement einen notwendigen Gegenpol zur konservativen staatlichen Kulturpolitik darstellt, gilt es diese Entwicklungen, die auf finanzieller Macht aufbaut, kritisch zu beobachten. Denn während anderenorts große Kulturinstitutionen aus kleineren Initiativen erwachsen können, wurden in Istanbul in noch vielen weiteren Fällen neben den bereits beschriebenen, Projekte von Beginn an in beachtlicher Größe gestartet. Die eigenen örtlichen Strukturen werden dabei nicht beachtet und einem Prozess zwischen den verschiedenen Akteuren keine Chance gegeben, sondern stattdessen die Institutionen nach westlichem Beispiel konzipiert. Interessant wäre, ob sich in einem natürlichen Prozess andere lokale, kulturell verschiedene Modelle, unbeeinflusst durch westliche Mechanismen, ergeben hätten. Wobei die Istanbul Biennale im Vergleich zu ähnlichen Veranstaltungen im Westen von Anbeginn eine starke Innovationskraft und kontinuierliche Entwicklung bewies.

Dieses kulturelle Mäzenatentum weist bereits auf den Stellenwert von zeitgenössischer Kunst in den potenteren Gesellschaftsschichten hin – Kunst hat sich zum Statussymbol und Prestigeobjekt des neuen gehobenen Bürgertums entwickelt. Um ökonomisch abgesicherten Status zu demonstrieren, wird Kunst gesammelt und scheinbar in letzter Konsequenz das eigene Sammlungsmuseum eröffnet. Daher ist es wenig überraschend, dass sich die ersten Galerien Istanbuls in den noblen Vororten von Maçka und Bebek etablierten. Maçka, das sich aus Nobelhotels, Luxusgeschäften und Gated Communities

[43] Smith, 2008, S 40

zusammensetzt, ist bis heute eines der Viertel mit der höchsten Galeriendichte. An diesem Beispiel wird jedenfalls augenfällig, dass Kultur in Form von Galerien hier der Beschmückung und Aufwertung von Vierteln dient. Damit ist auch das Konsumieren von Kunst eine Frage des Prestiges. Allerdings scheint hier in der Qualität der Kunst nicht differenziert zu werden: in den ebenda ansässigen Galerien zeichnen sich die ausgestellten Werke in erster Linie als Dekorationsobjekte aus.

„Seit sich die Weltmetropolen immer mehr ähneln bietet die transnationale Bourgeoisie eine neue Weltordnung: den globalisierten liberalen Kapitalismus, der sich nicht mehr über Nationalstaaten, sondern über den Wohlstand definiert.“[44]

Das Sammeln von Kunst des Prestiges wegen anstatt der Kunst ist also kein reines Istanbuler Phänomen. Doch dadurch, dass es in der Türkei kein öffentliches Gegengewicht durch staatliche Einrichtungen oder Sammlungen zeitgenössischer Kunst gibt, beeinflusst dieser Aspekt die lokale Kunstproduktion und infolgedessen deren Qualität stärker.

Hoch anzurechnen ist einigen der Privatmuseen der bewusste Umgang mit ihrer Verantwortung sowie die Ernsthaftigkeit die hinter den privaten Motiven steht. So hat das Museum der Familie Sabancı als Herberge der größten Sammlung türkischer Kalligraphie auch eine Forschungseinrichtung für die Restauration dieser Werkfamilie. Die zeitgenössischen Museen Proje4L und Istanbul Modern indes untermauern die Ausstellungstätigkeit mit begleitendem Diskurs.

Hier stehen sich zwei unterschiedliche Sammlerverhalten und -typen gegenüber: zum einen die kosmopoliten und liberalen Industriellen-Familien, wie Eczacıbaşı, Koç oder Sabancı, deren Kunstengagement auf Internationalität setzt, zum anderen die muslimische Bourgeoisie, die Interesse an konventioneller Kunst haben und dem Modell von Dubai folgen. [45]

Welchen Einfluss hat die private Finanzierung auf die lokale Entwicklung? Stellt dies eine indirekte Förderung der lokalen Szene dar, sofern jede neue Kunst- oder Kulturinitiative einen Mehrwert für die Szene bietet – sei es als direkte Möglichkeit neue Strömungen zu sehen, oder auch indem auf lange Sicht ein gesteigertes Bewusstsein für Kunst und Kultur gefördert wird?

„Kunst als Ausweis einer allgemeinen „Political Correctness“ – das scheint inzwischen überall gut zu funktionieren. Die Marketing-Beauftragten verschiedenster Regierungen haben das erkannt, und so kann man sicher sein, dass bald noch mehr Staaten für diese Art

[44] Akay, 2005, S 134
[45] Akay, 2012

von Veranstaltung Geld locker machen werden.“[46] Was Susanne Boecker hier überspitzt beschreibt, scheint in Istanbul nicht im Interesse der Regierung zu stehen, vielmehr haben die privaten Investoren erkannt, dass aus dem Engagement im Bereich der Kunst für die kritische und weltoffene Positionierung des eigenen Unternehmens ein Nutzen gezogen werden kann. Biennalen sind ein Katalysator finanzieller Investments, populärer Interessen und der globalen Vernetzung. [47] Die Förderungsaktivitäten dienen mitunter der Manipulation der eigenen Stellung, indem kritische künstlerische Positionen der eigenen Imagepflege dienen. Großunternehmen kaufen sich hier Glaubwürdigkeit mit dem Sponsoring zeitgenössischer Kunst. Rosalind Krauss beschrieb dieses Phänomen bereits 1979 in ihrem Aufsatz „Contemporary Criticism“ als Erwerb von „Criticality.“ Dabei soll durch das Sammeln kritischer künstlerischer Positionen die eigene Kritikfähigkeit bewiesen und hervorgehoben werden. Eine derartige Einschätzung unterstreicht auch eine Studie der Bilgi University zum Sponsoringverhalten türkischer Unternehmen. Diese zeigt, dass die Unterstützung von Kultur als Bestandteil der Unternehmensstrategie einen langfristigen „Return on Investment“ bringt und die Unternehmen diesem eine höhere Nachhaltigkeit zutrauen, als es europäische Unternehmen im Vergleich tun.[48]

1.4.1. Türkische Kulturpolitik

Die Biennale als nahezu privat finanziertes Engagement bietet dem konservativen politischen Umfeld in der Türkei Angriffsflächen für Kritik. Einerseits haben die Künstler im Rahmen der Biennale scheinbar größere Freiheiten kritische Arbeiten zu präsentieren und werden gleichsam von der internationalen medialen Präsenz in Schutz genommen, wodurch in türkischen Massenmedien tabuisierte Themen, wie beispielsweise die historische Aufarbeitung des Armenien-Konflikts, öffentlich thematisiert werden können. Andererseits stehen die einzelnen Editionen mit der Fülle der Werke als auffällig politische Statements für sich.

Bis heute führt die öffentliche Kontrolle ein hartes Regime: beispielsweise ist die weltweit populäre Videoplattform „Youtube“ seit einem Konflikt zwischen griechischen und türkischen Nutzern nicht nur der Zensur unterzogen, sondern seit Jahren gesperrt. So werden auch die Akteure der Biennale nicht aus der Beobachtung entlassen: *„Wir haben*

[46] Boecker, 2000, S 422f
[47] Hlavajova, 2010, S 296
[48] Dervişoğlu, 2009, S 48f

erlebt, dass unter dem internationalen Schutzschirm der Biennale bestimmte Arbeiten sehr effektiv präsentiert werden können. In dem Projekt „Fußgänger-Ausstellungen", das Fulya Erdemci 2002 realisiert hat, konnte das Foto von Altındere, das an das Verhaftungsfoto Öcalans, auf dem dieser zwischen zwei Fahnen steht, erinnert, einige Tage vor der Polizeiwache ausgestellt werden. Das Politische oder ein politisches Bewusstsein muss sich nicht auf etwas Absolutes berufen können, braucht kein Dogma."[49] (Abb. 11)
Halil Altındere stammt aus einem kurdischen Dorf, das im Zuge des PKK-Konflikts in den 1980ern vom türkischen Militär evakuiert wurde. In seinen Arbeiten ist das zentrale Anliegen die Autorität des türkischen Staates zu hinterfragen, indem er Symbole dessen wie Banknoten, Briefmarken oder Ausweise, wie im vorigen Beispiel, abwandelt und durch weitere Bedeutungsebenen auflädt. Die Provokationen in seinen Werken haben ihn bereits mehrfach ins Gefängnis geführt.[50]
Im Rahmen der 3. Istanbul Biennale 1992 wurde die türkische Künstlerin Hale Tenger für ihre Arbeit „I Know People Like This II" der Beschmutzung der türkischen Flagge angeklagt. (Abb. 12 und 13) Diese Wandinstallation bildet aus kleinen Messingfiguren mit überdimensioniertem Phallus und potenter Pose – angelehnt an Priapos-Darstellungen – Sichel und Sterne in frappanter Ähnlichkeit zur türkischen Flagge. Dazwischen formieren zahlreiche Figuren der bekannten „Nicht hören – nicht sehen – nicht sprechen"- Affentrias ein Muster. Hale Tenger positioniert sich in ihren Arbeiten sehr kritisch gegenüber der politischen Atmosphäre in der Türkei und dem Umgang mit nationaler Identität und Geschichte. Priapos, Symbol männlich dominierter, patriarchaler Strukturen, dient als Metapher des Gebarens der konservativen Regierung in der Türkei und der nationalistischen Haltung. Am anderen Ende dieses Machtgefüges stehen die Affen als Verbildlichung der Hörigkeit der Massen. Hale Tenger musste vor Gericht aussagen, zu einer Haftstrafe kam es allerdings nicht.[51]

Ahu Antem berichtet von einem ersten Versuch 1986 eine Biennale in Ankara zu gründen, der aber in einem Fiasko endete, nachdem Werke aufgrund anstößiger Provokationen aus der Schau verbannt wurden.[52] Seit damals hat sich die regierende Partei Erdogans aber deutlich gemäßigt, ungeachtet dessen war den konservativen Kräften im Land selbst noch 2009 das kuratorische Manifest des Kuratorenkollektivs „What, How and for Whom" zur

[49] Kortun, 2004, S 125
[50] Oren, 2008, S 826
[51] Ebd.
[52] Antem, 2000, S 16

11. Istanbul Biennale zu sozialistisch belegt.

Hans Belting beschreibt eine Wechselbeziehung zwischen der repressiven Haltung eines Staates und der künstlerischen Ausdruckskraft: *„In Entwicklungsländern wird Kunst am ehesten mit ihren Bekenntnissen und Tabubrüchen Interesse finden, ebenso wie mit ihrer Erinnerung an verlorene Traditionen. Und das umso mehr, je mehr die öffentlichen Medien von politischer und ökonomischer Macht manipuliert und kontrolliert werden. Sie kann dann einen Freiraum in Erinnerung bringen, der sonst immer mehr verschwindet. Und dies solange, sie noch nicht institutionalisiert und professionell neutralisiert ist.“*[53]
Kunst übernimmt hier die Rolle soziale Prozesse und Konflikte, die sonst in der öffentlichen Diskussion unangenehm, unsichtbar oder gar tabuisiert sind, sichtbar zu machen und zu thematisieren.

Die überwiegend repressive Haltung kritischer Kunst gegenüber hält die rechts-konservativen politischen Kräfte jedoch nicht ab, ebendiese Kunstszene bei Bedarf zu instrumentalisieren, wenn es gilt sich als liberal-europäisch zu positionieren, wie das Beispiel der Eröffnung des Istanbul Modern Museums zeigt.

1.5. Die Positionierung der Istanbul Biennale

„Weniger westlich als der Westen und weniger östlich als der Osten bildet es [Istanbul] die Grenzlinie, das ‚Dazwischen‘, die Schnittstelle zwischen dem, was ‚war‘ und dem was ‚ist‘. Diese Weder/Noch-Situation ist ein guter Nährboden für das ‚Schmelztiegel/Brücke/Tor-zwischen-Ost-und-West‘-Klischee und eine kleine Schizophrenie-Diagnose am Rande. Doch in einer Welt ohne diesen Zwiespalt ist das Leben lebenswerter, weswegen die Istanbul Biennalen versucht haben, solche Welten zu schaffen. René Block, Kurator der 4. internationalen Biennale von Istanbul, verdeutlichte seinen Standpunkt mit einem Goethe-Zitat: ‚Wer sich selbst und andere kennt, wird auch entdecken, dass Orient und Okzident nicht mehr voneinander zu trennen sind. Das Beste ist, sich geschickt zwischen beiden Welten zu bewegen, zwischen Ost und West zu pendeln‘.“[54]

Die Istanbul Biennale hat es entsprechend ihrer geografischen Lage geschafft, auch in den

[53] Belting, 2005, S 120
[54] Antem, 2000, S 15

vertretenen Künstlern eine Schnittstelle zwischen West und Ost zu bilden. Künstler der Balkannationen waren von Anbeginn häufige Gäste der Biennale. So wurde bereits bei der ersten Edition 1987 eine spezielle Ausstellung Künstlern aus dem ehemaligen Jugoslawien, Polen und der Schweiz gewidmet.[55]

Insbesondere seit der 4. Biennale 1994, deren Fokus René Block mit dem Titel „ORIENT/ATION“ dezidiert auf Künstler aus kulturellen Diasporas legte, bietet die Biennale von Istanbul auch für den arabischen Raum eine Präsentationsfläche. Künstler aus dem Nahen und Mittleren Osten sowie dem erweiterten arabischen Raum bilden seither einen festen Bestandteil jeder Edition. Damit hat die Biennale ihre periphere Lage zur Stärke gemacht und verglichen zum internationalen Kunstmarkt sehr früh das Interesse an den künstlerischen Entwicklungen der Region entdeckt. Auch hier hat sie als Drehscheibe zwischen den Kontinenten eine Pionierstellung bewiesen.

Dennoch waren die einzelnen Editionen in den verschiedenen theoretischen Ansätzen und in den Künstlerlisten geprägt von den Hintergründen der Kuratoren. Künstler aus dem südosteuropäischen Raum einzuladen, blieb eine generelle Haltung der Biennalen von Istanbul, die jeweils durch Künstler aus dem geografischen Umkreis der Kuratoren ergänzt wurden.

Die Istanbul Biennale versteht sich selbst somit zum einen als Tor zur arabischen, aber auch asiatischen, Welt und beweist dies nun auch in seinem Kunstverständnis. Zum anderen scheint die Epoche der kulturellen Isolation mit einem erstarkten Selbstbewusstsein überwunden, indes sich Istanbul als europäische Metropole neu positionierte.

Im Vergleich mit anderen Biennalen waren die nach Istanbul eingeladenen Künstler wenig bekannt und aus Regionen in denen sie selbst kaum Möglichkeit zur Präsentation hatten. *„Auf Biennalen werden Künstler ausgestellt, die in ihren Herkunftsländern aufgrund der mangelnden kulturellen Infrastruktur kaum oder keine Ausstellungsmöglichkeiten finden und in westlichen Kunstinstitutionen und auf den internationalen Kunstmessen noch unbekannt sind. Biennalen präsentieren lokale Themen in einem internationalen Kontext und kombinieren globale Fragestellungen mit regionalen Ansichten.“*[56]

Ebenso wird Künstlern aus repressiveren Staaten eine politische, kulturelle oder historische Stimme gegeben, die sie im Heimatland aufgrund politischer Einschränkungen nicht artikulieren könnten. Diese Tendenzen sind innerhalb musealer Institutionen weitgehend

[55] Überblick über die ersten Editionen der Istanbul Biennale http://universes-in-universe.de/car/istanbul/d-hist.htm

[56] Vogel, 2010, S 115

unterrepräsentiert. Dennoch ist zu berücksichtigen, dass die Künstler aus einem individuellen, kulturellen Gefüge stammen und nicht immer entsprechend westlichen Präsentationsformen unterworfen werden können. *„On the other hand, against their proclaimed attempts to open up and expand the privileged circle of the „international art scene“, most biennials have in fact become „another powerful Western filter, governing the access of artists from under-resourced parts of the world to the global mainstream.“*[57]

[57] WHW zitieren Chin Tao-Wu, 2011, S 207

2. Die lokale Kunstszene im wechselseitigen Verhältnis mit der Biennale

In den nun fast 25 Jahren ihres Bestehens hatte die Istanbul Biennale wesentliche, langfristige Auswirkungen auf die Stadt, ihre lokale Kunstszene, aber auch auf die bespielten Orte, Viertel und die dort lebenden Menschen.

Das bisher von der internationalen Kunstwelt ferne Istanbul und die Türkei hatte nun erstmals die Möglichkeit, internationale Entwicklungen zeitgenössischer Kunst vor Ort zu sehen. Andersrum konnten sich türkische Künstler einem internationalen Publikum präsentieren. Die ersten beiden Biennalen waren die ersten Ausstellungen, die ein Abbild der aktuellen internationalen Kunstproduktion in die Stadt brachten. Nachdem es zum Zeitpunkt der Gründung sehr wenige Galerien und Präsentationsflächen für Künstler in der Stadt gab, war auch der Markt für zeitgenössische Kunst kaum etabliert. Die Biennalen waren daher eine Plattform, einheimische Künstler mit neuen Methoden der künstlerischen Produktion sowie neuen Ideen und Perspektiven aus anderen Ländern vertraut zu machen. Sie brachten die lokale Kunstszene auf die internationale Bildfläche: einerseits durch Präsentationsflächen bei den Ausstellungen (die 9. Biennale widmete beispielsweise im Rahmen zweier Gruppenausstellungen lokalen Künstlern Raum), andererseits durch die Aufmerksamkeit des internationalen Publikums für parallel veranstaltete Ausstellungen (selbst wenn diese als Ausdruck des Protests Gegenveranstaltungen bildeten, wie zum Beispiel 2003 die Ausstellung „Organized Conflicts“ im Museum Proje4L) sowie mit der damit einhergehenden medialen Rezeption. Sie bildete einen fruchtbaren Boden für die Entwicklung des Galerienwesens, eines Marktes für Kunst und förderte dabei zumindest indirekt auch die künstlerische Produktion.

Im Rahmen der begleitenden Vorträge und vertiefenden Veranstaltungen war es auch lokalen Künstlern möglich die eigenen künstlerischen Praxen und Ideen mit internationalen Kollegen oder Kuratoren und Kunstkritikern zu besprechen. Diese Diskussionen haben lokalen Künstlern neue Einblicke in die eigenen Werke ermöglicht und neue Perspektiven aus Sicht des internationalen Diskurses eröffnet. Für junge Künstler und Kunststudenten waren die Biennalen stellvertretende Ausbildungsstätten, die ihnen die Möglichkeiten zeitgenössischer künstlerischer Produktion sowie den Umgang mit Materialien und Themen aufzeigten.

„In diesem Sinne übten sie [die Istanbul Biennalen] einen großen Einfluss auf die Entstehung eines neuen künstlerischen Kontexts in Istanbul aus, indem sie ein

Versuchslabor für verschiedene neue Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst darstellten: eine polyglotte Plattform für einen Dialog zwischen Künstlern aus aller Welt und der Istanbuler Kunstszene sowie einem globalen Netz von Künstlern, Kuratoren und sonstigen im Kunstbereich tätigen Personen. Dadurch erlebte die Kunstszene in Istanbul zahlreiche Veränderungen und passte sich an den neuen Kunstkontext an.“[58]

Dem angestrebten Ziel die nationale Kunstszene nach außen zu vernetzen, Kollaborationen anzustreben und internationale Aufmerksamkeit ins Land zu lenken, war nun eine Plattform gegeben. Die Istanbul Biennale hat damit einen wesentlichen Beitrag zum Aufbau einer kulturellen Identität der Stadt und des Landes gegenüber der internationalen Gemeinschaft geleistet und damit ebenso zum Demokratisierungsprozess der Stadt beigetragen.

In Istanbul gab es lange Zeit mindestens so viele Künstlerkollektive wie Galerien, was einerseits die Überschaubarkeit der Kunstszene abbildet, andererseits aber auch auf eine verhältnismäßig hohe Produktivität hinweist. *„One benefit of the smallness of the art community is the likelyhood for independent artist initiatives to gain visibility.“*[59] Smith unterstreicht hier die Chancen der einheimischen Künstler gerade wegen der kleinen Szene von einer internationalen Gemeinschaft wahrgenommen zu werden.

Nachdem die Biennale den internationalen Blick auf das Kunstgeschehen in Istanbul zog, setzte langsam eine Entwicklung der lokalen Szene ein. Anfänglich waren es Künstler und -kollektive, die immer aktiver und sichtbarer die zeitgenössischen Strömungen türkischer Kunst trugen.

Ein funktionierendes Netzwerk zwischen den Institutionen und Akteuren musste erst geschaffen werden. Umso höher waren die Erwartungen aus Sicht der lokalen Kulturszene an die Biennalen, diesen Nährboden zu bieten. Die Biennalen mussten in ihrer alleingestellten Rolle, gesellschaftliche Aufgaben übernehmen, die normalerweise von anderen Kulturinstitutionen mitgetragen werden. Zumal die bereits fest etablierte Biennale bis vor wenigen Jahren noch die Funktionen des Museums zu übernehmen hatte, bis schließlich die ersten Museen zeitgenössischer Kunst gegründet wurden. Die Biennale wird in zahlreichen Publikationen und Artikeln zur türkischen Kunstlandschaft als einzige Möglichkeit der Auseinandersetzung mit aktuellen Positionen zeitgenössischer Kunst – zum einen für die Istan-

[58] Erdemci, 2004, S69
[59] Smith, 2008, S 40

buler Künstler, zum anderen für das einheimische Publikum – gesehen.[60] Außerhalb der Biennalen scheint ein kulturelles Vakuum geherrscht zu haben. Diese Monopolstellung einer einzigen Institution birgt mitunter die Gefahr, einseitige Betrachtungsweisen zu transportieren, insbesondere wenn mit der eigenen Rolle nicht selbstkritisch umgegangen wird. Zudem ist die Einrichtung IKSV mit ihren vielen anderen Festivals aller Kulturgenres mehr oder minder maßgeblich für das kulturelle Geschehen in Istanbul und hat damit auch eine gewisse Verantwortung gegenüber der lokalen Gesellschaft zu tragen. *„Die Stiftung für Kunst und Kultur in Istanbul fungiert als inoffizielles ‚Kulturministerium' der Türkei, indem es Istanbul bei seiner Umwandlung in eine der Kulturhauptstädte der Welt den Weg bereitet."*[61]

Schrittweise konnten Galeriengründungen beobachtet werden, während nichtkommerzielle Ausstellungsräume lange auf ihr Aufkommen warten mussten. Nach der 1992 gescheiterten Initiative ein Museum für zeitgenössische Kunst in dem Feshane-Gebäude, das der 3. Biennale als Fläche diente, zu errichten, schien der lange Atem verbraucht. Ausstellungen, die während der 1990er Jahre stattfanden, waren auf eigene Initiative von Künstlern umgesetzt worden. So waren die von 1995 bis 1998 jährlich stattfindenden Ausstellungen mit dem Titel „Junge Aktivität" ein Forum für eine Gruppe von Künstlern, die mit ihren Werken und Performances besonders polarisierten.[62] Erst gegen Ende der 1990er Jahre beziehungsweise Anfang der 2000er Jahre, wurde die Lücke zeitgenössischer Kunstinstitutionen gemächlich geschlossen. Kleinere Institutionen wurden auf Impuls von Künstlern ins Leben gerufen sowie eine Reihe privater Banken eröffneten auf der Einkaufsstraße Istiklal Caddesi ihre eigenen Ausstellungsräume. 2001 folgte die bis heute bestehende und den lokalen Diskurs bestimmende Platform Garanti und mit der Gründung des Proje4L schließlich das erste Museum, das sich zeitgenössischer Kunst widmete.

Die Kulturszene in der Stadt steckte auf zahlreichen Ebenen noch über viele Jahre in den Kinderschuhen. Der türkische Philosoph und Kunstkritiker Ali Akay beschreibt die Situation noch vor wenigen Jahren: *„Während sich die Kulturindustrie in den westlichen Gesellschaften durch Museen, traditionelle Ausstellungen und Biennalen zunehmend ausbreitete, wurde es in der Türkei immer schwieriger, die Lücke zu übersehen, die die*

---

[60] Boecker, 2000, S 422f – Susanne Boecker zieht hier auch den Vergleich zur Sydney Biennale, wo das erste Museum zeitgenössischer Kunst ebenfalls erst viele Jahre nach der Biennale gegründet wurde. Analog war die Biennale von Sydney ein *„wichtiger Katalysator für die lokale Kunstszene"* (Ebd.)

[61] Antem 2000, S 16

[62] Kortun/Kosova, 2004, S 109-114

Populärkultur nicht füllen konnte. Abgesehen von der Istanbul Biennale, die alle zwei Jahre stattfindet, sind kaum Galeriestrukturen vorhanden. Der Kunstbetrieb muss fast ohne Museen auskommen und das Bildungssystem ist schwach (es fehlen Bibliotheken, Videoarchive und internationale Zeitschriften). In einer solchen Situation entwickelte sich die Kulturindustrie praktisch parallel zur medialen Struktur der Gesellschaft des Spektakels Hand in Hand mit der fanatischen Fussballwelt, der mafiösen Modewelt und einem Büchermarkt, der nur Bestseller präsentiert.“[63]

Eine weitere Lücke in der Entwicklung der Szene im Land stellt die mediale Rezeption der Kunstinitiativen dar. Die türkische Berichterstattung beschränkt sich scheinbar auf die Ankündigung von Großausstellungen, da es keine Kunstkritiker gäbe, die für den öffentlichen Diskurs relevant sind und daher eine breite Masse erreichen könnten. Zudem fehlt es an spezifischen Medien, die auf Türkisch über Kunst, Kunstgeschichte und deren lokale und globale Entwicklungen berichten könnten.[64] Ahu Antem bestätigte 2000 diesen Mangel in der medialen Landschaft der Türkei: *„Es gibt keine seriösen Kunstzeitschriften, die sich mit der gegenwärtigen Kunstproduktion ihres Landes auseinander setzen oder ihre Leser über die aktuellen Trends in der Welt informieren. […] Das Land verfügt über ein bis zwei erfahrene Kuratoren und vielleicht zehn Kunstkritiker. Auf Grund fehlender Kunstbuchverlage sind viele fundamentale Texte zur Kunstgeschichte, Kunsttheorie und Kunstkritik bis heute unübersetzt geblieben. Die staatliche Kunstförderung beträgt etwa 0,5% des Gesamthaushalts.“*[65] Hierin zeigt sich, dass den örtlichen Künstlern sowie auch der Öffentlichkeit eine wesentliche inhaltliche Basis und Infrastruktur fehlte, die der Entwicklung der Kunstszene den fruchtbaren Boden vorenthielt. Das Rahmenprogramm der Istanbul Biennale übernahm mit seinen Vorträgen und Diskussionen eine pädagogische Rolle innerhalb der Szene. Engagement und Initiativen für innovative künstlerische Projekte scheinen traditionsgemäß im Privaten zu entstehen: der international renommierte Künstler Halil Altındere gründete 2003 die bis heute unabhängige Zeitschrift *art-ist magazine*, als Pionier in diesem Sektor. [66]

In beiden obenstehenden Aussagen ist die Unzufriedenheit mit den Prozessen in der Stadt nicht von der Hand zu weisen. Smith berichtet noch 2008, dass sich keine zehn

---

[63] Akay, 2005, S 135
[64] Dies ist auf die Aussagen zweier Mitglieder des Organisationskommitees der Internationalen Istanbul Biennale zurückzuführen, mit denen ich im Herbst 2010 ein Interview geführt habe.
[65] Antem, 2000, S 20
[66] Kortun/Kosova, 2004, S114

nennenswerten Galerien in Istanbul zählen ließen.[67] Obwohl diese Situationsbestimmungen bereits weit zurück liegen, zeichnet sich ab, dass dieser Aufholprozess nach wie vor ein langsamer ist. Doch möglicherweise beinhaltet dies Grund zur Hoffnung für einen nachhaltigen Prozess abseits kurzlebiger Trends.

Mag die heutige Szene dynamisch und pulsierend sein, so kann man sich vorstellen, dass sie noch bis 2004 nur durch die Internationale Istanbul Biennale einen gewissen Rückhalt hatte. Andere Ausstellungen zeitgenössischer Kunst waren selten und medial ohnehin unbeachtet, somit hatten die Künstler auch keine ernstzunehmenden Präsentationsmöglichkeiten. Als 2004 die ersten beiden Museen für zeitgenössische Kunst als permanente Vertreter aktueller Strömungen in der Stadt eröffneten, war ein weiterer Stein für das Bewusstsein für Gegenwartskunst in der breiteren türkischen Gesellschaft gelegt. Langsam wuchs auch das Interesse der privaten Sammler an zeitgenössischer Kunst, das 2005 zur Gründung der nun jährlich stattfindenden Kunstmesse „Contemporary Istanbul“ führte.

Ein fruchtbarer Boden ein internationales Netzwerk für Kollaborationen zu knüpfen, war für lokale Künstler geschaffen. Dies spiegelte sich in zahlreichen darauffolgenden Ausstellungen türkischer Kunst im Ausland. Damit ist es auch der Verdienst der Biennalen, dass sich der internationale Kunstmarkt gen Türkei wendet. Ebenso wie die Istanbul Biennale internationale Kunst und Diskurs in die Türkei brachte, muss sie auch als Katalysator für das Interesse an türkischer Kunst im Ausland betrachtet werden. Irit Rogoff vermutet jedoch neben der Istanbul Biennale ein generell steigendes Interesse an osteuropäischer Kunst als Ursache für die Verschiebungen am europäischen Kunstmarkt. *“Without doubt the IKSV has played an important role in the surge of interest in Turkish art seen over the last 20 years, though it points out that this is not a recent phenomenon, but rather, the accumulation of international interest over the last 20 years in the region, firstly in Eastern Europe, secondly in the Balkans and lastly in the Middle East.”*[68]

Die jährlich stattfindende Wiener Kunstmesse Viennafair bestätigt deutlich diese Orientierung: Seit ihrem Start 2005 wurde der Fokus auf die CEE – Central Eastern European – Länder gelegt und dieser seit zwei Editionen mit einem Schwerpunkt auf die türkische Kunstproduktion erweitert.

---

[67] Smith, 2008, S 40
[68] Rogoff, 2010, S 180

Die international steigende Aufmerksamkeit führte natürlich zu neuem Selbstbewusstsein innerhalb der Szene und auch unter jungen Künstlern. Der stetige Zuwachs neuer Kunstuniversitäten und Hochschulen zeugt ebenfalls von einem erstarkten Bewusstsein für die Bedeutung und Wertschätzung von Kunst. Während zuvor die künstlerische Produktion vornehmlich innerhalb von Künstlerkollektiven passierte, unterstützte das neu gewonnene Selbstbewusstsein der türkischen Kunstszene *„die Legitimität der Künstlerexistenzen außerhalb von Gruppen […].“*[69]

Dadurch, dass Kunstszene und–markt in relativ kurzer Zeit von Grund auf neu entstanden, sind die Strukturen und Akteure ebenso überschaubar. Hierin spiegelt sich ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis zwischen der lange Zeit monopolisierten Institution der Biennale und den neu entstehenden Initiativen, Galerien oder Künstlergruppen. Viele Akteure der lokalen Szene haben ihre Geschichte oder Verbindung zur Istanbul Biennale:

Vasıf Kortun, Kurator der 3. Istanbul Biennale 1992 sowie der 9. Edition 2005, gründete 2001 die „Platform Garanti“ – eine private Institution der Garanti Bank, die durch ihre Ausstellungen und ihr Vortrags- und Diskussions-Programm den lokalen Diskurs maßgeblich mitbestimmt. Ebenfalls war er der Gründungsdirektor des Proje4L/Elgiz Museum of Contemporary Art.

Rosa Martinez wurde nach ihrer Leitung der 5. Istanbul Biennale 1995 als erste Chefkuratorin (2004-2007) des Istanbul Modern bestellt. Emre Baykal war jahrelanger Direktor der Istanbul Biennale und betreibt nun seit 2010 den Kunstraum „Arter“, einen der qualitativ hochwertigsten und innovativsten Angelpunkte der Kunstszene Istanbuls, der auf Initiative der Koç Foundation, die sich auch als langjähriger Hauptsponsor der Biennale verpflichtet, gegründet wurde. Im Rahmen der Kunstaktivitäten der großindustriellen Familie Koç und ihrer Stiftung wurde 2008 der Kunstraum „Tanas“ (das türkische Wort für Kunst „sanat“ reverse) in Berlin gegründet, dessen Leitung bis heute René Block hält. Seit er die 4. Istanbul Biennale kuratiert hatte, verlagerten sich seine Interessen zusehends auf die aktuellen Strömungen türkischer, südosteuropäischer und arabischer Kunst. Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass Block eingeladen wurde, die erste Ausstellung im Kunstraum „Arter“ zu kuratieren.
Diese sehr engen Korrelationen zwischen der Biennale und anderen Institutionen in der Stadt veranschaulichen, dass erstere weiterhin die Kunstszene maßgeblich mitgestaltet. Eine Funktion in der Organisation der Biennale gehabt zu haben, scheint einem

[69] Kortun, 2004, S 175

Qualitätssiegel zu gleichen. Kann dieses lokale Spezifikum als parasitäres Abhängigkeitsverhältnis gelesen werden? Andersrum werden westliche Mechanismen durch die Integration international aktiver Kuratoren und Kunstkritiker in lokale Initiativen und Institutionen vereinnahmt.
Die Szene zeigt sich auch räumlich überschaubar mit einem starken Fokus auf das europäische und kosmopolite Zentrum der Stadt: der zwei Kilometer-langen Fußgängerzone Istiklal Caddesi, in dessen unmittelbaren Umfeld sich eine Reihe von Kulturinstitutionen niedergelassen haben. *„In der vitalen Mixtur von Beyoğlu existieren kommerzielle Galerien und Bankgalerien in enger Nachbarschaft zu Non-Profit-Kulturzentren und Örtlichkeiten, die den unterschiedlichsten Zwecken dienen.“*[70]

Vasıf Kortun beschreibt die konservativen Ansätze dieser, meist von privaten Banken ausgerichteten, Ausstellungen. Aber auch die lokalen Künstler scheinen sich dem Konformismus zugunsten eines Ausstellungserfolges zu verschreiben.
„So wie bei der Nutzung dieser Räume ein „Festivalismus“-Verständnis nicht überwunden wird, so begegnen wir auch keinen Interventionen, für die keine Erlaubnis und Genehmigung eingeholt wurden. Künstler-Interventionen, die im Prozess der „Normalisierung“ aufzutauchen begannen, werden zähneknirschend nach dem Motto „Ich habe nichts gesehen, ich habe nichts gehört“ toleriert, auch wenn keine Genehmigung erteilt wurde. Nur eine übergeordnete Tatsache entgeht uns: In der aktuellen Kunst der Türkei gibt es selten strukturelle Streitigkeiten, gleiches gilt für interne Befragungen dessen, was Kunst sein kann, für die Versuche, die Institutionen zu bedrängen, eigene institutionelle Praktiken zu entwickeln, den Mut, der einzige zu sein, und den Mut schlechthin. Seit Füsün Onur war jeder Künstler, der für Furore sorgte, entweder allein oder für eine lange Zeit allein. Die Schwäche des Politischen in der Kunstpraxis hängt teilweise hiermit zusammen. Ayse Erkmen hat festgestellt, dass sie in der Kunstszene der Türkei nicht bekannt ist, und betont, dass die fehlende Nachfrage der Grund sei.“[71]
Vasıf Kortun spielt allerdings selbst eine wesentliche Rolle in den klaren Machtkonstellationen der Szene. Smith unterstellt den wenigen bestehenden Galerien sowie der Platform Garanti über die Karrieren lokaler Künstler entscheiden zu können.[72] Nachdem in der Türkei kein Förderungswesen für kleinere Initiativen oder Einzelpersonen gegeben ist, sind Künstler auf kommerziellen Erfolg angewiesen. Ebensowenige Akteure

[70] Erdemci, 2004, S 70
[71] Kortun, 2004, S 125
[72] Smith, 2008, S 40

wie Institutionen besetzen darin die Entscheidungspositionen und haben Einfluss auf eine entsprechend kleine Gruppe an Künstler.
Die Integration international aktiver Kuratoren und Kunstkritiker in lokale Initiativen und Institutionen vereinigen diese mit westlichen Mechanismen. Damit fließen neben dem internationalen Schema der Biennale auch westliche Vorstellungen an die Ausstellungsplanung in lokale Strukturen ein.

Dennoch scheint die Biennale weiterhin ein wichtiger Faktor für junge Künstler, um Eintritt in den westlichen Kunstmarkt zu finden. *„Due to the 3rd and 4th Istanbul Biennials, attention was forced on a number of artists who now enjoy international acclaim […] again followed by a generation of younger artists […] But now a new movement […] made up of young artists from the far east of Turkey, from towns inhabited overwhelmingly by Kurds, is gaining recognition."*[73]

Mit der Biennale erlangten einige türkische Künstler internationale Aufmerksamkeit, der Einladungen zu Ausstellungen im Westen und damit der Eintritt in den Kunstmarkt folgten. Angelpunkt in diesem Lauf ist die Künstlerwahl der vornehmlich ausländischen Kuratoren der Biennale-Editionen. Denn diese wählen häufig Künstler, die ihnen bereits aus dem eigenen geografischen Umfeld oder aus vorangegangenen kuratorischen Projekten vertraut sind. Dadurch gelangt einerseits nur eine begrenzte Anzahl türkischer Künstler in die Ausstellung, andererseits liegt die Tendenz auf künstlerische Praxen, die mit dem internationalen Markt kompatibel sind.

„Was auf dem einen Markt, auf dem Markt der Manifestas und Biennalen zum Beispiel, gefragt ist – etwa eine Ästhetik der kritischen Dokumentation – kann sich in dem anderen Segment des kommerziellen Kunstmarkts, so z.B. auf der Art Basel, als schwer verkäuflich erweisen. […] Man hat es hier mit zwei Paralleluniversen, die getrennt nebeneinander her zu existieren vermögen, um jedoch zunehmend miteinander zu bilden. […] Fest steht jedoch, dass der kommerzielle Kunstmarkt derzeit mit erstaunlicher Zielstrebigkeit speziell auf jene Segmente des Marktes zusteuert, die mit „Wissen", „Marktkritik" oder gar „Widerstand" assoziiert sind. Letztere tendieren ihrerseits dazu, sich als „marktfern" zu begreifen, was an diesen Realitäten augenscheinlich vorbeigeht."[74]

[73] Oren zitiert René Block (2003), 2008, S 821
[74] Graw, 2008, S 70

2.1. Der Einfluss der Biennale auf die künstlerische Produktion

Der Einfluss der Istanbul Biennale auf die lokale Szene reicht über die Stadtgrenzen hinaus, womit sie landesweit als international anerkannteste Kunstveranstaltung gilt.

Bereits sehr früh zeichneten sich Bestrebungen der Kuratoren zur Vernetzung mit der überregionalen Kunstproduktion und damit einhergehend einem angeregten Austausch über Istanbuls Grenzen hinweg ab: *„During the 2003 biennial the curators visited Diyarbakir, gave conferences there and exhibited some video works. Diyarbakir, until then considered a peripheral city, was on its way to becoming an arts centre.“*[75] Diyarbakir im Osten des Landes hat sich in den letzten Jahren eine pulsierende Szene für junge, zeitgenössische Kunst etabliert und gilt nun als zweites kulturelles Zentrum der Türkei.

Die Artist-in-Residence-Programme im Vorfeld der Biennalen konnten in Istanbul einen Beitrag zum lokalen Kunstdiskurs leisten und den internationalen Austausch zwischen Kunstschaffenden und der Kunstproduktion anregen. Eine produktive und nachhaltige Verquickung internationaler und lokaler Künstler, aber auch ihrer inhaltlichen Herangehensweisen und methodischen Praxen, werden angestrebt.

Generell gibt der Aufruf der Biennale sich um die Teilnahme zu bewerben, der jungen Szene Anstoß Kunst zu produzieren. Entgegen stehen Kritikpunkte von Seiten der Szene, die zum einen die geringen Chancen eingeladen zu werden, zum anderen die Konzentration der künstlerischen Produktionsressourcen auf die Biennalen, ohne parallel eigene lokale Projekte und Initiativen umsetzen zu können, formulieren.[76]

In einem strukturellen Wandel wie dem Modernisierungs- und Demokratisierungsprozess der Türkei zeichnet sich aktuell auf unterschiedlichen Ebenen das Verschwimmen der Grenzen zwischen Internationalismus und Regionalismus ab. *“[Das]sind […] Wandlungsprozesse […], bei denen die nationalstaatliche Ebene an Bedeutung verliert und sich deshalb neu positionieren muss, während gleichzeitig im ganz großen Raum die globalen, in der Kleinräumigkeit die regionalen Dimensionen an Bedeutung gewinnen.“*[77]

Diese Entwicklung kann anhand der Biennalen, die sich weltweit von der

---

[75] Akay, 2010, S 37
[76] Oren zitiert Atagök und Platt, 2008, S 822f
[77] Kleinsteuber, 2004, S 65

Nationenpräsentation im Großen gelöst haben und heute immer mehr lokale Problemstellungen heranziehen und damit in einem globalen Kontext von ortsansässigen und internationalen Akteuren gleichermaßen diskutiert werden.

Lokale und regionale Realitäten sind keine passiven Rezipienten, sondern soziale Konstruktionen, die auch die globalen Einflüsse wahrnehmen und übersetzen. Diese Transformation ermöglicht es wechselseitig globale Entwicklungen innerhalb der lokalen Bedingungen einzugliedern und neue Perspektiven auf die jeweiligen Wirklichkeiten zu bieten. *„[…]local situations are transformed by becoming part of the wider global arenas and processes, while global dimensions are made meaningful in relation to specific local conditions and through the understandings and strategies of local actors."* [78]

So entwickelte sich unter den Kulturschaffenden ein Bewusstsein dafür, globale Themen im eigenen Kontext zu lesen und in ihren Werken zu behandeln. Die Biennale als erste Einrichtung, die in der Türkei einen Austausch zwischen internationalen und regionalen Strömungen in Gang setzte, hatte in dieser Bewusstseinsbildung keinen unwesentlichen Beitrag. Eine generelle Tendenz hin zu einer Globalkunst versinnbildlicht derartige Großausstellungen zu Instrumenten des internationalen Kunstdialogs. Die Künstler sehen sich selbst als Teil einer globalen Entwicklung und Biennalen sind, wie sich an ihrem weltweiten Wachstum zeigt, *„genau die Instrumente, die ihn [den Globalismus] kulturell veredeln."* [79]

2.1.1. Orientierung an westlichen Methoden

In der Hoffnung für die Biennale ausgewählt zu werden, orientieren sich türkische Künstler inhaltlich wie auch in Hinblick auf die künstlerischen Methoden, Strategien und Materialien an der Nachfrage des Westens. So ist die Videokunst auf Biennalen ein häufig gesehenes Genre. Gleichzeitig ist zu beobachten, dass viele der auf der Istanbul Biennale gezeigten Beiträge türkischer Künstler das Video als Bildträger wählten. Darüber hinaus ist es auch das zentrale Medium der heute international bekannten türkischen Künstler – allen voran Kutluğ Ataman, aber auch die jüngere Generation wie Esra Ersen, Nevin Aladağ oder Can Altay arbeiten mit Videos.

---

[78] Long, 2006, S 54f
[79] Babias, 2000, S 425

Aber ist es tatsächlich eine Art der Imitation, Versuch scheinbaren Erwartungen entgegenzukommen, oder begründet sich die Auseinandersetzung mit diesem Medium in seiner kurzen Geschichte? Türkische Künstler hatten damit die Möglichkeit an einer Entwicklung teilzuhaben, anstatt sich bei der Arbeit in anderen Medien an der westlichen Kunstgeschichte zu orientieren. Michael Oren führt das vermehrte Auftreten türkischer Videokünstler auf die ökonomisch günstigen Produktionsbedingungen des Mediums, die kein großes Atelier oder Aufwand beim Transport erfordern. Der flexible und ephemere Charakter des Films eigne sich zudem der künstlerischen Thematisierung aktueller instabiler Zeiten.[80]

Innerhalb der türkischen Entwicklungslinien zeitgenössischer Kunst sind zwei parallele Modernen zu beobachten. Die eine stützt sich auf historisierende Aspekte türkischer Kunst, wie die romantisierende Orientalismus Malerei, die eigentlich eine Kopie des westlichen Blicks auf die türkische Vergangenheit darstellt und durch diese Wiederholung des Stereotyps, sich selbst ad absurdum führt. Wohingegen jene Künstler, die international Anerkennung finden, sich der Referenzierung auf türkische Kunstgeschichte entziehen und inhaltlich zwar sozial-politische Fragen in der Türkei behandeln, in der Anwendung aber an internationalen Medien, Methoden und Praxen orientieren.

2.2. Kritik aus der Istanbuler Szene – Reibungspunkte mit lokalen Realitäten

Bei einer Großausstellung der Dimension der Istanbul Biennale treffen lokale und globale Wirklichkeiten in ungleichen Machtverhältnissen aufeinander.
Nachdem die Teilnahme lokaler Künstler ab der 3. Istanbul Biennale begrenzt wurde, wurde die Kritik in den Reihen der Istanbuler Kunstszene laut. Noch bei den ersten beiden Biennalen waren die türkischen Künstler besonders stark vertreten, um zum ersten Mal den ausländischen Besuchern, aber auch dem lokalen Publikum die örtliche Kunstproduktion zu präsentieren. Die zweite Biennale band zudem eine Reihe von Galerien ein und veranstaltete neben der Hauptausstellung eine „Young Artists Exhibition“ nach dem Vorbild des „Aperto“ in Venedig, wo ausschließlich junge türkische Kunst gezeigt wurde.[81]

---

[80] Oren, 2008, S 825
[81] Antem, 2000, S 17

„[Wobei] die eigentliche Struktur der Biennale allerdings nicht dafür ausgelegt ist, eine große Anzahl an türkischen Künstlern zu präsentieren. Im Grunde sind die Istanbul-Biennalen zu einer Bühne geworden, auf der sich junge oder unbekannte Künstler nicht nur der Welt, sondern auch der türkischen Kunstszene vorstellen.“[82]

Die Kritik von Seiten der lokalen Künstler zeigte sich in Form von eigenen Gegenveranstaltungen als Reaktion. Die parallel veranstalteten Ausstellungen wurden immer als Ausdruck des Protests kommuniziert, fanden jedoch regen Zulauf von Seiten des internationalen Biennale-Publikums und wurden auch dadurch medial rezipiert. Es ist nur verständlich, das internationale mediale Interesse an der Biennale zu nutzen, um die eigenen Inhalte zu transportieren.

Wobei die zeitgleiche Veranstaltung von vermeintlichen Gegenpositionen keine Seltenheit ist. *„Jede Biennale spiegelt weniger den Wunsch nach einer kohärenten Zeitgeschichte als die politischen und ökonomischen Kräfte, die sie bestimmen. Es hat deshalb immer Gegenbiennalen gegeben und Proteste der Künstler gegen die offene Vermarktung der Kunst. Deren Letztere war die von Joseph Beuys organisierte „Art of Peace Biennale“ in Hamburg 1983. Die Biennale lieferte vielleicht schon immer das Material aus dem sich der Zeitgeist enträtseln lässt.“*[83]

Aus Perspektive der Biennale sind Gegenausstellungen ein stärkendes Instrument, denn der Kunstmarkt hat die Angewohnheit Kritik zu vereinnahmen. Mit Kritik als immanenter Triebfeder der Kunst können daher keine Schwächungen der Positionen der Biennale einhergehen. Kunst wird nur authentischer je mehr sie diskutiert und somit in einen diskursiven Kontext gesetzt wird. Eher ist die kritische Rolle der Gegenausstellungen eine Methode um selbst vom Kunstmarkt wahrgenommen zu werden und davon zu profitieren. Gerade die kritisierten Mechanismen der Biennale helfen den Künstlern der Opposition sich selbst zu sozialisieren. Denn welchen Markt für Kunst gab es vor den Biennalen in der Stadt? Ein Blick auf die Entwicklung der Venedig-Biennale, zeigt die Mechanismen zwischen Istanbul Biennale und ihren Gegenveranstaltungen deutlich auf. Die von Harald Szeemann als Ko-Kurator der 39. Biennale von Venedig 1980 selbst eingeführten Aperto-Ausstellungen als parallele Veranstaltungen für junge Künstler, waren ein unterstützendes Element für Venedig. Oft attraktiver als die Nationalpavillons, wurden die Aperto-Ausstellungen viel rezipiert und ihr Verschwinden häufig bedauert. Gegenprogramme sind

[82] Ebd. S 16
[83] Glozer, 2001, S 136

somit sogar innerhalb der eigenen Institutionellen Grenzen interessant.

Eine dieser Gegen-Biennalen wurde von einer Akteurin aus dem direkten Umfeld organisiert. Fulya Erdemci, langjährige Direktorin der Istanbul Biennale und Chefkuratorin der kommenden 13. Istanbul Biennale 2013, präsentierte 2003 parallel zur 8. Istanbul Biennale die Ausstellung „Organized Conflict“ im Museum Proje4L. In dieser Ausstellung setzte sie sich explizit mit Positionen der Malerei und den Grenzen des Mediums auseinander, um dem Trend neuer Medien im Rahmen von Großausstellungen entgegenzuhalten.[84]
Die Ausstellung „My Name is Casper“ wurde parallel zur 11. Istanbul Biennale in einem ihr nahe gelegenen Ausstellungsraum der Karşı Sanat Galerie gezeigt. Während sich die Biennale sich den Titel „Denn wovon lebt der Mensch?“ aus Berthold Brechts Dreigroschenoper zum Leitspruch nahm, war es nicht verwunderlich, dass sich die Gegenausstellung dem Thema Kommunismus annahm. All jene Künstler und Kollektive, die bei der Biennale nicht vertreten waren, schienen hier eine Plattform gefunden zu haben, dennoch ihre Positionen zur globalpolitischen Lage zu präsentieren.[85] Durch die zeitliche Parallelität zur Biennale ist davon auszugehen, dass die Ausstellung auch vom internationalen Biennale-Publikum besucht wurde.
Den Kuratoren der Biennale-Editionen wird unterstellt, vorwiegend bereits renommierte türkische Künstler einzuladen, deren Namen international bereits Bekanntheit erlangt haben. Exoten aus der Stadt seien eine Seltenheit. Bei einer Ausstellung diesen Ausmaßes, ist dies Kritik, die unweigerlich aufkommt. Eine Bestätigung dessen ist allerdings weder in den Ausstellungskonzepten, noch in den Werklisten klar ersichtlich.

Die Förderungspolitik der Regierung lähmt aber die wachsende Kunstszene in der Stadt. Müssten kleinere Initiativen nicht mit finanziellen Engpässen kämpfen, so wäre zum einen die Vielfalt in der Szene größer, zum anderen die kulturellen Aktivitäten nicht ausschließlich von privaten Unternehmen getragen. Dementsprechend werden vorwiegend Großveranstaltungen und –institutionen in der Istanbuler Kulturlandschaft wahrgenommen, während kleinere Initiativen um Sichtbarkeit ringen.

Die Istanbul Biennale und die dahinter stehende Institution IKSV als Pioniere privaten Kunstengagements stehen symbolisch für diese Entwicklung und als Feindbild für die

[84] Oren, 2008, S 823
[85] Romanowska, 2009

Privatisierung und Festivalisierung von Kunst in der Stadt. Die steigende Anzahl an kommerziellen Galerien stärkt die Professionalisierung des Kunstmarkts, während ein intellektuelles Vakuum angesteuert wird. *„Inzwischen haben wir schon fast mehr Sammler, Designer und Galeristen als Intellektuelle, Künstler oder Kuratoren. Gleichzeitig stagniert die öffentliche Kulturförderung. Die neue Attraktivität der Türkei haben wir nur wegen des kreativen Schubs in den neunziger Jahren erreicht. Wenn der Staat sich hier nicht stärker engagiert, werden die Kreativen in andere Länder abwandern. In die arabischen Staaten zum Beispiel.“* [86] Um Aufmerksamkeit ringen kleinere Kunstprojekte auch medial: der geringe Platz, der kultureller Berichterstattung in türkischen Medien eingeräumt wird, scheint großteils für die Aktivitäten des IKSV und der Biennale vorbehalten.[87]

2.2.1. Die Inklusion lokaler Kunstschaffender bei den Biennalen

Abgesehen davon, dass der prozentuelle Anteil türkischer Künstler auf den Biennalen durchwegs hoch gehalten wurde, haben sich einige Kuratoren explizit an die junge Kunstszene gewandt.

Im Rahmen der 9. Biennale 2005 wurde eine sogenannte „Hospitality Zone“ in Antrepo no. 5 eingerichtet: Ziel war es, der lokalen kulturellen Szene eine Präsentationsfläche zu bieten. Zwei Gruppenausstellungen wurden hier präsentiert: „Free Kick“, von Halil Altındere kuratiert, zeigte 35 Positionen junger türkischer Künstler. Für das Konzept der zweiten Schau mit dem Titel „Projeckt: Production Fault“ zeichnete die Hafirat Art Group verantwortlich. Die Arbeiten beider Ausstellungen reflektierten über unterschiedliche Aspekte der türkischen Kunstszene ergänzt durch Workshops für Studenten, Filmvorführungen und Diskussionsrunden. Zudem wurde eine Bibliothek der KIOSK Collection mit Publikationen über zeitgenössische Kunst eingerichtet und das Roll Magazin war mit einem Büro vor Ort.[88] Hier wurde bewusst mit den lokalen Künstlern, aber auch durch das Angebot an Diskussionsrunden und Filmvorführungen, mit der lokalen Bevölkerung ein Austausch gesucht.

Nicht selten wurde die Biennale als *„Hemmnis für die Diversifizierung im Sinne eines*

---

[86] Akay, 2012
[87] Smith, 2008, S 40
[88] Katalog, 2005, S 244

breiten, vielschichtigen Kunstschaffens"[89] verstanden. Denn mit dem Auftreten der Biennalen und dem international steigendem Interesse an der türkischen Kunstproduktion, orientierten sich von nun an Künstler an der Nachfrage des westlichen Kunstmarkts. Die künstlerischen Positionen wurden inhaltlich, medial und ästhetisch dem angenommenen Klischeebild des türkischen Künstlers und der westlichen Erwartungshaltung angepasst. Damit einhergehend wurden die eigenen, lokalen Traditionen und Modernen zugunsten von vermeintlich westlichen Themen und ästhetischen Konventionen aufgegeben.

Die Biennale als Sprungbrett für eine internationale Künstlerkarriere trägt zur Anerkennung und somit maßgeblich zur Bewertung lokaler Kunst in einem globalen Kontext bei. Die dominante Stellung der Istanbul Biennale als Plattform für die Präsentation künstlerischer Positionen und die Interessen ihres Publikums treten hier in Gegensatz zu den mitunter positiven Auswirkungen auf die lokale Szene. Biennalen haftet der Vorwurf der Homogenisierung künstlerischer Standpunkte an: „*They are the global art world's own instrument of cultural homogenization, glossing over the antagonistic dimensions of local initiative.*"[90]
In diesem Zusammenhang wird den internationalen Kuratoren unterstellt, nach westlichen Erwartungshaltungen unter den lokalen, türkischen Künstlern auszuwählen. Kunst aus peripheren Ländern wird oft mit Fokus auf besonders gesellschaftspolitische Positionen ausgewählt, die besonders gut das westliche Bild der jeweiligen Region und der politischen und sozialen Konflikte im Land spiegelt. [91] Dementsprechend ist einer der Vorwürfe aus der Istanbuler Szene, dass die von der IKSV eingeladenen Kuratoren kulturfremd seien. Die Jury der Biennale wird kritisiert, meist internationale Kuratoren nach ihrem Bekanntheitsgrad auszuwählen, die die Szene nicht kennen und nur die Erwartungen des westlichen Publikums bedienen würden. Ebenso wird den Kuratoren eine bevorzugte Behandlung der ausländischen Künstler vorgeworfen.[92]

Die Kritik an den Künstlerlisten der Biennale ist wiederkehrend. Zwar können sich Künstler um die Teilnahme an der Biennale bewerben, Sönmez berichtet allerdings, dass türkische Künstler lediglich ihre Mappen einreichen konnten, selten aber aufgenommen wurden.[93] Die Möglichkeit zur Einreichung ist im Kontext einer internationalen Biennale

---

[89] Kortun, 2004, S 178
[90] Blom, 2010, S 24
[91] Vgl. Khan 2009
[92] Sönmez, 2010
[93] Ebd.

ein besonderer Schritt in Richtung der lokalen Künstler.

Ein weiterer Kritikpunkt an der Auswahl der türkischen Künstler ist die Fortführung kolonialer Stereotype. *"[…] Artists from Turkey who speak only Turkish, who reside only in Turkey or who are not working in accepted international media or issues are regarded as either too 'other', or not 'other' enough, to be included in the world of international culture."*[94] Damit wird postkoloniale Kritik am Umgang mit den türkischen Künstlern deutlich. Die Biennale orientiere sich zu sehr an eurozentrischen Parametern in der Auswahl der Künstler.[95]

Die Biennalen haben vieler Meinung nach verabsäumt, die lokale künstlerische Produktion ernsthaft an ihre Aktivitäten anzubinden. Nemçi Sönmez glaubt daher, dass unter lokalen Künstlern die Wirkungskraft der Biennale nachgelassen hat. [96] Doch mitunter wird hier der Biennale eine Rolle aufgeladen, die sie nicht erfüllen kann. Die Biennale ist zwar ein Sprungbrett für junge türkische Künstler auf dem Wege zu internationalem Ansehen und dient auch lokalen Entwicklungen als Katalysator, doch sind dies positive Nebeneffekte und nicht die zentrale Aufgabe der Biennale.

Es scheint wie reine Bequemlichkeit, von der Biennale, die ohnehin über Jahrzehnte die Aufgaben mehrerer Institutionen übernommen hatte, nun auch die Positionierung im Rahmen von und thematische Auseinandersetzung mit türkischer Kunst einzufordern.

Konservative Stimmen des Landes haben weit früher eine ähnliche Kritik eingebracht. *„Nicht allen gefiel die Öffnung. So kritisierte der konservative, dem Staat treu ergebene Kunstkritiker Sezer Tansug (1930 bis 1998) eine „Degeneration" der Biennale nach 1989. Sie trage dazu bei, dass die türkische Kunst von einer dominierenden ausländischen Kunstszene überrollt werde, womit nur ein Minderwertigkeitskomplex erzeugt werde."*[97]

2.2.2. Befürchtungen der Orientalisierung türkischer Künstler

Als die ersten Editionen der Biennale in den großen historischen Sehenswürdigkeiten der Stadt abgehalten wurden, wurde befürchtet, dass eben diese Zusammenführung der Symbole des alten Byzanz und Konstantinopel mit der zeitgenössischen, aber im Westen

[94] Oren zitiert Atagök und Platt, S 822f
[95] Ebd.
[96] Sönmez, 2010
[97] Hermann, 2008, S 276

weitgehend unbekannten, türkischen Kunstproduktion, die nostalgischen, westlichen Stereotype des orientalischen Kulturraums nur bestärken würde. Die Kuratoren der ersten Editionen liefen dabei Gefahr, sich und ihr Vorhaben selbst zu orientalisieren. Demgegenüber stand die Meinung, die Biennale könnte damit Stadtbewohner zum Besuch ihres eigenen kulturellen Erbes bewegen.[98] Anstatt einen neuen Orientalismus zu befürchten, transportiert die Biennale doch vielmehr ein modernisiertes Bild der Türkei nach Europa und in den Westen.

Aus der lokalen Szene wird sehr genau beobachtet, wie die aktuellen türkischen Strömungen international rezipiert werden. Denn fremde Kultur-Eliten könnten lokale Wirklichkeiten missverstehen, falsch repräsentieren oder bevormunden, wenn der westliche Blick auf die Künstler aus peripheren Regionen nicht abgelegt wird.[99]
„Migranten-Künstler/innen haben als Lieblinge der Weltkunst mittlerweile ein Biennale-Dauerabonnement.“[100]
Möglicherweise wird nur der lokale Blick auf den Westen verschoben, aber nicht der westliche Blick auf Istanbul. Die Akteure im Rahmen von Großausstellungen laufen Gefahr westlichen Kulturimperialismus zu betreiben. Die Perspektive auf Istanbul ist vermutlich einseitig, denn ausländische Kuratoren und Künstler können kaum die Sicht der Stadt und ihrer Bewohner authentisch einnehmen.

Die Biennalen und Großausstellungen, die weltweit in immer größerer Zahl auftreten, sind in ihren Eigenschaften und Zielsetzungen als zentrales Instrument der Globalisierung im kulturellen Zusammenhang zu verstehen.

Trotz lauter Kritik von Seiten der Künstler in der Stadt, sind den lokalen Initiativen parasitäre Strategien in Hinblick auf die Biennale zu unterstellen. Bewusst orientieren sie die eigene Ausstellungsplanung am Kalender der Biennale, wodurch rund um die Dauer der Biennale die Kunstszene für einige Monate stark aufblüht, um sich dann parallel zur Großveranstaltung für eineinhalb Jahre wieder zurückzuziehen.[101]

„What should be a symbiotic relationship between the local art world and the Istanbul Biennial veers, on occasion, dangerously close to the parasitic.“[102]

---

[98] Oren, 2008, S 822
[99] Raqs Media Collective, 2010, S 281
[100] Babias, 2000, S 434
[101] Smith, 2008, S 40
[102] Ebd.

3. Neue Orte für die Kunst – Potenziale und Gefahren

Die fehlende Unterstützung von städtischer und staatlicher Seite und die schlichte Tatsache, dass in Istanbul bis zur Gründung der ersten Museen kein Ort für zeitgenössische Kunst bestimmt war, führte bei jeder Edition dazu, dass sich die Kuratoren auf die Suche nach einem Raum oder mehreren (Leer-)flächen für die Biennale in der Stadt machten. Bei jeder Edition waren die Veranstaltungsorte daher andere, die Großteils in ihrer ursprünglichen Nutzung nicht als solche verwendet wurden. Damit wurden nicht nur neue Räumlichkeiten und Viertel in der Stadt für die Kunst erschlossen, sondern auch der Weg durch die Stadt zwischen den Ausstellungsorten wurde Teil des programmatischen Ausstellungskonzepts. Die Biennale bewegte sich in Folge immer sehr nahe an den urbanen Realitäten.

Diese Umstände waren durchaus eine Chance für die Biennale eine neue Herangehensweise an dieses Format zu untersuchen. Denn dies führte dazu, soziale und politische Spannungen im Lokalen aber auch Globalen über die eingehende Auseinandersetzung mit dem Ort zu thematisieren und damit ein neues Modell für Biennalen zu etablieren.[103]

Die Positionen und Aussagen der Arbeiten stehen durchaus stellvertretend für globale Fragestellungen und lassen vielfach die regionalen Spannungen auf globale Zusammenhänge umlegen. Man trifft auf Globalkunst, in dem Sinn, dass sie über die örtlichen Mikrokosmen hinaus, eine Thematik anspricht, die global zu lesen ist. Biennalen und ihre Kunst können transnationale Betrachtungsweisen und Subjektivitäten entwickeln und damit Zentrum und Peripherie verschieben.[104] Oder aber würden die für diesen Ort geschaffenen Werke bei der Präsentation in institutionellem Rahmen ihre Wirkung und Bedeutung verlieren? Gehört der Ort als Teil des Kunstwerks dazu, wodurch sich dieses dem Kunstmarkt entzieht, da es durch den Kontextbezug nicht mobil ist?

[103] Caroline A. Jones zitiert Rafal Niemojewsk, 2010, S. 69
[104] Ebd. S 70

3.1. Exkurs: Ortsspezifität vs. White Cube

Die Istanbul Biennale hatte von Anbeginn, aus der gegebenen Situation heraus, immer spezielle Orte bespielt und deren lokale, spezifische Realitäten in das Konzept aufgenommen. Jeder Raum, auch der Ausstellungsraum ist ein Informationsträger, der von seiner Geschichte und dem ursprünglichen Zweck beeinflusst, eine Patina entwickelte. Ebenso ist ihnen damit die Kraft inne, aus längst vergangenen Epochen, anderen Bauphasen oder historischen Abschnitten in der Geschichte der Stadt zu berichten.

Die Bespielung von ehemals anders definierten Räumen führt auch bei den Künstlern zu einem anderen Umgang mit der regionalen Tradition und Geschichte, während der leere weiße Ausstellungsraum Kunstwerke von äußeren Einflüssen und neuen Kontexten abschirmt.

Nachdem sich alle Biennalen aufgrund der besonderen infrastrukturellen Umstände in Istanbul mit neuen Ausstellungssituationen auseinandersetzten, scheint es für die vorliegende Arbeit von Interesse den Exkurs zur „Weißen Zelle“, zum „White Cube“ und zur Ortsspezifität beziehungsweise Site-Specificity aufzunehmen. Infolgedessen werden die bei den Biennalen bespielten Orte, deren Einflüsse und der Umgang mit den Räumen in den kuratorischen Konzepten, untersucht.

Mit dem Aufkommen der klassischen Moderne hin zur zeitgenössischen Kunst verbreitete sich die Annahme, der optimale Raum Kunst zu betrachten, zu erleben und darüber zu reflektieren sei der weiße leere Raum, da er ungestört von äußeren Einflüssen sein müsse. Nur unter diesen Bedingungen könnten auch die vollen Eigenschaften und Qualitäten der Kunstwerke ausgeschöpft werden. *„Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, daß* (sic!) *es ‚Kunst‘ ist, stören könnte. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt.“*[105]

Bekanntlich ist das auch die scheinbar neutralste Ausstellungsform, die gleichzeitig durch die weiße Fläche, metaphorisch an ein Schriftstück angelehnt, eine gewisse Seriosität und Sachlichkeit vermittelt. Aber kann der Raum, in dem Kunst präsentiert wird überhaupt vollkommen neutral sein? *„What is more, this „neutral“ structure is itself being used as a referential framework that opens up perspectives in which new questions may be asked and which reflect the social, historical, economic, and cultural relations within which the*

[105] O’Doherty. 1996, S 9

artwork is being created and interpreted.“[106] Daher kann auch der weiße leere Raum kein „Raum ohne Ort” sein.[107]

Antwort darauf geben künstlerische Praxen, die sich bewusst auf die kontextuelle Relation des Ausstellungsortes einlassen und ortsspezifische Werke schaffen.
Die Theorie der Ortsspezifität, die von der Kunstkritikerin Miwon Kwon seit ihrem diskursprägend Aufsatz „One place after another“ als künstlerische Strategie neu geprägt wurde, setzt sich mit der künstlerischen Methode, Werke innerhalb ihres Kontextes zu denken und sie speziell dafür zu schaffen, auseinander.[108] Kunstwerke, insbesondere im öffentlichen Raum, waren nicht selten geprägt von einer Kontextlosigkeit zu dem, sie umgebenden, Raum. Kunst im öffentlichen Raum der 1970er und 1980er Jahre war noch nicht von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Ort geprägt. Kwon unterscheidet drei Entwicklungsebenen und Künstlergenerationen: *1. Kunst im öffentlichen Raum, 2. Kunst als öffentlicher Raum*, die eine Verwebung von Kunst, Architektur und Umgebung vorsieht und *3. Kunst im öffentlichen Interesse.* Obschon die ausgewählten Arbeiten innerhalb der Institution der Biennale stehen und nicht im öffentlichen Raum, lässt sich das dritte Paradigma nach Kwon im Vergleich der Arbeitsweisen heranziehen. Die Konzeption der so genannten „New Genre Public Art“ zeichnet sich, wie viele Projekte im Rahmen der Biennale, durch die Temporalität im urbanen Raum, Bezug auf den sozialen und politischen Kontext und im Speziellen die Referenz sowie Inklusion gesellschaftlich marginalisierter Gruppen.[109]

Nicht nur den Werken ist dieses Potenzial inne, auch kuratorische Konzepte können und sollten direkt auf das räumliche Umfeld eingehen. So reagiert auch die Biennale von Istanbul mit ihren unkonventionellen Ausstellungsformen auf die spezifischen politischen, historischen, kulturellen, ökonomischen und geografischen Bedingungen des Lokalen. Die sonst so gängige Ausstellungspraxis des White Cube unterstützt dagegen eine Tendenz hin zur Homogenisierung der Kunstwelt. Biennalen als Abbild des aktuellen globalen Kunstgeschehens, als Präsentationsfläche der lokalen künstlerischen Produktion müssen idealerweise immer auch einen Kontext transportieren. Sie können nicht außerhalb ihres Austragungsortes und dessen übergeordneter kultureller Sozialisation gelesen werden.

“*Their specificity is precisely their potential to be specific – site-specific, if you will, and*

[106] WHW, 2003/04, S 80
[107] O’Doherty. 1996, S 90
[108] Kwon, 1997
[109] Ebd. S 95

time-specific as well. The fact that the main exhibition format used in a recent biennial in Dakar looked like that used in Taipei a short time ago or like that used in Venice twenty years ago seems to contradict such an idea."[110]
Kunst kann nicht außerhalb gesellschaftlicher Betrachtungen stehen. Sie hätte keine Relevanz, wenn sie nicht in einem sozialen Rahmen stünde und darin gelesen wird. Auch der soziale Hintergrund des Betrachters, seine kulturelle Prägung, sein Wissensstand und seine soziale Stellung fließen in die Auseinandersetzung mit und in das Erlebnis von Kunst ein. Daher ist die Ausstellungsform des kontextlosen White Cube höchst überholt. O'Doherty sieht ihn als *„Symbol der Entfremdung zwischen Künstler und Gesellschaft."*[111] Dies ist ein Widerspruch des Kunstsystems in sich, wie oben argumentiert. *„Attempts to break out of the white cube are, by the same token, attempts to make art more relevant for society and an essential part of life."*[112] Die Analyse der lokalen Situation ist eine Bedingung des effektiven künstlerischen und sozialen Handelns.

In zeitgenössischen Museen ist die weitverbreitete und auch für den Besucher gewohnte Praxis dennoch der scheinbar bezuglose White Cube. Spezifität und Heterogenität der Ausstellungsarchitektur sind Eigenschaften, die dem Kunsterlebnis störend sind, aber gerade die temporären Großausstellungen reizvoll machen. Die Ausstellungsform muss der darin präsentierten Kunst unterworfen werden. Die weiße Zelle ist ein Präsentationsmodell des westlichen Kunstsystems. Andere Kulturen haben einen anderen Umgang mit Raum, er spiegelt andere Bedeutungsebenen, daher ist der leere, weiße Raum auch nicht die ideale Präsentationsfläche für nicht-westliche Kunst. *„Placing non-western work into this setting has nothing to do with dialogue or exchange, but rather with a restoration of the colonial power structure. The non-western work is expected to behave as the guest it is and respect the rules of its host regardless of how condescending or racist they are.*"[113]

Wie auch den „New Genre Public Art"-Künstlern vorgeworfen wird, dass ihre Auseinandersetzung mit den Prozessen der Differenzierung und Bildung von Identitäten einzelner Bevölkerungsgruppen, die gegenseitige Ausgrenzung nur unterstreicht und die gesellschaftliche Segregation vorantreibt, kann diese Kritik ebenso auf die Werke der Istanbul Biennale angewandt werden. *„Die Kritiker werfen den Künstlern diesbezüglich*

[110] Filipovic 2005, S 328
[111] O'Doherty. 1996, S 89f
[112] Zabel, 2003/04, S 25
[113] René Block zitiert durch Marian Pastor Roces, 2010, S 62

vor, dass für die partizipierende Community die Gefahr einer möglichen Vertreibung durch Prozesse der Gentrifizierung besteht, nachdem sie für ihr Stadtviertel eine eigenständige Identität entwickelt hat.“[114]

Miwon Kwon bezieht sich in diesem Kontext auf Hal Foster, der darauf verweist, dass die Auseinandersetzung mit dem Lokalen unbeabsichtigt die Kolonialisierung der sozialen Differenzen beschleunigen kann. Wenn beispielsweise der Kontext einer Gemeinschaft dem ausländischen Künstler fremd ist, können Mechanismen in Bewegung gesetzt werden, die die soziale Marginalisierung der Gruppe bekräftigen.[115]

Bei der Herangehensweise der Istanbul Biennale zweckentfremdete Räume in der Peripherie der Stadt in die Schau aufzunehmen und dabei die ortsansässige Gemeinschaft, deren Traditionen und Lebenswelten in den Werken zu thematisieren, besteht die Gefahr einer oberflächlichen und unzureichenden Auseinandersetzung mit der vorgefundenen Thematik. Die Akteure der Kunstwelt sind meist von einer westlichen Perspektive geprägt, müssen sich bei einem solchen Vorhaben eingehend mit den spezifischen Lokalitäten, den komplexen historischen und kulturellen Gegebenheiten beschäftigen sowie in einen Dialog treten, anstatt vorzuführen und auszustellen. Kuratoren wie Künstler tragen Verantwortung gegenüber dem Ort, aber auch dem Publikum. Miwon Kwon betont die notwendige Sensibilität in der komplexen Beziehung zwischen Kunst und lokalen Identitäten: *„Only those cultural practices that have this relational sensibility can turn local encounters into long-term commitments.”*[116]

Die Ortsspezifität erreicht damit, was der White Cube nie konnte: einen ernsthaften Dialog zwischen Kunst und Betrachter und damit der Gesellschaft.
„[…] ortsspezifische Kunst [kann] dazu beitragen, verdrängte Geschichten hervorzuholen, marginalisierte Gruppen und Themen verstärkt sichtbar zu machen und die Wiederentdeckung und -herstellung ‚minderer‘ Orte zu fördern, die von der dominanten Kultur bislang verdeckt wurden. Da aber die gegenwärtige sozioökonomische Ordnung auf die (künstliche) Produktion und den (Massen-)Konsum von Differenz (um der Differenz willen) ausgerichtet ist, kann die Positionierung von Kunst an wirklichen Orten auch dazu führen, den Orten die sozialen und historischen Dimensionen zu entziehen, um – je nachdem – den inhaltlichen Schwung von KünstlerInnen anzutreiben, institutionellen demographischen Profilen Genüge zu leisten oder den Finanzbedarf einer Stadt zu

[114] Lewitzky, Uwe. 2005, S 99
[115] Foster paraphrasiert nach Kwon, 2002, S 139
[116] Ferguson/Hoegsberg, 2010 S 367

stättigen.“[117]

Profile von Städten lassen sich gegenüber Touristen und nicht nur kunstaffinem Publikum anhand von Biennalen als Anreiz nachschärfen. Vielerorts dienen Biennalen daher dem Einsatz im Stadtmarketing im Sinne dessen, die Attraktivität des Standortfaktors der Stadt zu erhöhen. Der Festival- und Unterhaltungscharakter der Biennale steigert möglicherweise das Interesse bei Besuchern, die wegen der Kunst alleine nicht gekommen wären. Das Dazugehören spielt dabei im Sinne des “The I was there – Factor“ [118] eine große Rolle.

3.2. Ausstellungsorte – Realitätssuche und Konfliktraum

3.2.1. Der Umgang mit Räumen und Orten in den kuratorischen Konzepten

Der historische Kontext und die Traditionen der genutzten Räume innerhalb der Stadt hatten stets die Kraft die kuratorischen Konzepte zu beeinflussen, führten aber auch zu neuen Auseinandersetzungen der eingeladenen Künstler mit der besonderen Ausstellungssituation.

„Verglichen mit ähnlichen Biennalen in der Peripherie halte ich die Istanbul Biennale für einmalig, da sie ein höheres Risiko birgt, den Kurator allein durch ihre Geschichte und ihre historischen Schauplätze zu beeinflussen – dass also die Stadt klammheimlich das Ruder übernimmt. Aber Istanbul ist auch insofern einmalig, als die Stadt ihr Versprechen, ein alternatives ‚Zentrum‘ zu werden, halten kann, und zwar aus dem einfachen Grund, dass sie geographisch gesehen tatsächlich sehr zentral liegt.“[119]

Besonders interessant ist der Umgang mit den Räumen in der Stadt, ab der 4. Biennale, die mit René Block als Kurator erstmals einem übergeordneten Konzept folgte. Block war die Auseinandersetzung mit dem lokalen Umfeld und dem adressierten Publikum ein besonderes Anliegen. Programmatisch war dabei auch der Titel seiner Biennale: „ORIENT / ATION“. René Block legt besonderen Wert auf den Werkstattcharakter von Biennalen. *„Von Bedeutung ist doch, inwieweit die Biennale auf die lokale Situation*

[117] Kwon, 1997, S 102
[118] Martini, 2010, S 12
[119] Antem, 2000, S 15

eingeht, die lokale Kunstszene integrieren kann, ein Ort der Kommunikation wird.“ [120] Der Kurator schafft gemeinsam mit den Künstlern in der Biennale-Werkstatt eine Art Gesamtkunstwerk. *„Und das ist doch das zugleich Reizvolle wie auch Verpflichtende: Gemeinsam mit den Künstlern innerhalb der jeweiligen räumlichen Gegebenheiten eine Manifestation zu proklamieren, die einen Stachel in die lokale Kunstszene einbringt. Den Kurator und die eingeladenen Künstler interessieren doch primär die lokale Situation und Resonanz. Kommen Besucher aus anderen Orten, aus Paris, Berlin, Tokio usw., freuen wir uns natürlich. Aber konzipiert wurde die Ausstellung nicht für sie, sondern für diesen speziellen Biennale-Ort. Das ist zum Beispiel ein großer Unterschied zu Venedig, wo die Biennale nicht für die Venezianer gemacht wird, sondern gerade für das anreisende internationale Publikum. Weshalb die Biennale von Venedig auch keine künstlerische Werkstatt sein kann, sondern ein kulinarischer Kunstpark.“*[121]

Ab hier trat ein struktureller Wandel der Biennale ein, denn die internationalen Kuratoren führten die Auseinandersetzung mit den Räumen und Vierteln in der Stadt zu neuen Kontexten. Die historischen Bauten als Spielflächen der Biennale wurden als wichtige architektonische Zeugen der Geschichte Istanbuls beibehalten. Aber man ergänzte sie durch Bauten anderer Entwicklungsstadien der Stadt und bewegte sich mit der Wahl der Schauplätze in andere Traditionen Istanbuls, die auch inhaltlich neue Konzepte und Kontexte für Kuratoren und Künstler erschlossen.

Weltweit lässt sich anhand der jüngeren Biennalen eine Homogenisierung im Erscheinungsbild der Ausstellungsflächen beobachten, die der konventionellen White Cube-Ausstellungssituation geschuldet ist. Überspitzt ließe sich durchaus behaupten, dass so manche Biennalen innerhalb der Ausstellungsfläche nicht mehr zu unterscheiden sind. Anders in Istanbul: hier war die Stadt und ihre Geschichte, aber auch die wirtschaftliche Entwicklung Teil der Ausstellung. Die Ausstellung zeichnete ein Abbild der verschiedenen Wirklichkeiten, die Istanbul ausmachen. Der internationale Besucher erfuhr während dem Wandeln durch die Stadt zur nächsten Ausstellungsfläche den urbanen Raum als unentbehrliches Element der Biennale. Entgegen wurde das lokale Publikum mit der Biennale und zeitgenössischer Kunst in ihnen vertrauten Räumen und Orten konfrontiert. Für die Istanbuler Bevölkerung waren die Biennalen unter diesen Bedingungen, anders als

[120] Block, 2000, S 4
[121] Block, 2000, S 4f

bei einem einmaligen Museumsbesuch, eine Erfahrung über die gesamte Dauer der Ausstellung und Teil der alltäglichen Wege durch die Stadt.

Rosa Martinez, die 1997 die 5. Istanbul Biennale unter dem Titel „On life, beauty, translations and other difficulites“ kuratiert hat, thematisierte mit der Auswahl der bespielten Orte politische Spannungen innerhalb der Stadt. Neben den historischen Bauten, wählte sie Schnittstellen und Hauptverkehrsadern der Stadt wie Flughäfen, Bahnhöfe, die Bosporus Brücken sowie die alten Stadtmauern und -tore in Hinblick auf die oft genannte metaphorische Brücke zwischen Ost und West als Ausstellungsorte. *„I placed the emphasis on female artists (who constituted sixty percent of the final selection) and on expanding the Biennial throughout the city as a way to test the idea of the exhibition as an ‘urban promenade’.”*[122]

Für die 9. Biennale wurde Charles Esche bestellt, der für einen engeren Konnex zur Stadt und ein besseres Verständnis der Szene, Vasıf Kortun als ortskundigen Ko-Kurator hinzuzog. Somit wurde auch als Thema „Istanbul – Art, City and Politics in an Expanding World“ gewählt, während die Werke nicht mehr in den für die Stadt klischeehaften historischen Bauwerken, sondern an Orten mit Bezügen zum täglichen Leben in Istanbul präsentiert wurden. Diese Ortswahl war programmatisch entsprechend ihrer erklärten Auffassung, dass Biennalen ein Werkzeug sind, durch das die Kunst die Welt mitgestalten kann.[123] Als Ausstellungsorte dienten ihnen dabei Büros, Geschäftslokale, Apartments, das vormalige Lagerhaus Antrepo und eine ehemalige Tabakfabrik. Inhaltliches Ziel ihres kuratorischen Konzepts war es, mit der Zuwendung hin zu anderen architektonischen Zeugen und Räumen neue Kontexte zu erschließen. *“[…] sites that have a more common reference to post-industrialisation, the physical legacy of modernity and the shift to a consumer economy.”*[124]

Hou Hanru hatte als Kurator der 10. Istanbul Biennale, ähnlich seinen Vorgängern, die bespielten Orte zum Teil des Ausstellungskonzepts erhoben. Die Suche nach Orten und das Erkunden der urbanen und architektonischen Verhältnisse führte ihn zum Kern seines inhaltlichen Überbaus: die Auswahl der Gebäude mit dem Atatürk Kültür Merkezi, einem Veranstaltungszentrum aus den 1970er Jahren (Abb.7), das Textilhandelskaufhaus İMÇ (Abb 8 und 9), die bereits bei den vorangegangenen Editionen bespielte Lagerhalle

---

[122] Martinez, 2003/04, S192
[123] Kuratorisches Konzept der 9. Istanbul Biennale, 2005, http://9b.iksv.org/english/?Page=Concept
[124] Jones, 2010, S 75

Antrepo (Abb. 3 und 4), Santral, ein altes Elektrizitätswerk, das nach der Biennale als Museum eröffnet wurde, und KAHEM (Kadıköy Halk Eğitim Merkezi – Kadıköy Public Education Center) spiegelt die verschiedenen Facetten der städtischen Modernisierung sowie Transformationen und Schwierigkeiten, die mit der Globalisierung einhergehen, wider. Zum Leitgedanken erhob er „Not Only Possible, But Neccessary: Optimism in the Age of Global War“ und gab der Biennale damit die Funktion eines Labors für die Produktion und Analyse unterschiedlicher Modernen.[125]

„Hier beginnen oft nachhaltige Veränderungen, wenn bekannte Orte durch Kunst umdefiniert und oft im Anschluss weiterhin als Kulturzentren genutzt werden. Umgekehrt tragen die aus dem Alltag bereits bekannten Räume dazu bei, die Schwellenangst gegenüber zeitgenössischer Kunst zu minimieren.“[126]

Die bei den Biennalen bespielten Räume und Orte wurden durch diese Fremdnutzung neu kontextualisiert und durch die Kunstszene nachhaltig erschlossen. So entwickelten sich die Lagerhallen im Hafen von Karaköy „Antrepo“ zu den zentralen Schauplätzen für temporäre Ausstellungen zeitgenössischer Kunst und seit 2004 beherbergt einer der Bauten das Museum Istanbul Modern. Seit der 4. Istanbul Biennale hatten sich diese Hallen als fixe Ausstellungsflächen für nahezu alle Editionen etabliert.

Die 12. Istanbul Biennale 2011 beschränkte sich rein auf Antrepo als Ausstellungsort und entschied sich entgegen den anderen Editionen explizit für den White Cube, indem sie quaderförmige Elemente in die Architektur der Lagerhalle einbauten, die gleichzeitig die thematischen Bereiche abtrennten. (Abb. 14)

Das bei der 10. Biennale bespielte İMÇ stammt aus der Zeit der ersten Modernisierungsbestrebungen der Stadt. Bis heute die zentrale Anlaufstelle für Textilwaren, bietet der weitläufige Gebäudekomplex in Form von alternierenden Innenhöfen und mehrstöckigen Galerien hunderten Kleinhändlern Verkaufslokale. (Abb. 8 und 9) Während der Biennale präsentierten 20 türkische und internationale Künstler in verschiedenen Verkaufslokalen und im öffentlichen Raum Werke, die zum großen Teil speziell für diesen Ausstellungskontext produziert wurden. Dem Thema der „World Factory“ folgend, setzten sich die Arbeiten mit der globalen Verschiebung der Produktionsprozesse auseinander. Ziel des Kurators Hou Hanru war die Wiedervereinigung von Kunst mit dem urbanen Leben und dabei einen Austausch und Dialog mit den Verkäufern vor Ort zu erwirken.

---

[125] Hanru,. 2007, S 25
[126] Vogel, 2010, S 109

Doch seit der Bespielung durch die 10. Biennale siedeln sich immer mehr Künstler und Galerien in den Shops des İMÇ an. Die Istanbul Biennale war nun nicht nur Plattform für die lokale Szene und ihre Akteure sich einem internationalen Publikum zu präsentieren, sondern schuf auch nachhaltig Orte für die künstlerische Produktion und Präsentation. Die Biennale ist damit kein temporäres Phänomen und Spektakel für den internationalen Kunst Jet-Set, sondern erobert sich effektiv über die weiterhin kulturell bespielten Orte einen Platz in der Stadt. Auch für Parallelveranstaltungen mussten Räume gefunden werden, umgewidmet werden. Somit entstand hier auch in der lokalen Kunstszene ein neues Bewusstsein sich der Stadt für die Kunst zu ermächtigen. Positiv an dieser Entwicklung ist der langfristige kulturelle Mehrwert für die Stadt, der über die Tage der Biennale hinausgeht. Die Schattenseiten für die ortsansässige Bevölkerung werden über Jahre kontinuierlich zum Vorschein treten, wenn das Interesse privilegierter Schichten an diesen Vierteln der Stadt weiter steigt und sich dementsprechend auch die Mieten erhöhen. Das nachhaltige Erschließen neuer Räume in der Stadt hat signifikante Veränderungen soziokultureller, wirtschaftlicher sowie demographischer Natur zur Folge, die dem Prozess der Gentrifizierung entsprechen.

Der erfolgreiche Umgang mit den Schauplätzen der Biennalen in den kuratorischen Konzepten und deren programmatische Einbettung, waren abhängig von der Auseinandersetzung der Künstler mit den lokalen Gegebenheiten.

„Die Biennalen schweben in der permanenten Gefahr, die Bedürfnisse des globalen Marktes zu befriedigen, indem sie immer feinere Versionen von „anderen“, „fremden“ Welten und Kulturen produzieren.
In der Organisierungsform von Biennalen ist der kulturideologische Nukleus des ökonomischen Globalismus evident. Wo die Biennalen die historischen und gegenwärtigen Konfliktlinien als Ornamente von Herrschaft, Unterdrückung und Verdrängung inszenieren, verlängern sie auch die Grundprinzipien des Kulturalismus.“[127]

3.2.2. Auftragswerke und Artist-in-Residencies

Die künstlerische Produktion war seit dem Bruch des Formats der Istanbul Biennale mit ihrer 4. Edition immer Teil der Biennalen. Die besonderen räumlichen Herausforderungen der Ausstellungsorte waren für die Kuratoren Anlass die Auseinandersetzung mit den

[127] Babias, 2000, S 435

gesellschaftlichen, urbanen Verhältnissen zu adressieren. Daher entstanden viele Werke im Auftrag der Biennale speziell für die gewählten Räumlichkeiten. Um die unmittelbare Vertiefung in die lokalen historischen, sozio-kulturellen und politischen Gegebenheiten gewährleisten zu können, waren Artist-in-Residence-Programme stets ein Vorbote und Begleiter der Ausstellungen. Damit ging ein natürlicher Austausch zwischen den eingeladenen und den einheimischen Künstlern einher, in dessen Zuge die Biennale bereits vor ihrer Eröffnung einen Einfluss auf die künstlerische Produktion der Stadt ausübte.

„Eine Besonderheit der Biennalen ist nämlich nicht zuletzt ihr Werkstatt-Charakter. Im Gegensatz zu traditionellen musealen Präsentationen entstehen die Biennale-Ausstellung nicht allein auf der Basis vorhandener Werke, sondern verlassen sich immer mehr auf das Potenzial der eingeladenen Künstler. Diese realisieren ihre Arbeiten im Rahmen der Möglichkeiten und oft auch in intensiver Auseinandersetzung vor Ort: Biennalen als Keimzellen internationaler Kunstproduktion. […] Kunst wird ab jetzt dort gemacht, wo sie geschieht, und […] das kann überall auf der Welt sein.“[128]

Vasıf Kortun und Charles Esche haben bei ihrer 9. Biennale scheinbar die lokale Bevölkerung in Entscheidungsprozesse über Künstler und Werke eingebunden. Etwa die Hälfte der 53 teilnehmenden Künstler wurden bei dieser Ausgabe bereits im Vorfeld der Biennale eingeladen, an Artist-in-Residence-Programmen teilzunehmen und ihre Arbeiten direkt mit Bezug zur Stadt und den vorgesehenen Ausstellungsräumen zu entwickeln. Die Künstler waren dabei bis zu einem halben Jahr in der Stadt und standen im Austausch mit den lokalen Kulturinitiativen und Künstlergruppen. Sie stimmten ihre Ideen zu Werken für die Biennale im Vorfeld mit den Kuratoren ab, diskutierten diese aber auch in Gesprächen mit der lokalen Bevölkerung.[129]

„[…]in these exhibitions there is also the experience of the way a particular staging of works of art in space and time creates relationships between viewers and objects, between one object and another, and between all of these elements and space architecture, and cultural and institutional history – all of which has made us look and think differently.“[130]

Biennalen bieten sich durch ihre lokalen Charakteristika an, aktuelle Entwicklungen aufzuzeigen. Eben dies bietet gute Voraussetzungen für die eingeladenen Künstler neue Werke zu schaffen, die sich mit den örtlichen Bedingungen auseinandersetzen oder sich

[128] Boecker, 2000, S 423
[129] Esche/Kortun, 2011, S 175
[130] Filipovic, Elena/ van Hal, Marieke/ Ovstebo, Solveig, 2010, S 15

diesen anpassen. Die Ortsbezogenheit von Werken geht aber über die rein räumlichen Bedingungen hinaus, zur Auseinandersetzungen auf weiteren Ebenen: jeder Raum ist gleichzeitig ein politisch, ökonomisch und sozial konnotierter.
Daher ist es notwendig, zugunsten einer klaren Fokussierung der räumlichen Auswirkungen der Internationalen Istanbul Biennale ihre Rolle in den Prozessen der Stadtentwicklung näher zu betrachten.

3.3. Die voranschreitende Gentrifizierung Istanbuls

Gentrifizierung ist ein Begriff, der bereits 1964 von der britischen Soziologin Ruth Glass geprägt wurde. Ursprünglich beschrieb sie damit den Zuzug britischen Kleinadels (im Englischen als „gentry“ bezeichnet) in den zunächst wirtschaftlich unterprivilegierten Bezirk Islington.[131] Heute werden unter dem Begriff natürliche Prozesse im urbanen Raum subsumiert. Gentrifizierung ist eine Konsequenz des Wachstums von Städten, das sozioökonomische Umstrukturierungen und Verlagerungen innerhalb der urbanen Besiedelung mit sich bringt. Üblicherweise steigt die Attraktivität der Lage und der günstigen Mieten eines Viertels und zieht neue Bevölkerungsschichten an. Nicht selten sind diese Vorläufer aus der Kreativszene und bringen damit auch neue Interessen in das Gebiet. Die Palette an Folgeerscheinungen ist denkbar: mit der steigenden Anzahl neuer Bewohner werden auch für die Interessen der neuen Zielgruppe entsprechende Geschäfte und Lokale gegründet, Investoren und Immobilienunternehmen zielen auf die zu erwartenden Preissteigerungen ab und schließlich steigen analog zur Wohnungsnachfrage auch die Mieten.

Damit durchmischt sich nicht nur die Struktur der Bewohner eines Viertels, sondern bereits länger Angesiedelte und ärmere soziale Schichten werden verdrängt oder siedeln gar ab.

Die Stadtentwicklung Istanbuls ist gezeichnet von einem sehr schnellen und zum Teil unkontrollierten Wachstum in den äußeren Bezirken, das bereits in den 50er Jahren einsetzte. Aufgrund struktureller Entwicklungen und Interventionen im Agrarsektor in Folge des Marshall Plans zogen Ströme arbeitsloser Bauern in die Städte.[132] Weitere

[131] Lichtenberger, 2012, S 27
[132] Alkan, 2008, S 56

Immigrationswellen waren bedingt durch die Zwangsumsiedelungen kurdischer Regionen durch das türkische Militär im Zuge des PKK-Konflikts sowie aus Arbeitsnot in den innerstaatlichen ländlichen Provinzen. Den entstehenden Bedarf am Wohnungsmarkt deckten die neuen Istanbuler mit einer einzigartigen türkischen Lösung selbst: dem Gecekondu.

3.3.1. Das Phänomen der Gecekondus

Das türkische Wort „Gecekondu“ bezieht sich auf jene Häuser die von Wanderarbeitern der inneren Türkei ab den 1950er Jahren des 20. Jahrhunderts „über Nacht gebaut“ wurden. Eine rechtliche Grauzone ermöglichte es, unbebautes Land in Anspruch zu nehmen, wenn man *„über Nacht vier Pfosten und ein Dach darüber errichten kann.“*[133] Diese Rechtskonstruktion geht auf Zeiten des Sultanats zurück, als alles Land im Eigentum des Sultans stand und Bauern gegen ihre Arbeitsleistung Land für ein Haus zustand.[134]

Die Gecekondu-Siedlungen sind aber durchaus keine Provisorien. (Abb. 15) Die Häuser wurden zwar mit unterschiedlichsten Baustoffen, aber durchaus massiv errichtet. Man startete meist mit einem zentralen Raum mit Küche, der kontinuierlich durch weitere Räume und Anbauten entsprechend der Familiengröße erweitert wurde. Im einstöckigen Basisbau mit Wohnzimmer und Küche spiegeln sich die Strukturen der dörflichen, anatolischen Bauten.[135] *„Während die von Menschen erzählten Geschichten Einblick in die verschiedenen Facetten ihrer Lebenswelt gewähren, veranschaulichen die Häuser die gebaute Umgebung und ihre Beziehung zu Kultur und Gesellschaft.“*[136]

Die Gecekondus sind aber nicht nur in den äußeren Bezirken zu finden, jede freie Baulücke wurde hier ausgenutzt und selbst historische Bausubstanz konnte noch diesen Zwecken dienen. Gemeinhin sind die typischen Gecekondu-Viertel, wie das zentral gelegene Tarlabaşı, Abbilder von Dörfern im Südosten der Türkei. (Abb. 16 und 17)

Bei ihrem Umzug in die Stadt nahm der Großteil der Neo-Istanbuler dörfliche, soziale und bauliche Strukturen in ihre neue urbane Heimat mit. *„Dabei üben sie eine positive Kritik auf die negativen Auswirkungen der modernen Zeit, indem sie einen Ort in einer Stadt in*

---

[133] Esen, 2007, S 37
[134] Ebd. S 37
[135] Birkalan 2004, S 61f
[136] Ebd. S 57f

Besitz nehmen, ohne ihre Lebensart aufzugeben.“[137]

Neben den neuen sozialen Strukturen, die sie individuell an ihre Bedürfnisse anpassten, schafften die neu angesiedelten Gemeinschaften über sehr weite Teile Istanbuls auch die notwendige Infrastruktur: Abwasserkanäle und Stromversorgung wurden errichtet, Straßen befestigt und öffentlicher Verkehr durch das Hop-on-hop-off System der Dolmuş-Busse gestärkt. Dem Staat waren die neuen Bewohner daher nur von Vorteil, denn dadurch konnten Kosten eingespart werden, die im Rahmen von staatlichen Infrastrukturanpassungen und Urbanisierungsprojekten getragen hätten werden müssen.[138] Zudem lösten die selbstermächtigten neuen Bürger die Frage nach Wohnflächen, indem sie diese auf Eigeninitiative errichteten. Die Rolle des Staates folgt in der Gecekondu-Frage schlichtem Pragmatismus: so wurden den Neuankömmlingen 1966 zwar die Besitzurkunden über ihren Grund und Boden ausgehändigt, man machte sie damit aber gleichzeitig zu Steuerzahlern und Wählern.[139] Politisch wurde dabei eine treue Wählerschaft islamistisch-konservativer Bürger kultiviert.

Einhergehend mit den Modernisierungsprozessen in der Stadt seit den 80er Jahren erweiterte sich der Gap zwischen den verschiedenen Gesellschaftsschichten und ihren sozio-ökonomischen Realitäten. Ungleichgewichtete Dezentralisierung und das rapide Wachstum der Stadt zu einem heterogenen Konglomerat aus in sich abgeschlossenen Vierteln führte zu harten urbanen Kontrasten: in Istanbul grenzen dörfliche Strukturen an das Finanzzentrum und wiederum an europäische Stadtstrukturen. Sozial-räumliche Ungleichheiten, die im Antagonismus der Bevölkerungsmilieus ihren Höhepunkt erfahren.

Denn seit den 1990er Jahren hat ein neues Phänomen aus der US-amerikanischen Tradition der „Suburbs“ in der türkischen Mittelklassegesellschaft an Beliebtheit gewonnen: die „Gated Communities“. Trotz ihrem hermetischen Ausschluss der gewachsenen Stadt, wird durch diese Wohnstrukturen versucht, künstliche Alltäglichkeit unter Ausschluss sozialer Spannungen zu simulieren. Sie unterscheiden sich von klassischen Wohnbausiedlungen dadurch, dass sie vorgeben innerhalb ihrer Zäune alle Qualitäten und Angebote urbanen Umfelds zu bieten. Der Bewohner muss somit sein umzäuntes, von Sicherheitspersonal bewachtes und mit einem hotelähnlichen Service ausgestattetes Dorf niemals verlassen. Die teuersten solcher Anlagen bieten zudem Geschäfte, Sportanlagen, Freizeitangebote und Restaurants. *„We sell lives and not houses“* ist der Leitspruch der Immobilienfirma der

[137] Ebd. S 65
[138] Esen, 2007, S 38
[139] Şengül, 2007, S 84

luxuriösesten solcher Siedlungen.[140] So entwickeln sich am Stadtrand in bereits ländlicheren Gebieten Kolonien der Oberschicht.[141] In ihren unglaublichsten Ausformungen bilden diese Anlagen Landschaften, oder ahmen die Stadt selbst inklusive Bosporus in Form eines Minimundus nach. (Abb. 18 und 19)

Pelin Tan sieht in Gated Communities ein Verständnis von Bürgertum, das sich formal am Nationalstaaten-Prinzip orientiert und Parameter des städtischen Lebens wie den öffentlichen Raum, Sicherheit und Identität in neue Kontexte rückt. *„Referencing Giorgio Agambens notion of a ‚camp' as a zone of distinction, in which formal law and human and social rights are suspended due to crisis, Diken offers that gated communities are panoptic sites in which inhabitants forsake some rights for security and the condition of ‚being under control'"*[142]

Die Idee des sich Umzäunens und die architektonischen, technischen und personellen Zeichen von Mauern, Überwachungskameras und Sicherheitspersonal sind Symbole des Prestige und Status geworden.[143] Obwohl Istanbul mit vergleichbar großen Städten relativ ungefährlich ist, scheint hier ein Gefühl der Unsicherheit und demgegenüber der Kontrolle geschürt zu werden. So hat sich auch jeder Besucher einer universitären Einrichtung, öffentlicher Ämter, bis hin zu Ausstellungsräumen auszuweisen und oftmals einem Sicherheitsscan zu unterziehen.

Scheinbar steigt aber auch das Interesse an ähnlichem „Lebenskomfort" für den gehobenen Städter im urbanen Raum. In Istanbul beobachtet man nun seit einigen Jahren eine spezielle Entwicklung die durch den staatlichen Betrieb TOKI (Toplu Konut Idaresi Başkanliği beziehungsweise in der englischen Übersetzung „Housing Development of Turkey") vorangetrieben wird. Viele historische Viertel werden von Seiten der öffentlichen Hand radikal gentrifiziert, indem in innerstädtischen Gebieten die ursprünglichen Bewohner und kleineren Produzenten in Satellitenstädte in der Peripherie versiedelt werden, um die Nachfrage einkommensstärkerer Bevölkerungsschichten nach zentral gelegenen Gated Communities befriedigen zu können. (Abb. 20) Die offizielle Rechtfertigung dieser Eingriffe läuft selbstverständlich unter dem Deckmantel die Stadt erdbebensicher zu machen. Das eigens dafür verabschiedetes Gesetz „# 5366" beschreibt die aktuellen Eingriffe und Bestrebungen als Bewahrung historischer Bausubstanz im

[140] Lanz, 2007, S 64
[141] 2005 gab es im Raum Istanbul bereits 650 solcher Siedlungen. Esen/Rieniets, 2008, S 84
[142] Tan, 2006, Bidoun Magazine #6
[143] Esen/Rieniets, 2008, S 88

Sinne einer nachhaltigen Erneuerung.[144] Die ehemals noch verrufenen Viertel steigen durch ihre dennoch zentrale Lage an Wert und damit auch das Interesse staatlicher sowie privater Investoren. Als praktische Konsequenz davon werden bestimmte marginalisierte Bevölkerungsschichten aus der Innenstadt ausgegrenzt und an den Stadtrand gedrängt. Die brisante innenpolitische Lage in Bezug auf Minoritäten wird durch solche Prozesse noch weiter radikalisiert.

Nicht selten sind dies auch historische Viertel, die der staatliche Wohnbauträger TOKI hier im Auge hat: die weltweit älteste Roma-Siedlung lag bis 2010 auf der historischen Halbinsel Istanbuls südlich des goldenen Horns. Trotz internationaler Aufmerksamkeit und Kritik wurde das Dorf Sulukule im Interesse der staatlichen Einrichtung geschleift. (Abb. 21 bis 23)

Das bereits zuvor erwähnte Viertel Tarlabaşı liegt direkt neben dem populärsten Gebiet der Stadt und ist damit ebenfalls Ziel der Bauprojekte von TOKI. Hier leben vornehmlich Kurden, Roma oder sehr arme Türken, während es auch ein Transitviertel für durchziehende Flüchtlinge aus Afrika oder dem Iran darstellt.[145] Tarlabaşı ist im Blickfeld eines kontinuierlichen Abbruchs und Aussiedelungsprojekts, während die entstandenen Freiflächen der Reinvestition in Mittelklasse-Siedlungen dienen. (Abb. 24 und 25) Damit löscht TOKI innerhalb kurzer Zeit die über Jahrzehnte entstandene individuelle Zivilarchitektur der Stadt zugunsten eines konformen, konservativen Baustils aus. Und sie machen daraus auch keinen Hehl: auf der Website des staatlichen Bauträgers werden anhand von Animationen Vorher-Nachher-Visionen eines Istanbuls präsentiert, die den konservativen Kräften im Land vorschweben.[146]

Die in den dörflichen Gecekondu-Siedlungen entstandenen sozialen Netzwerke werden durch die Absiedelung aufgebrochen. Die nachbarschaftlichen Verhältnisse, die in den Strukturen der Siedlungen herrschten, bauen oft auf eine gemeinsame Hilfsbereitschaft, die auch unter ärmlichsten Bedingungen als soziales Auffangnetz das kollektive Überleben sichert. Diese moralisch dörflichen Strukturen des kommunikativen und sozialen Austauschs, der eng verwobene Gemeinschaftssinn ärmerer Bevölkerungsgruppen, werden durch diese Eingriffe von oben aufgebrochen.

Der Stadtentwickler Yaşar Adanalı beobachtet in den städtischen Prozessen Istanbuls eine Monopolisierung der Entscheidungsprozesse *„[…] using the power of the state for the*

[144] Esen/Rieniets, 2008, S 85
[145] Tan, 2007, S 207f
[146] http://www.toki.gov.tr/

benefit of capital accumulation of a privileged class.“ Über die Rolle und den Ansatz von TOKI meint er in einem Interview weiter: *„It is also important to protect the social fabric of the informal neighbourhoods by improving the living conditions, instead of following one size fits for all (forced eviction – demolition – relocation – reconstruction) approach to urban transformation.“*[147]

3.3.2. Wachsende soziale Gräben

„Zusammenfassend kann man sagen, dass türkische Städte gegen Ende der Neunzigerjahre von einer entlang Klassenverhältnissen verlaufenden stark polarisierten und fragmentierten baulichen Umwelt gekennzeichnet sind. Unter solchen Bedingungen kommt es leicht zu Konflikten. Sozial-räumlicher Ausschluss und Armut sowie starke Gegensätze zwischen wohlhabenden, prosperierenden Vierteln und heruntergekommenen Quartieren in unmittelbarer Nachbarschaft sind erste Anzeichen für soziale und politische Unruhen sowie Aufruhr.“[148]

Neue Identitäten werden durch die selektive Stadtentwicklung erzeugt, die gezielt auf die Desintegration gewisser Bevölkerungsgruppen abzielt. Istanbul wird immer weiter in klar, den einzelnen Klassen zugeordnete, Einheiten zergliedert. Neben den umzäunten Gated Communities der privilegierten gehobenen Mittelschicht, bilden sich nicht nur am Stadtrand Inseln der ärmsten Bevölkerungsgruppen heraus. Die Differenzen zwischen den Bewohnern Istanbuls sind tiefgreifender als rein ökonomischer Natur: kulturpolitische und soziologische Probleme brechen den urbanen Raum in duale Realitäten. Zwischen den ungleich gestellten Bevölkerungsschichten ziehen Entfremdung und Berührungsängste scharfe Trennlinien. Die stetigen Zuwanderungen mit unterschiedlichen Motiven, Hintergründen und Erwartungen führt auch zu einer Dualität unterschiedlicher Kulturen in der Stadt. Ein heterogenes Gesellschaftsgefüge, das mit den sozialen und ökonomischen Kluften die Ignoranz gegenüber dem Anderen, dem Fremden noch potenziert.

„In den beiden vergangenen Jahrzehnten schließlich wurden die Großstädte Schauplätze einer Polarisierung zwischen den Räumen der neuen Mittelklassen auf der einen Seite sowie der urban poor und den traditionellen Mittelklassen auf der anderen Seite.“[149]

---

[147] http://mutlukent.wordpress.com/istanbul-living-in-voluntary-and-involuntary-exclusion/
[148] Şengül, 2007, S 89
[149] Ebd.

Dementsprechend hat sich die Struktur der Stadt zu einem Konglomerat dörflicher Ansiedelungen mit verschiedenen Subzentren zu einem polyzentrischen Konstrukt entwickelt.

3.3.3. Die Rolle der Istanbul Biennale im Gentrifizierungsprozess

In Istanbul übernehmen nicht selten die unterschiedlichen Ausgaben der Biennale den ersten Pionierschritt in kulturell unbetretene Viertel, um sie nachhaltig als kreative Orte zu etablieren.
Die Veranstaltungsorte der Biennale erschlossen sich über die gesamte Stadt von den zentralen, kreativen und touristischeren Bezirken bis in die Peripherie, wo bespielte Orte als Teil der Geschichte Istanbuls programmatisch in das kuratorische Konzept aufgenommen wurden. Wie beispielsweise der bereits besprochene Textilmarkt IMÇ bei der 10. Biennale. (Abb. 8 und 9) Diese von der Biennale temporär für die Kunst erschlossenen Räume und öffentlichen Plätze, wurden zum Teil jedoch nachhaltig für die Kunstproduktion und -präsentation erschlossen. Die Schattenseiten der Mechanismen dieses Raum-Eroberns sind vor dem Hintergrund der prekären sozioökonomischen Situationen in den Bezirken der Stadt augenfällig.

Nachdem sich die Biennale nach ihrer Laufzeit wieder für eineinhalb Jahre zurückzieht, bleiben die bespielten Flächen scheinbar markiert für die künstlerische Besetzung. Die Biennale bildet eine institutionelle Avantgarde und bricht für nachfolgende Kulturschaffende bisher anders konnotierte Räume auf. So dient der Textilmarkt IMÇ seitdem er Teil der Biennale war, permanent Künstlern als Atelier und auch Galerien haben sich dort angesiedelt.

Aus Perspektive der Kulturschaffenden und Künstlern, die nun neue Räume für die Kunst in der Stadt eingenommen haben, ist dies insofern von Vorteil, da sie in diesen Bezirken von niedrigeren Mieten als in den prominenteren Stadtteilen profitieren und sich darüber hinaus als kreative Pioniere positionieren können. Gegensätzlich werden ursprünglich angesiedelte Bevölkerungsschichten das Eindringen anderer, besser gestellter Gesellschaften misstrauisch betrachten. Wenn die Nachfrage auf Raum in diesen Vierteln steigt, werden auf langfristige Sicht auch Preise und Mieten steigen. Verdrängungsprozesse setzen hier ein und besonders jene, die keine Gründe oder Wohnungen besitzen, sind durch

die bürgerlich-kreativ vorangetragene Gentrifizierung oft gezwungen abzusiedeln.

Bisher dominierende Bevölkerungsgruppen werden durch die Entwicklung kultureller Parallelrealitäten marginalisiert. In Wechselwirkung dazu wurde für die ursprünglich marginalisierte Gruppe der lokalen Künstler und Kulturschaffenden, durch die Entwicklung einer kulturellen Identität im Sinne einer Kunstszene und eines Marktes, Sichtbarkeit und Raum geschaffen. Die Errungenschaften der einen scheinen auf engem Raum eine Bedrohung anderer Bewohner.

Die schnell wachsende Galerienszene und ihre Akteure haben sich beispielsweise in einem Viertel angesiedelt, das geprägt ist von alter Bausubstanz und dörflichen Strukturen, bei dennoch sehr zentraler Lage. Die Bewohner dieser Gegend sind eher traditionsbewusst und islamistisch-konservativ. Wirtschaftliche und ideologische Differenzen führen hier zu Konflikten zwischen diesen beiden Gruppen und der Angst verdrängt zu werden: aus Sicht eines Gemüsehändlers oder Kleinunternehmers tragen die Galeristen und Künstler nicht zur lokalen Volkswirtschaft bei. Diese Diskrepanzen führten im Sommer 2010 sogar zu gewaltsamen Übergriffen während einer Ausstellungseröffnung. Ein Beispiel dafür, wie unterschiedliche Tempi in den Entwicklungsprozessen der Stadt gewisse Gesellschaftsschichten einholen.

Die Kehrseite dieser Stadtentwicklung in Hinblick auf sozialpolitisches Konfliktpotential ist mannigfaltig. Die unterschiedlichen Bevölkerungsschichten und Interessensgruppen treffen hier auf gesellschaftspolitische Spannungen:
Die raschen städtebaulichen Entwicklungen in Istanbul und die immer weiter auseinanderklaffende ökonomische Schere sind systemimmanente Faktoren, auf die die Biennale begrenzten Einfluss hat. Wesentlich ist dennoch die Rolle der Biennale als Pionier im Erschließen neuer Räumlichkeiten, aber auch Viertel in der Stadt. Die bei den Biennalen bespielten Räume und Orte wurden durch die Kunstszene nachhaltig erschlossen und damit neu kontextualisiert. Eine neue Öffentlichkeit entwickelt sich dabei, deren ökonomische Interessen sich von denen der lokalen Bewohner unterscheiden. Damit einher geht auch die Gentrifizierung traditioneller Stadtviertel, deren bestehendes ökonomisches und soziales Konstrukt keinen Mehrwert durch die neuen Bewohner erhalten.
„Der Philosoph Zygmunt Baumann meint, der Fremde gefährdet die soziale Ordnung, weil er, der nicht in die gängigen Kategorien einer Gesellschaft einzuordnen ist, den vertrauten

Antagonismus zwischen Freunden und Feinden durchbricht. ‚Die Bedrohung die er mitbringt ist schrecklicher, als das was man vom Feind befürchtet.' Fremde ‚bringen das Äußere ins Innere und vergiften die Bequemlichkeit der Ordnung mit dem Misstrauen des Chaos'. "[150]

Diese Angst vor dem Fremden ist der Mittelklasse in ihren abgeriegelten Gated Communities sowie den ländlichen Gemeinschaften in den Vororten gemein. Dieses Misstrauen gegenüber dem Anderen, die Haltung sich selbst in den Wohnstrukturen einzuschließen und andere auszuschließen, ist in Istanbul weit verbreitet. Auch die Biennale kann als das Fremde betrachtet werden, das in gewohnte Strukturen eindringt. Beziehungsweise verschieben sich hier je nach Perspektive die Ansichten: indem Künstler und Kunstpublikum die ärmlichen Viertel und ungewohnten Schauplätze und Nachbarschaften der Biennale als das Fremde, das Unheimliche sehen. Touristen fürchten ebenso Wege durch den unbekannten, urbanen Raum und ziehen die Trampelpfade ihresgleichen vor. Ebenso könnte die kulturelle Distanz zwischen den konservativen Bewohnern, den lokalen Kleinhändlern im Viertel und den neuangesiedelten Künstlern nicht größer sein – selbst wenn die soziale Trennung durch die ökonomisch ähnlich prekäre Stellung nicht besonders groß ist. Ausgrenzungsmechanismen und Ambivalenzen zwischen den ländlichen Bewohnern der Vororte und den Kosmopoliten, wie sich viele Istanbuler sehen, begegnen einander auf engem Raum. Aber gibt es Kosmopolitismus in Istanbul in dem Sinne noch, sich gemeinsam den öffentlichen, urbanen Raum zu teilen, wie es von anderen Epochen der Metropole als Byzanz, Konstantinopel oder dem Osmanischen Reich überliefert wird?

„Kultur bedeutet immer schon ‚zwischen den Kulturen', wie der Kultursoziologe Garcia Düttmann (1997) beschreibt. Kulturen und ihr Kernbereich, die Künste, sind, wie erwähnt, nie ‚rein' und homogen, sondern hybrid und ‚multikulturell'. ‚Kultur' ist immer ‚ein Bastard', nicht nur wegen ihrer jeweils vorgängigen Übernahme fremder Kulturelemente in die eigene Kultur, sondern grundlegender: weil ihr Wesensmerkmal und Gestus selbst immer einer des Vermischens, Umwandelns, Kombinierens und der Neuzusammensetzung ist.

Ein weiteres Kennzeichen des kulturkritischen Räsonierens über kulturelle Globalisierungsprozesse hängt eng mit diesem Verständnis von an Territorien und Menschengruppen wesensmäßig verknüpften ‚reinen' Kulturen zusammen und äußert sich in der Rede von der ‚authentischen Kultur'. Diese so genannten ‚authentischen! Kulturen

[150] Lanz zitiert Zygmunt Baumann, 2007, S 60

gelten jeweils als höherwertig gegenüber den von außen kommenden Kulturen. Der universelle Wahrheitsanspruch des ‚Guten, Wahren, Schönen' des deutschen Idealismus ist zwar relativiert worden, aber in Gestalt ‚authentischer Kultur' wird für das jeweilige Land, die jeweilige Region, die jeweilige Menschengruppe der Anspruch auf eine wahrhaftig, eigene, echte Kultur erhoben. Gegenüber dieser erscheinen dann die kulturellen Einflüsse von außerhalb als Bedrohung und Gefahr, als potentielle Verdränger und Totengräber. Nicht ‚gut' oder ‚schlecht' ist das Kriterium, das angelegt wird, sondern das ‚Authentische' und das ‚Fremde'."[151]

Bei den unterschiedlichen Biennale-Editionen setzten sich Künstler in ihren Arbeiten gezielt mit dieser Ambivalenz zwischen den Bevölkerungsgruppen und den Ausgrenzungsmechanismen innerhalb der Stadt auseinander. Die Schwerpunkte der Biennale-Editionen widmeten sich mitunter sozialen Verdrängungsprozessen. Doch inwieweit wird der Umgang mit diesen urbanen Prozessen in der eigenen Analyse kritisch betrachtet? Idealerweise sind Biennalen selbstreflexive Konstruktionen, die sich ihrer Rolle in der Ausweitung kultureller Entwicklungen als Nebenprodukt der Stadtentwicklung und damit als Produzent sozialer Ungleichheiten bewusst sind.

3.4. Werkbeispiele

Viele der auf den Biennalen präsentierten Arbeiten sind Auftragswerke, dessen Künstler bereits im Vorfeld der Ausstellung im Rahmen von Artist-in-Residence-Programmen in der Stadt leben und ihre Arbeiten in Reaktion auf die besonderen Ausstellungssituationen produzieren. Aber auch Werke, die nicht explizit für den definierten Ausstellungsort geschaffen wurden, wurden so ausgewählt, dass sich Schnittflächen auf inhaltlicher, räumlicher oder sozialer Ebene ergaben. Die Ausstellungsflächen und Schauplätze aller Biennalen dienten ursprünglich anderen Zwecken und wurden für die Ausstellungen nur zum Teil adaptiert, meist wurden die vorgefundenen Situationen architektonisch belassen und dieser neuen Nutzung zugeführt. Durch die Kombination funktional und historisch aufgeladener Räume und den künstlerischen Werken ergaben sich oftmals neue inhaltliche

[151] Wagner, 2004, S 188

Ebenen. Im Folgenden werden aus den unterschiedlichen Biennale-Jahren beispielhaft Werke vorgestellt, die besonders auf die lokalen Gegebenheiten reagieren. Welche Beobachtungen urbaner Prozesse sind in den vor Ort geschaffenen Arbeiten abzulesen? Und inwieweit ist sich der Künstler seiner sozialen und politischen Verantwortung bewusst?

Die Auswahl der Künstler bezieht sich nun insbesondere auf jene, deren Arbeiten sich den besprochenen soziokulturellen, urbanen Problemen in Istanbul widmen sowie besonders auf die räumliche Ausstellungssituation eingehen.

„An den historischen Plätzen entstanden ortsspezifische Arbeiten, wodurch ein einmaliger Dialog zwischen dem Traditionellen und der Avantgarde in Gang gesetzt wurde. Mit Jean Michel Alberola, Markus Lüpertz, Francois Morellet, Michelangelo Pistoletto, Arnulf Rainer und Gilberto Zorio (bei der ersten Biennale) und Namen wie Daniel Buren, Richard Long, Sol LeWitt und Jannis Kounellis (bei der zweiten) versuchten die beiden [ersten] jungen Kunstschauen durch Stars und Standorte auf sich aufmerksam zu machen.“[152]

Gülsün Karamustafa, Mystic Transport, 1992, (Abb. 26)

Gülsün Karamustafa präsentierte auf der 3. Internationalen Istanbul Biennale 1992, 20 metallene Wäschekörbe gefüllt mit bunten, türkischen Steppdecken.

Die Möglichkeit die Körbe auf Rollen zu bewegen stand dabei sinnbildlich für all jene Bevölkerungsgruppen, deren Leben aufgrund kultureller Diasporas oder aus ökonomischen und soziopolitischen Gründen von ständiger Bewegung gezeichnet ist. Flüchtlinge, Migranten oder Wanderarbeiter sehen sich gezwungen zu einem modernen Nomadentum. Mit dem Werk „Mystic Transport“ übt die Künstlerin im Kontext einer globalisierten Weltwirtschaft Kritik an unserer stets bewegten Gesellschaft.

Auch die Installation befindet sich in ständiger Bewegung durch den Besucher. Die Decken, universal als intimer, sozial konnotierter Gegenstand verstanden, stellen die kleinste Einheit des Privaten, Häuslichen dar. Ihrer beschützenden, warmhaltenden Funktion stellt Karamustafa vor diesem Hintergrund ein türkisches Sprichwort zur Seite „Where I lay my cloak I make my bed“.[153] Die Satindecken, ehemals Luxusgut Privilegierter, stehen heute für billige Massenproduktion und aus westlicher Perspektive als Zeichen des Orients. Der-

[152] Antem, 2000, S 17
[153] Karamustafa, 2011, S 255

artige Decken sind Bestandteil eines jeden Gecekondu-Haushalts, die wiederum ein Sinnbild der innerstaatlichen Migrationsbewegungen verkörpern.

Fuat Şahinler – Murat Şahinler – Ahmet Soysal, The Quay, 2001, (Abb. 27)

Bei den Brüdern Fuat und Murat Şahinler, ersterer Architekt, zweiterer Künstler, steht der städtische und öffentliche Raum stets im Mittelpunkt ihrer Arbeit. Anlässlich der 7. Istanbul Biennale haben sie gemeinsam mit dem Philosophen Ahmet Soysal das Projekt „The Quay" entwickelt. Das Projekt präsentierte fiktive Pläne zur Revitalisierung der Quai-Zone des Bosporus im Bereich von Findikli, entlang des Dolmabahçe Palasts, bis Beşiktaş. Durch unzählige geschlossene Uferzugänge, teils in privater, großteils aber in staatlicher Hand, wird ein kontinuierlicher Zugang zum Bosporus unterbrochen. Daher ist die Uferzone insbesondere auf europäischer Seite an fast keinen Stellen zugänglich. Ein prekäres Verhältnis zwischen öffentlichem Gut (der Bosporus sowie die öffentlichen Grundstücke) und seiner Zugänglichkeit wird in dieser Arbeit aufgezeigt. In ihrem Entwurf präsentieren die Künstler Möglichkeiten entlang dieses Uferabschnitts eine öffentliche Promenade zu gestalten. Dabei thematisieren sie die Schwierigkeiten zwischen dem privaten und dem öffentlichen Raum *„zwischen Land, Meer und Küste."*[154] Die rein raumplanerische Frage wurde durch eine zusätzliche philosophische Ebene ergänzt. Die Pläne dazu wurden auf Plakatwänden in der Stadt präsentiert und Überlegungen von Ahmet Soysal zum Status des öffentlichen Raums in Istanbul zur Seite gestellt. Sich mit diesen Informationen direkt an die Bevölkerung zu wenden, hinterfragt konventionelle Planungsschritte in Istanbul die einer strengen Hierarchie der Entscheidungsebenen und keine Partizipation der Bevölkerung vorsehen. Zudem wird durch Adressieren einer breiten Öffentlichkeit überhaupt ein Bewusstsein für derartige stadtplanerische Problematiken geschaffen und eine Hilfestellung für die Bewohner zur Artikulation ihrer Bedürfnisse gestellt.

Esra Ersen, Brothers and Sisters, 2003, (Abb. 28)

Esra Ersen gehört zur jüngeren Generation der aufstrebenden türkischen Künstler. In ihren Videoarbeiten geht sie der Frage nach, wie Identitäten entstehen und untersucht dafür soziale Lebensumstände unterschiedlicher gesellschaftlicher Schichten, unabhängig von

[154] Erdemci 2004 http://hosting.zkm.de/istanbul/e/sahinler

nationalen, kulturellen oder sprachlichen Zuschreibungen. Ziel ist zudem die Erforschung von (Un)sichtbarkeiten im Stadtraum, von Parallelrealitäten, die keine Stimme in der Öffentlichkeit haben, um dabei selbstreferenzielle Spannungen innerhalb eines Gesellschaftskonstrukts offen zu legen.[155] Bei der 8. Istanbul Biennale wurden mehrere Arbeiten präsentiert, besonders aber das Video „Brothers and Sisters“ dient in vorliegendem Kontext als Beispiel. In einer dokumentarischen Arbeit begleitete Ersen sechs Monate lang afrikanische Flüchtlinge, die in der Hoffnung von Schleppern nach Mitteleuropa gebracht zu werden, in Istanbul auf ungewisse Zeit Station machen. Sie lernt die sozialen Barrieren, denen sich dieser marginalisierte Teil des gesellschaftlichen Alltags als illegale Immigranten gegenüber sehen sowie deren kulturelles Umfeld, kennen. Neben den sozialen Konflikten mit anderen kulturellen Gruppen, erfragt sie aber auch die Sehnsüchte und Hoffnungen ihrer Protagonisten in Europa ein besseres Leben zu finden. Istanbul versteht sich im Positiven immer als Berührungspunkt der Kulturen und Kontinente. Die Arbeit legt offen, wie sehr solche Ideale und Sprachbilder im Kontrast zu tatsächlicher Migration stehen. Während im Kontext afrikanischer Flüchtlingsströme das Bild der „Festung Europa“ dominiert, zeigt Ersen, welche Hürden Migranten aus Afrika bereits in der Türkei erwarten. Sie porträtiert ein Leben am Rande der Gesellschaft, das gezeichnet ist von sozialer Ausgrenzung.

Oda Projesi, Ada, 2003

Oda Projesi, ein türkisches Künstlerkollektiv dreier Künstlerinnen, Özge Acikkol, Gunes Savas und Secil Yersel, war ebenfalls häufiger Gast der Biennale. Entsprechend ihrem Namen (*Oda* heißt *Raum* und *Projesi* ist Türkisch für *Projekt*) ist die Auseinandersetzung mit urbanen Räumen und Orten und den sozialen Beziehungen ihrer Bewohner und Benutzer das zentrale Anliegen der Gruppe. Um diesen Untersuchungen gerecht zu werden, erfordern ihre Projekte auch die Partizipation Außenstehender. In gewisser Hinsicht betreiben sie Feldforschung, um die Nutzung der Stadt durch unterschiedlichste Bewohner zu beobachten. Sie gehen dabei nicht mit der Wissenschaftlichkeit der Soziologie vor, sondern bringen sich als Teil des gesellschaftlichen Gefüges selbst ein und erschaffen dadurch eine subjektive Sicht auf die hinterfragten Problematiken. *„Die Motivation, die Oda Projesi anspornt, lässt sich nicht aus professionellen Betrachtungen herleiten, sondern vielmehr aus persönlichen und existentialistischen Problemstellungen: wie zum*

[155] Vergne, 2003, S 107

Beispiel die Interpretation des Nebeneinanders, das die Künstler in einem schizoiden sozialen Gefüge vorfinden und auch selbst erleben.“[156]

Ihrem „Forschungsgegenstand“ entsprechend, handelt es sich bei ihren Präsentationen um äußerst heterogene Installationen. Oft sind die Fotos oder Videos, die in Ausstellungen zu sehen sind, Dokumentationen und Produkt einer Aktion. Es geht Oda Projesi weniger darum ein geschlossenes Werk zu präsentieren, als laufende Prozesse der Stadt und ihrer Bewohner zu untersuchen. Sie beobachten die einzelnen Akteure in ihrem näheren Umfeld, deren Umgang mit Raum und wie dabei neue Funktionen, Nutzungen oder Beziehungen zwischen anderen Akteuren innerhalb der Handlungssphäre und des Kontext entstehen. Ihr Fokus liegt dabei auf informellen Mechanismen innerhalb bestehender Strukturen. Ihre Projekte sind keine passiven Beobachtungen, sondern zeichnen sich durch den interaktiven Austausch der partizipierenden Akteure aus.

Für die 8. Istanbul Biennale 2001 entwickelten sie eine Installation auf zwei methodischen Ebenen. Gemeinsam mit Freiwilligen errichteten sie vor dem Hauptgebäude der Biennale, Antrepo, ein „Gecekondu“. (Abb. 29) Wie oben beschrieben handelt es sich dabei um ursprünglich als Notlösung entstandene Behausungen, die durch einen darauffolgenden Umwidmungsprozess zu einem permanenten Bestandteil der Stadt wurden. Oda Projesi hebt eben diesen autarken, selbstorganisierten, aber auch kreativen Charakter dieser informellen Architekturen hervor. Das Gecekondu steht hier als Emblem des urbanen Lebens, das durch seinen rechtlich unklaren Status bei gleichzeitiger Allgegenwärtigkeit, ihrer Meinung nach, die Notwendigkeit illegaler Strukturen im Stadtraum bestärkt.[157]

Als weiteres Element der Installation priesen sie auf den Plakatflächen im Umkreis der Biennale das Gecekondu im Stil klassischer Immobilienanzeigen in Zeitungen zum Kauf an. (Abb. 30) In derartigen Anzeigen wird üblicherweise in aller Kürze die Qualität und Nachhaltigkeit eines Gebäudes oder einer Wohnung beworben, Eigenschaften die mit dem Gecekondu kaum assoziiert werden. Der Titel der Arbeit „Ada“ bedeutet im Deutschen „Insel“ und betont dabei auf poetische Weise die Autonomie dieser Bauten.

[156] Kosova 2004, S 114
[157] Tan 2004, http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=219

Marjetica Potrc, Rooftop Room, 2003, (Abb. 31 und 32)

Marjetica Potrc setzt sich in ihren Arbeiten ebenfalls mit urbaner Selbstorganisation und informeller Architektur auseinander. All ihren Werken gemein sind ortsspezifische, architektonische Lösungen, die von privater Hand geschaffen, infrastrukturelle Funktionen zur Verfügung stellen, die von staatlicher Seite nicht gedeckt werden. Im Rahmen der 8. Istanbul Biennale entwickelte sie einen „Rooftop Room". Eine temporäre Rauminstallation auf dem Dach eines Privathauses nach dem Modell der Gecekondus, die mit vorgefundenen Materialien errichtet, auch beliebig erweitert werden kann. Die primitive Bauweise ergänzte sie durch alternative Energieerzeuger wie Windmühlen oder Solarpanelen. In Reaktion auf oftmals fehlende Infrastruktur wie Stromversorgung in den Siedlungsräumen der Bewohner der Gecekondus, zeigt Potrc mit der Installation alternativer Energien die Selbstorganisation solcher Siedlungen auf. Marjetica Potrc beschreibt ihren Ansatz dabei im Folgenden: *„The project points to successful combinations of local knowledge and high technology. It empowers individuals and indicates a shift from the public to the private sphere in modern cities like Istanbul."*[158]

Wie das Quai-Projekt der Brüder Şahinler zuvor, thematisiert auch Potrc die wachsende Privatisierung öffentlichen Raums. In ihrer Arbeit nimmt sie jedoch die Perspektive des Individuums ein. *"[…] I pointed to individuals -- the people who make up a city. If public space thinks of citizens as a group, my project attempts to think of citizens as individuals."*[159] Die Biennale-Besucher hatten mit dieser Arbeit die Möglichkeit Gecekondus und ihre architektonischen und familiären Strukturen in ihren Grundzügen nachzuvollziehen. Dabei passierte auch ein Austausch zwischen der lokalen Bevölkerung und der Künstlerin sowie dem internationalen Kunstpublikum. Nach der Biennale ersetzte die Familie die temporären Materialien und adaptierte den „Rooftop Room" für den permanenten Gebrauch, wodurch Potrcs Biennale-Arbeit einen nachhaltigen Einfluss auf bestehende lokale Strukturen nahm.

[158] Potrc, 2003, S 191
[159] Rich, 2007 http://www.worldchanging.com/archives/006891.html

Can Altay, ‚We are Paperman', he said, 2003, (Abb. 33)

In diesem Video porträtiert Can Altay die Papier- und Müllsammler, deren Existenz von den meisten Bewohnern Ankaras und Istanbuls als Selbstverständnis hingenommen wird. Er bezeichnet sie *„die normalen Unerwarteten"*[160] und so fühlt sich auch das Bewusstmachen dieser Gesellschaftsgruppe an. Denn man begegnet ihnen mehrmals täglich, nimmt sie kaum wahr, ignoriert sie und reflektiert nicht über diesen Beruf. Zum Zeitpunkt des Entstehens der Arbeit war das Sammeln und Recyceln von Müll noch keine Dienstleistung, die von der öffentlichen Hand angeboten wurde. Er zeichnet hier das Bild einer für den urbanen Raum notwendigen, aber ebenso marginalisierten Bevölkerungsgruppe, deren von der Regierung unbeachtete Tätigkeit und Einkunft parallel als Schattenökonomie betrieben wird. Can Altay interessieren *„Praktiken am Rande der Gesellschaft, außergewöhnliche Nutzungen des Stadtraums und der von den Einwohnern geschaffenen Räume."*[161] In der Ausstellungssituation auf der Biennale wurde das Video „‚We are Paperman', he said" von Tagebuchauszügen und Zeitungsartikeln in scheinbar provisorischen Kartonschachteln begleitet. (Abb. 34) Einerseits erinnerte diese Installation an Papiermüll, der für das Recycling vorbereitet wurde, andererseits konnte der Besucher damit einen eigenen narrativen Handlungsstrang erstellen. Seine Rolle als Betrachter tritt damit weg von der reinen Wahrnehmung in einen aktiven, partizipativen Bereich.[162]

Die 9. Istanbul Biennale widmeten die Kuratoren Charles Esche und Vasıf Kortun entsprechend ihrem thematischen Schwerpunkt „Istanbul" den Bewohnern der Stadt und förderten die Künstler, frei mit ihrer Umgebung in Dialog zu treten. Ein Großteil der eingeladenen Künstler verbrachte mehrere Wochen und Monate vor Ort, um spezifische Arbeiten für die Biennale unter Berücksichtigung der ausgewählten Ausstellungsflächen und deren Kontext, zu produzieren.

Jene Arbeiten, die besonders den sozialen Wandel der Stadt in Kontrast zu persönlichen, individuellen Transformationsprozessen thematisierten, sind hier von besonderem Interesse. Kunst tritt dabei an, die unterschiedlichen Beschäftigungsfelder und sozioökonomische Realitäten der Bevölkerung in der Stadt zu spiegeln und ebenso ein Bewusstsein für diese Prozesse zu schaffen.

---

[160] Altay, 2004, S 78
[161] Ebd.
[162] Cameron 2011, S 155

Solmaz Shahbazi, Perfectly Suited for You, 2005

Die Videoarbeit der iranischen Künstlerin Solmaz Shahbazi „Perfectly Suited for You“ beschäftigt sich mit dem Phänomen des, in der gehobenen Mittelschicht immer begehrteren, Lebensmodell der Gated Communities in Istanbul. Sie thematisiert das Ein- und Ausschließen anderer Gesellschaftsschichten und die daraus entstehenden sozialen Spannungen zwischen den Stadtbewohnern. Die Gated Communities geben für latente in der Stadt wie in der Peripherie ebenso auftretende Mechanismen ein exemplarisches Bild. Derart zieht sie Parallelen zwischen Gated Communities und dem Rückzug ärmlicher Bevölkerungsschichten in dörfliche Strukturen in der Peripherie, deren Bewohner sich ebenso von einer Auseinandersetzung mit urbaner Heterogenität distanzieren.

Die zweiteilige Videoarbeit bewegt sich auf jeweils unterschiedlichen Narrationsebenen, wobei in beiden die Interviews nur aus dem Off zu hören sind. Ein Gespräch mit drei Sozialwissenschaftlern, die sich mit Shahbazi über Stadtentwicklung unterhalten, wird von Bildern unnahbarer, künstlicher Gated Communities und den dazugehörigen Parkanlagen begleitet. (Abb. 35 und 36) Das zweite Video zeigt Fotos der Innenräume solcher Oberschicht-Wohnungen, während Shahbazi eine Bewohnerin zu ihrem Leben in diesen geschlossenen Einheiten und ihrer Motivation dorthin zu ziehen, befragt. (Abb. 37) Innerhalb dieses Gespräches wird augenscheinlich, was diese Einrichtungen imaginieren: ein Gefühl der Sicherheit vor äußeren Einflüssen, „dem Anderen“ außerhalb der gewählten elitären Gemeinschaft. Damit einher geht eine konstruierte Angst vor der Stadt außerhalb der schützenden Mauern, die die Befragte eindrücklich schildert.[163] Gated Communities spiegeln den Wunsch bürgerlicher Eliten nach sozialer und physischer Privatisierung und Abschottung von der breiten Masse. Solmaz Shahbazi präsentiert die geschlossenen Einheiten der Gated Communities als Konstruktionen einer Normalität, die rein formal mit internationalen Normen konform gehen.[164]

Oda Projesi, Neighbourhood, Room, neighbour, guest, 2005 (Abb. 38)

Oda Projesi setzte im Rahmen der 9. Istanbul Biennale ein Buchprojekt mit dem Titel „Neighbourhood, Room, neighbour, guest“ um. Dabei befragten sie Personen, mit denen sie bisher bei ihren Projekten kollaboriert haben, nach deren direktem sozialen Umfeld und ihren alltäglichen Beziehungen darin. Ausgehend von acht von Oda Projesi gestellten

[163] Tan 2006
[164] Kortun 2005, S 72

Fragen, wurde den 154 Interviewpartnern jeweils eine Frage zugeordnet. Nach Beantwortung der Frage, brachte der Befragte wiederum eine weitere Frage auf, die ein anderer Teilnehmer zu beantworten hatte. Das Buch präsentiert in Interviewform private und intime Einblicke jedes einzelnen in sein spezifisches Lebensumfeld. Unabhängig vom gesellschaftlichen Status kamen hier alle zu Wort, die eine Rolle bei den Projekten von Oda Projesi gespielt haben: Nachbarn, Migranten, der Gemüsehändler in der Straße ihres Ateliers, Künstlerfreunde, Kuratoren oder internationale Kunstkritiker. Diese Aktion sollte Istanbul in all seinen Facetten und die Strategien seiner Bewohner porträtieren.

„[…]And our wish is that all this will reveal an Istanbul. This city has always been a point of departure, a field of awareness for Oda Projesi. Not to use it but attempting to adapt it, to lay out its strategies, to apply them, not to forget to get lost, to be transient and not to forget continous reproduction, to admire daily life […] to steal roles."[165]

Die Projekte von Oda Projesi zeichnen sich durch ihren partizipativen Charakter aus, während sie sich gleichzeitig um Bestandsaufnahmen urbanen Zusammenlebens bemühen. Die Präsentationen ihrer Aktionen zeugen stets von besonders narrativer Qualität.

Democracia, Welfare State, 2007, (Abb. 39)

Das Künstlerkollektiv „Democracia" (Pablo Espana und Iván López), präsentierte auf der 10. Istanbul Biennale die fotografische Dokumentation der Zerstörung eines Ghettos. Unter dem Titel „Welfare State" ironisierten sie den Umgang mit marginalisierten Gesellschaftsgruppen in den Städten Europas. Neoliberale Interessen der Konsumgesellschaft verdrängen in vielen Teilen ärmere Bevölkerungsschichten. Vor diesem Hintergrund schwingt mit dem Begriff und Titel der Arbeit „Wohlstandsstaat" eine besondere Ironie mit. Die Fotoarbeit zeigt in Form einer Inszenierung den Abbruch eines Wohnhauses in einem Ghetto. Diesen, mittlerweile weltweit, alltäglichen Vorgang laden sie durch eine performative Inszenierung auf, indem sie am Abbruchsort eine jubelnde Masse Schaulustiger auf einer Tribüne platzieren. (Abb. 40) Das Verschwinden marginalisierter Teilnehmer der Gesellschaft wird für andere Schichten als Spektakel inszeniert. Ohne sich auf eine spezifische Gruppe wie beispielsweise die Roma, die überall am Rande der Gesellschaft stehen, zu beziehen, wird hier das Verschwinden des Ghettos per se zelebriert. Die demgegenüber integrierten Bürger applaudieren heroisch den Baggern und inszenieren den Abbruch als Medienspektakel. Sie machen damit die Perversität der

[165] Kat. Ausst. 9. Istanbul Biennale, 2005, S 195

Vermarktungsstrategien urbaner Immobilienentwickler wie etwa TOKI deutlich, die oftmals tragische Verdrängungsprozesse als Revitalisierung und Modernisierung des Stadtgebiets medial inszenieren. Eben diese Medienstrategien greift Democracia in dieser Arbeit auf, um sie durch subversive Affirmation ad absurdum zu führen. Nicht mehr der Neubau wird idealisiert, sondern bereits die Räumung des dafür vorgesehenen Orts.
Im Katalog zur Ausstellung wird überspitzt resümiert, dass der Weg marginalisierter Gruppen zum anerkannten Gesellschaftsmitglied und damit einhergehend die Sicherung seiner Rechte, die Integration in die Spaktakel- und Konsumgesellschaft ist.[166]

Diese Arbeit lässt sich im Kontext soziokultureller Konflikte im urbanen Raum sehr gut auf die Situation in Istanbul anwenden. Die aktuellen staatlichen Bauvorhaben machen keinen Hehl aus ihren Plänen, „Ghettos“ oder marginalisierte Gruppen aus der Stadt in Satellitenstädte an den Stadtrand abzusiedeln. Dabei zeichnet sie auch den Bruch innerhalb der türkischen Gesellschaft, deren Schichten sich besonders voneinander distanzieren, ab. Die gehobene Ober- und Mittelschicht grenzt sich in abgeriegelten Gated Communities vom Rest der Gesellschaft und des öffentlichen Lebens in der Stadt ab.
Im Kontext der Marginalisierung der Roma in Istanbul zeigten andere Bevölkerungsschichten eine ebenso entlarvende Haltung wie das Publikum in „Walfare State“, als von der Stadtverwaltung beschlossen wurde das historische Roma-Viertel Sulukule zu schleifen. Der Abbruch des Viertels leitete ebenfalls ein Medienspektakel ein, das aber international mehr Aufsehen zu erregen schien, als bei den heimischen Medien. (Abb. 21 bis 23)

Für das Begleitprojekt der 10. Biennale „Nightcomers“ war es im Rahmen einer offenen Ausschreibung möglich, Videos und Kurzfilme einzusenden. Die Videos, mit der einzigen Vorgabe nicht länger als fünf Minuten zu dauern, wurden von fünf Kuratoren (Övül Durmuşoğlu, Marcus Graf, Borga Kantürk, Pelin Uran, Adnan Yıldız) ausgewählt. Das niederländische Künstlerduo Bik van der Pol suchte 59 öffentliche Plätze in der Stadt aus, an denen die Filme als mobiles Kino dem dort ansässigen Publikum präsentiert wurden. An jedem Tag der 59 Biennale-Tage wechselte das Kino an einen anderen Ort. Als Schauplätze wurden bewusst Orte ausgewählt, deren Zukunft ungewiss ist, die politische Konflikte im Urbanen spiegeln oder eine gewisse Ambiguität zu anderen Plätzen der Stadt aufweisen.

[166] Kat. Ausst. 10. Istanbul Biennale, 2007, S 314

Als Leinwand dienten freie Fassaden und Wände.[167] (Abb. 41 und 42) Mit dieser Ausschreibung richtete sich die Istanbul Biennale erstmals an einen vollkommen uneingeschränkten Kreis möglicher Akteure. Darüber hinaus erreichte die Biennale mit der Ausstrahlung auf öffentlichen Plätzen in der Peripherie Bevölkerungsgruppen, die sich von der Biennale und generell der Hochkultur, der sich die Großausstellungen zuschreiben dürfen, nicht angesprochen fühlen. Von den 750 international eingesendeten Arbeiten wurden insgesamt 150 Arbeiten gezeigt.[168]
„Nightcomers" repräsentiert besonders die Möglichkeiten und Strategien der Biennale an Orte zu gehen, die sonst außerhalb der Berührungspunkte mit Kunst liegen. (Abb. 43 und 44) Hier erreicht sie eine neue, oft marginalisierte Öffentlichkeit, die sie in die künstlerische Intervention einbindet. Zudem wird den gezeigten Arbeiten eine Sichtbarkeit gegeben, während die Teilnehmer nicht auf professionelle Kunstschaffende limitiert werden. Sie öffnet die sonst exklusiven Mechanismen der Kunstwelt, indem auf der Filmemacher- sowie Publikumsseite zur Partizipation eingeladen wird. Meinungen, Statements und Anliegen sonst unsichtbarer Gruppen wurden Teil der Biennale und nicht nur professionellen, künstlerischerischen Projekten war die Einreichung offen. Diese Niederschwelligkeit wird verstärkt indem die Videos jeweils für die Orte und deren Kontexte zusammengestellt wurden, dies schafft auch für das Publikum Identifikationsmomente und Assoziationspunkte.

„Since the aim of the project is to integrate art more directly into the realm of the social, I believe that matters of concern exist only if the affected group circle them as such by making them visible and perceptible in the public sphere."[169]

Sharon Hayes, „I Didn't Know I Loved You", 2009 (Abb. 45 und 46)

Sharon Hayes' Handlungsfeld ist der öffentliche Raum: Performances, die unter Einbindung von Passanten, zu Demonstrationen, Reden, Protesten kulminieren, sind ihr Medium. „I Didn't Know I Loved You" war eine Intervention während der 11. Istanbul Biennale, bei der den Bewohnern der Stadt eine Stimme gegeben werden sollte. Unter Einbindung von Passanten, die sich bereit erklärten auf Istanbuls am stärksten frequentierter Einkaufsstraße, Istiklal Caddesi, Briefe an ehemalige Liebespartner vorzulesen, thematisiert Hayes die Wechselwirkung lokaler, persönlicher Kontexte und

[167] Kat. Ausst. 10. Istanbul Biennale, 2007, S 483
[168] Ebd. S 475
[169] Ebd. S 471

politischer Fragestellungen. *„The work is driven by the artist's continous mappings of public speech acts, and explores how the speech act makes meaning in love and politics. The piece examines expressions of gender and political desires and their relations towards the emancipatory possibilities of public speech in the social context of enforced heteronormativity and political repression.“*[170] Der Ort der Performance, die Istiklal Caddesi, als politisch aufgeladene Zone, spielt hier eine besondere Rolle. Täglich ist die etwa zwei Kilometer lange Fußgängerzone Bühne für politische Akteure, die sich in Form von Demonstrationen und Sprechchören eine Stimme verschaffen. Auch für den politischen Souverän stellt diese Straße eine Fläche für Machtgesten dar, indem sich hier regelmäßig duzende, schwer gerüstete Polizei Einsatzkräfte formieren. Bei all den öffentlichen Kundgebungen bleibt die Sphäre des Sexuellen stets sehr tabuisiert. Im Kontext der türkischen Gesellschaft erlangt die Arbeit „I didn't know I loved you“ als öffentliche Kundgebung individueller Liebe und Sexualität unterschiedlichster Personen eine andere Dimension als in westlichen Gesellschaften. Hayes zeigt mit der Rede als essentielles Medium des Ausdrucks auf, wie nahe die Sphären des Privaten und Poltischen liegen. Erst durch die Äußerung im öffentlichen Raum hat die private Person gegenüber anderen eine Stimme. Zwischenmenschliche Beziehungen entstehen erst im gemeinsamen, öffentlichen Handlungsraum, wo sich das private Individuum als Subjekt artikuliert.[171]

Simon Wachsmuth, Parabasis, 2009 (Abb. 47 und 48)

Simon Wachsmuth sucht in seiner Arbeit nach Narrativen in der Geschichte, deren Zweck die Festigung der westlichen kulturellen Vorherrschaft war. Ausgangspunkt seiner geschichtlichen Spurensuche war die älteste, bisher weltweit gefundene, Ritusstätte „Göbekli Tepe“ im Südosten der Türkei. In der Beschäftigung mit dieser Ausgrabungsstätte deutet er diese Region als Ursprung menschlicher Zivilisation und setzt die archäologischen Fakten westlichen Konstruktionen von Europa als Wiege der Zivilisation entgegen. Wachsmuth setzt hier einen deutlich breiteren Kontext als die zuvor besprochenen Arbeiten, indem er die historische Stätte als Geburtsstätte unserer Kultur heranzieht, die einen fundamentalen Schnittpunkt mit der türkischen Kultur darstellt.

Dem ehemaligen kolonialen Blick stellt er in der Analyse von „Göbekli Tepe“ einen Fokus auf die Gemeinsamkeiten gegenüber. In den Vordergrund tritt dadurch die erste

[170] Ebd.
[171] Arendt, 1967, S. 73

monumentale Ritusstätte als kleinster gemeinsamer Nenner unterschiedlichster Zivilisationen und Kulturen weltweit. Diese daraus resultierende universale kulturelle Identität versteht sich ebenfalls als Gegenpol zu oftmals spaltenden kulturellen Nationalismen.

„These prehistoric witnesses constitute an antipode to several important works of Western art, such as Piero della Francesca's fresco cycle in Arezzo (1447-1466), which tells the legend of the True Cross by depicting the triumph of the emperor Constantine, the founder of Constantinople, or the fragmented „Gigantomachia" – the Great Altar of Pergamon from the 2nd century BC in the Ancient Greek City of Pergamon in northwestern Anatolia. These works of art are taken as the starting point to launch a number of contentious issues relating to European and Turkish self-awareness and understanding."[172]

Simon Wachsmuths Arbeiten wurden bei der 11. Istanbul Biennale in der ehemaligen griechischen Schule in Feriköy gezeigt. Wie bereits weiter oben erklärt, ist diese Schule ein Ort, der aufgrund nationalistisch motivierter Konflikte seiner Funktion beraubt wurde.

Als Rahmenprogramm der 11. Istanbul Biennale entstand die Diskussionsreihe „Refuge" in Kooperation mit der, im gleichen Jahr ausgetragenen, Architektur-Biennale in Rotterdam und ging der Frage nach, wie aktiv oder unbewusst Flüchtlinge und Migranten den Stadtraum beeinflussen. Ein interdisziplinäres Podium von Architekten, Künstlern und Kulturschaffenden, Soziologen suchte Antworten, wie diese marginalisierten Gesellschaftsgruppen vor dem Ausschluss bewahrt werden können. *„Their work attempts to provide refuge for a fragile or threatened constituency, to improve refuge by re-imagining camps as empowering spaces of civil and political rights, to dismantle refuge by reintegrating unbound spaces into social and political contexts, or to prevent refuge by imagining urban renewal beyond social segregation and eviction of the poor. The panel will discuss the possibilities […] to operate in the context of failed political structures or societies, where projects demand the construction of temporary moments of civity."*[173]

Diese Diskussionsreihe zeigt wie die Rahmenprogramme der Biennale stets den aktuellen Diskurs fortführen, beeinflussen und aufgreifen. Die Biennale versteht sich nicht nur als Auftraggeber von künstlerischen Werken sondern als Träger und Produzent eines nachhaltigen, auch interdisziplinären Diskurses. Dabei ergeben sich Schnittflächen mit den

[172] Kat. Ausst. 11. Internationale Istanbul Biennale 2009, S 131
[173] Kat. Ausst. 11. Istanbul Biennale, 2009, S 279

Künstlern, die sich in ihren Arbeiten mit denselben globalen wie lokalen Konflikten oder Problemen beschäftigen.

Die Auseinandersetzung mit den geopolitischen und sozialen Mikrokosmen in dieser Metropole sowie mit den diversen Bevölkerungsschichten, ist eine Notwendigkeit um die eigene selbstreflexive Rolle der Institution Biennale zu untermauern. Die Veranstaltung stellt einen öffentlichen Teilbereich des urbanen Raums dar. „*Wenn also Ausstellungen, die die Konstitution öffentlicher Räume und/oder ihre Funktion und Bedingungen zum Thema haben, wie auch Kunst, die sich als politische Stellungnahme gegen die hegemoniale Verwertung von in ästhetischen Setzungen eingelassenen kulturellen Codes als Imagefaktor eines Standortes versteht, innerhalb einer Institution stattfindet, bildet dies keinen Widerspruch, sondern im Gegenteil eine notwendige Voraussetzung.*“[174]

[174] Möntmann, 2002, S 157

4. Bezugspunkte zur lokalen Bevölkerung

"In places outside the established art centers, biennials are major points of access and exposure to international art for citizens or artists who do not have the economic means to travel of who do not enjoy the convenient exposure of the so-called centres."[175]

Biennalen sehen sich selbst häufig als Faktor in der lokalen Bevölkerung ein Bewusstsein für Kunst zu schaffen. Doch inwieweit erfüllen sie diesen Anspruch und beweisen dabei einen selbstreflexiven Umgang mit ihrer Rolle?

Besonders in Istanbul, das bis vor wenigen Jahren noch keine Museen für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst hatte, stellten die Biennalen einen Hauptanknüpfungspunkt für lokale Künstler sowie für die Bevölkerung dar, internationale Positionen zur Kunst zu sehen. Zudem hat der Großteil der türkischen Bevölkerung weder die finanziellen Mittel, noch aufgrund administrativer Hürden einen Reisepass um die künstlerischen Entwicklungen anderer Länder vor Ort zu sehen. Daher waren die Istanbul Biennalen für viele Menschen der erste Berührungspunkt mit internationaler zeitgenössischer Kunst, in einem Land, dessen staatliche Museen ausschließlich den traditionellen Künsten vorbehalten bleiben. Mit der Verteilung der Veranstaltungsorte in der Stadt geht man mit der ortsansässigen Bevölkerung besonders auf Tuchfühlung. Indem die gezeigten Werke gesellschaftliche und politische Probleme ansprechen, die für das unmittelbar lokale Publikum Relevanz haben, wird ein gemeinsamer Dialog angestrebt, der über die temporären Interventionen hinaus, einen nachhaltigen Einfluss auf die Bewusstseinsbildung für Kunst forciert.

Die Biennalen stellen qualitativ eine andere Dimension für den lokalen Kunstmarkt dar, da der Großteil der türkischen Sammler ein Verständnis zeitgenössischer Kunst im Sinne von Repräsentationskunst hatte und zum Teil noch hat. Dies steht in Widerspruch mit Strömungen internationaler zeitgenössischer Kunst, in denen sozialkritische Aspekte eine wichtige Rolle einnehmen, was wiederum dem konventionellen, prestige-geprägtem Sammlungsdenken entgegenläuft.

[175] Ferguson/Hoegsberg, 2010, S 367

4.1. Bevölkerung und urbaner Raum – Privatheit und Öffentlichkeit

Warum ist der öffentliche Raum hier zu beschreiben, zu berücksichtigen? In Anbetracht der oben beschriebenen sozial-räumlichen Ungleichheiten, spielen Eingriffe in andere Lebensrealitäten des urbanen Raums eine zu beachtende Rolle: denn die Biennale bewegt sich nie in vollkommen abgeschlossenen Räumen, die nur die Partizipation einer ausgewählten Gruppe zulassen.

Besonders in einer Stadt wie Istanbul, deren parallele Realitäten auf vielschichtigen Ebenen stattfinden, scheint der Begriff der Öffentlichkeit schwer zu fassen. Das soziale Leben in der Stadt ist ständigen Prozessen der Veränderung, des Konflikts und der Kontrolle unterworfen und der öffentliche Raum als soziales Konstrukt einem ebenso stetigen Wandel. Die Gentrifizierung und die damit einhergehende Segregation spielt in der Transformation des öffentlichen Raums eine große Rolle. Neue Bewohner bringen auch immer neue Handlungs- und Verwendungsmuster, mit denen Raum neu konnotiert und angeeignet wird. *„People not only live their space through its associated images and symbols, they actively construct its meaning through cognitive and hermeneutical processes."*[176] Henri Lefèbvre beschreibt in dieser Beziehung zwischen Raum und Bewohner ein Machtverhältnis bei der Identitätsfindung seiner Bewohner, das auf der Aneignung von Raum beruht. *„In addition, public space articulates social and spatial fragmentation; such as marking territories of 'us' and 'them'; of 'new, clean, tidy, neat' and 'old, wild, messy', various styles of identification with space, and forms of making sense of place."*[177] Diese gegenseitige Ausgrenzung innerhalb des öffentlichen Raums wird im Folgenden anhand eines Konfliktes im Viertel Tophane untersucht.

4.1.1. Urbane Transformation und soziale Konflikte in Tophane

Das Viertel Tophane grenzt unmittelbar an das touristische und ökonomische Zentrum Istanbuls, Taksim, mit seiner pulsierenden Fußgängerzone Istiklal Caddesi. Trotz der räumlichen Nähe treffen große Differenzen zwischen den kosmopoliten Istanbulern aus den gentrifizierten Bezirken von Taksim, Beyoğlu und Galata und den ansässigen Roma, Arabern und Kurden in Tophane im Lebensstil, aber auch im Verständnis des öffentlichen

[176] Lefèbvre, 1991, S 39
[177] Yücesoy, 2008, S 44

Raums, aufeinander. Wie bereits oben erwähnt, hat sich in den letzten Jahren genau hier eine neue, aufstrebende und selbstbewusste Galerienszene entwickelt. Anders als in den Galerien des Viertels Maçka, werden hier westliche, oder westlich-orientierte türkische Künstler vertreten, die in ihren Arbeiten politische Statements und kritische Haltungen nicht verbergen. 2010 kam es bei einem gemeinsamen Vernissage-Abend aller Galerien dieser Nachbarschaft zu Ausschreitungen. Einige Bewohner Tophanes verletzten dabei Besucher und zerstörten die Galerien und Kunstwerke. Auslöser und Motiv der gewalttätigen Handlungen sind nicht vollkommen klar. Die Tageszeitung „Die Welt“ vermutet hinter den Übergriffen den öffentlichen Alkoholkonsum der Galeriebesucher, die zum Teil mit Getränken in den Straßen standen. Die Tageszeitung „Der Standard“ sah in seiner Berichterstattung ebenfalls islamistisch-konservative Motive für die Ausschreitung, denn hier wurde die, in einer Galerie präsentierte, Kunst als zu Islam-kritisch entlarvt.[178] Einer der Galerienbesucher hat als Grund des Anstoßes einen scheinbar unbedeutenden Vorfall zwischen den beiden Gruppen wahrgenommen: das Kunstpublikum von rund 100 Besuchern besetzte die Gehsteige, aus welchem Grund traditionell gekleidete Frauen nicht passieren konnten. In Vasıf Kortuns Beschreibung des Verständnisses von Öffentlichkeit, enthüllen sich all jene Gründe des Anstoßes, die sich in den Schilderungen aus Perspektive der traditionellen Bevölkerung abzeichnen: „*Wenn eine Verallgemeinerung erlaubt ist, stellt die Straße an sich im östlichen Mittelmeerraum den Ort da, an dem der Konflikt zwischen Tradition und westlicher Urbanisierung ausgetragen wird; daher dürfen die Straßen nicht in Besitz genommen werden.*“[179]

Die Ambivalenz zwischen den unterschiedlichen Bewohnergruppen Istanbuls führt zu einer Verschiebung und Neudefinition sozialer und öffentlicher Rechte, die in gewaltbereiten Konflikten, wie dem beschriebenen, kumulieren.

Was bedeuten diese Divergenzen in Hinblick auf den Raum, den Vasıf Kortun beschreibt? „*Die aktuelle Kunstproduktion wird direkt davon beeinflusst, welcher Kontrolle der gemeinsame Ort unterliegt und wie dieser Ort von den Benutzern definiert wird.*“[180] Im Fall Tophane könnte sich ein bereits eingesetzter Verdrängungsprozess langjähriger Bewohner abzeichnen. Denn die ursprünglich marginalisierte Gruppe der Kreativen ist, ebenso wie ihr Publikum, in einem stetigen Wachstum und Ausweiten des Handlungsfeldes

[178] Der Standard, 2010
[179] Kortun, 2004, S 35
[180] Ebd. S 32

begriffen. 2004 wurde ihnen durch die Eröffnung des Museums Istanbul Modern in unmittelbarer Nachbarschaft besonders der Rücken gestärkt. Aber nicht nur Galerien siedeln sich hier an, immer mehr junge Designerläden und auch Grafikbüros scheinen Tophane als neues Kreativzentrum entdeckt zu haben.
Die Vorfälle von 2010 und die Haltung des türkischen Staatsoberhauptes dazu,[181] kennzeichnen einen politischen Trend in der Türkei: *„Die extremer islamisch gesinnten Schichten und Gruppen der Bevölkerung fühlen sich dank dem offen islamischen Diskurs der Regierung unter Ministerpräsident Recep Tayyip Erdogan ermächtigt, ihren eigenen Beitrag zu einer islamischeren Gesellschaft zu leisten.“*[182]

Der öffentliche Raum unterliegt in der Türkei anderen Normen als in Mitteleuropa. Während sich in unseren Breiten Öffentlich und Privat anhand des Raumes klar trennen lassen, gibt es im Türkischen selbst sprachlich keine klare Übersetzung für unseren Begriff „privat“. Die Bezeichnung der Öffentlichkeit scheint sich im türkischen Verständnis der räumlichen Sphäre, hin zu einem rechtlichen Handlungsraum, zu entziehen. *„[…] die Wortführer der offiziellen Ideologie [betrachten] den öffentlichen Raum als Raum der Legalität und Legitimation. Nach diesem Verständnis ist der öffentliche Raum ein Ort, an dem der Staat sich darstellt, und jegliches Recht anderer, sich zu repräsentieren, durch die offizielle Ideologie des Staates eingeschränkt wird. Somit gewinnt der Begriff des öffentlichen Raums etwas Ausschließendes und Verpflichtendes, denn wer die Grenze nicht einhält, hat dort keine Existenzberechtigung und wird ausgeschlossen.“*[183]
Dieser restriktive Umgang mit öffentlichem Raum erschwert auch jede künstlerische Intervention.
Die unterschiedlichen Interessen der Bewohner und Benützer des öffentlichen Raums scheinen unvereinbar und daher umso konfliktreicher. Der Raum als soziales Konstrukt hat ein unterschätztes Machtpotenzial, betrachtet man ihn auch als Faktor gesellschaftlicher Stellung. Wenn nun eine privilegiertere Gruppe einer anderen Gruppe, deren gesellschaftlicher Status weniger bevorzugt ist, Raum entzieht, wie in oben beschriebenen Fall, entzieht diese nicht nur Fläche und Raum. Hannah Arendt argumentiert die Verdrängung aus der Sphäre der Öffentlichkeit wie folgt:

„Nur ein Privatleben führen heißt in erster Linie, in einem Zustand leben, in dem man bestimmter, wesentlicher menschlicher Dinge beraubt ist. Beraubt nämlich der Wirklichkeit,

[181] Der Standard, 2010. Laut einem Artikel der Tageszeitung „Der Standard“ versuchte der türkische Premier die Angriffe zu relativieren: *"Solche Vorfälle passieren überall auf der Welt."*
[182] Die Welt, 2010
[183] Kortun, 2004, S 33f

die durch das Gesehen- und Gehörtwerden entsteht, beraubt einer „objektiven", d.h. gegenständlichen Beziehung zu anderen, die sich nur dort ergeben kann, wo Menschen durch die Vermittlung einer gemeinsamen Dingwelt von anderen zugleich getrennt und mit ihnen verbunden sind, beraubt schließlich der Möglichkeit, etwas zu leisten, das beständiger ist als das Leben."[184]

Einen weiteren Aspekt dieses Konflikts beschreibt Pierre Bourdieu im Verhältnis des Bewohners zu seinem Lebensraum: *„Jeder Akteur ist charakterisiert durch den Ort, an dem er mehr oder minder dauerhaft situiert ist, sein Domizil (wer ohne ‚Herz oder Heim' ist, ohne ‚festen Wohnsitz', besitzt nahezu keine Existenz – Beispiel: der Obdachlose) […]. Er ist weiter charakterisiert durch den Platz, den er im Raum (legal) einnimmt anhand seiner Eigenschaften beziehungsweise seines Besitzes (Häuser und Wohnungen oder Büros, Acker- oder Bauland und so weiter), die mehr oder minder ‚raumfüllend' sind […]. Daraus folgt, daß* (sic!) *der von einem Akteur eingenommene Ort und sein Platz im angeeigneten physischen Raum hervorragende Indikatoren für seine Stellung im sozialen Raum abgeben."*[185] Der gegenseitige Ausschluss der jeweils anderen Gruppe aus deren Lebensraum markiert eine Verlagerung von Macht und Demonstration des eigenen Status. Henri Lefèbvre verfolgt in seinen Theorien zum Raum einen ähnlichen Ansatz: *„Seiner mittlerweile kanonisierten Auffassung nach ist Raum nicht homogen, gleichförmig, statisch oder passiv, sondern beinhaltet soziale und klassenspezifische Beziehungen. Er ist Produkt dieser Beziehungen, gleichzeitig bringt er sie auch hervor. In der Konsequenz dieser Erkenntnis lehnt Lefèbvre den Begriff ‚Räumlichkeit' ab, da er einen absoluten Status impliziert, was auch bewusst von herrschenden Positionen ausgehend als Machtinstrument eingesetzt wird."*[186] Stattdessen sollte Raum als demokratisches Handlungsfeld sozialen, wie klassenspezifischen Austausches verstanden werden.

[184] Arendt, 1967, S. 73
[185] Bourdieu, 1991, S 26
[186] Möntmann 2002, S 103

4.2. Im Spannungsfeld zwischen internationalem Kunstgeschehen und lokaler Bevölkerung

Wie wurden die lokalen Probleme zwischen verschiedenen Bevölkerungsschichten und Interessensgruppen in der Stadt von den Kuratoren in den Ausstellungen aufgenommen und thematisiert?
Biennalen haben den Auftrag der Bewusstseinsbildung für Kunst, aber auch die Kunst selbst ist das Instrument, um auf lokale wie globale Phänomene, Probleme oder Entwicklungen aufmerksam zu machen. *„[…] to concentrate on the „what, where, when, why, and who“ of these events and, basically, on the „how and for whom“ do they fit into the local context.“* [187]

Wie bereits zuvor nach René Block zitiert, ist es die Aufgabe eines Kurators sich mit den lokalen Gegebenheiten auseinanderzusetzen, denn die Ausstellung soll in und speziell für den örtlichen Kontext geschaffen werden. Nicht das globale kunstaffine Publikum soll im Vordergrund stehen, wie beispielsweise bei einer Kunstmesse, sondern die Einheimischen sollten adressiert werden.

In einer Stadt wie Istanbul begegnen sich sehr gegensätzliche Bevölkerungsschichten auf engem Raum. Politische Spannungen zwischen Globalisierung und Tradition laden sich in diesem sehr komplexen sozialen Umfeld auf. Daher sind neben den lokalen Besuchern der Biennalen auch die Bewohner und Anrainer der unmittelbaren Umgebung nicht zu vernachlässigen. Zu untersuchen gilt es, ob die lokale Bevölkerung trotz offener inklusiver Vermittlungsstrukturen, tatsächlich wie von den Organisatoren kommuniziert, eingebunden wird.

Im Rahmen der 11. Istanbul Biennale 2009 diente eine Schule in einem ehemals griechisch besiedelten Stadtviertel als Ausstellungsfläche. Nachdem die zwischenstaatlichen Konflikte auch auf regionaler Ebene ausgetragen werden, ziehen immer mehr griechische Bewohner ab, wodurch die Schule heute leer steht.
Um die gespannten sozialen Verhältnisse innerhalb türkisch-griechischer Viertel sichtbar zu machen, entschloss man sich im Rahmen der 11. Istanbul Biennale 2009 in einem ehemals griechisch-dominiert besiedelten Stadtviertel eine heute leerstehende Schule als Ausstellungsfläche zu nutzen. Die Auseinandersetzung mit dem Ort zeigte auf, wie dieser soziale Konflikt zum Abzug der griechischen Bevölkerung und damit auch zum Leerstand

[187] Boyadijev, 2003/04, S 122

der Schule führte. (Abb. 10)

Beral Madra ist der Meinung, eine Biennale könne nur bei staatlicher Finanzierung unabhängig sein und sich als kritische Plattform der Bevölkerung öffnen. Die Verstrickungen von privaten Investitionen, Kollaborationen mit Künstlern und Experten und Kompromissen mit dem Kunstmarkt, ließe Biennalen zu Spektakeln der Kulturindustrie werden.[188] Sollte Kunst daher staatlich finanziert sein, um autark und gesellschaftskritisch sein zu können? Angesichts der türkischen Förderpolitik, die eine ideologische Identitätskonstruktion ihren Subventionsentscheidungen zugrunde legt, stellt die private Finanzierung künstlerischer Aktionen und Veranstaltungen eine Befreiung von den staatlichen Restriktionen dar.

"The introduction of a new biennial is meant to incite civic pride among the local population and provide it with a sense of belonging to the club of civilized and cultured communities, of which such ventures are traditionally indicative. What is at stake here is the recognition, or the prestige, that might be employed in the production of further wealth, or, as Pierre Bourdieu called it, symbolic capital."[189] Hierbei gilt es aber zu bedenken, dass in erster Linie Prestige und Produktion symbolischen Gehalts auf Seiten der Kulturschaffenden, der Akademiker und der Sammler angeeignet wird, während es kein breiten-gesellschaftliches Phänomen darstellt. Da einer breiten lokalen Öffentlichkeit und Meinung – nicht nur in Istanbul – nach wie vor Bewusstsein beziehungsweise Verständnis für Ausstellungen zeitgenössischer Kunst fehlt.
Die Bespielung bekannter Orte und dabei die Thematisierung lokaler gesellschaftspolitischer Fragestellungen oder auch globaler Konflikte, die in lokalem Kontext gelesen werden können, können aber auch in sonst unbeachteten Bevölkerungsschichten etwas auslösen. Der Bezugspunkt zum bekannten Ort minimiert dabei Schwellenängste. Welche Rolle spielt die Istanbul Biennale dann in der kulturellen Verortung und Identitätsfindung? Die Wertschätzung eigener, individueller Probleme wird dabei auf internationaler Ebene und in globalem Kontext erkannt. Biennalen könnten durch das Ansprechen einer neuen Besucherschaft identitätsstiftende Prozesse auslösen. Den Künstlern eröffnen sich dabei über soziale und politische Themen neue Strategien, ein

[188] Madra, 2011, S 39
[189] Niemojewski, 2010, S. 90

neues Bewusstsein für den Handlungsspielraum von Kunst aufzuzeigen.[190]

Die spezifische Auseinandersetzung mit Lokalitäten und ein ernsthaftes Engagement von Großausstellungen, sich nachhaltig mit Inhalten außerhalb der Festivalisierung zu beschäftigen, kann das Genre auf ein neues Format bringen. Um die Bedürfnisse von Künstlern und Publikum gleichermaßen zu bedienen, muss auch ein Dialog zwischen ihnen stattfinden.[191] Ebenso positionierte sich Hou Hanru, Kurator der 10. Istanbul Biennale, der die Biennale als kontinuierlichen, engagierten Prozess im Austausch mit und als Beitrag zum Leben und der Kultur im urbanen Raum sowie als Identität der lokalen Gesellschaft, versteht.[192] Der Kurator steht in der Verantwortung seine Ausstellung so auf den spezifischen Ort und Kontext hin zu denken, dass sie einen erkennbaren und wirksamen Einfluss auf die soziale und kulturelle Infrastruktur sowie auf die örtlichen gesellschaftspolitischen Wirklichkeiten nimmt.[193]

In der Haltung der Ausstellungsmacher gegenüber den vorgefundenen Realitäten sind mitunter gegenläufige Tendenzen zu beobachten. Während die Motive der einen auf eine ernsthafte Reflexion und Einbindung der Umgebung abzielen, stoßen andere an die Grenzen des Kulturimperialismus. Okwui Enwezor bringt diesen Zwiespalt in der Auffassung der internationalen Kunstwelt auf den Punkt: *„Und so liegt auch der Impetus zu etlichen internationalen Großausstellungen nicht unbedingt darin, dem lokalen Publikum dadurch ein reicheres und komplexeres Verständnis künstlerischer Bewegung zu vermitteln, daß* (sic!) *Formen und Konzepte internationaler Kunstproduktion vorgestellt und in Dialog gebracht werden, sondern schlicht, einen unbedingten Willen zur Globalität zu verkünden. In dieser Weise versuchen solche Ausstellungen Orte, die in der Kulturproduktion und deren institutioneller Darbietung ansonsten unbedeutend sind, ins Rampenlicht der internationalen Kunstszene zu rücken. Modernität und Modernisierung bedeuten hier, eine größere Nähe zur institutionellen Patronage durch internationale Kunstkreise herzustellen, deren Sprache zu gebrauchen lernen, ihren Mehrwert abzuschöpfen und schließlich die Peripherie zum genuinen Ziel- und Fluchtort der Kunstmoderne zu erklären und als solche zu vermarkten. Auf die vielfältigen Verbindungen derartiger Projekte zur lokalen Wirtschaft zum Tourismus, zu Wiederbelebungsversuchen von Regionalentwicklung und Nationalismus usw. will ich hier nicht weiter eingehen, doch*

[190] Verwoert, 2010, S. 188f
[191] Ferguson/Greenberg/Nairne, 2005, S. 56
[192] Hanru, 2011, S 195
[193] Ferguson/Hoegsberg, 2010, S 373

es versteht sich, daß dies alles Teil des komplexen Funktionsgefüges ist, das international Großausstellungen oder die Neueinrichtung von Museen ausmacht.“[194]
Auch die Editionen der Istanbul Biennale laufen Gefahr sich allzu sehr in der eigenen Weltsicht wohl zu fühlen, indem sie ihre kritische Positionierung zu wenig hinterfragen. Scharfe Kritik an Hou Hanrus Praxis, die politischste Kunst in der Peripherie auszustellen, während in der zentral gelegenen Ausstellungshalle Antrepo, die plakativere, markt-orientierte Kunst ihren Platz hatte, kam von dem österreichischen Kunstkritiker Oliver Marchart. Der marginalisierte Status politisierender Kunst sei durch die Verbannung an periphere Orte weiter untermauert, während die Hauptschau weiter der Mainstream-Kunst verhaftet bleibt. [195] Ähnliche Kritik stammt von dem ortskundigen Kurator Emre Baykal, der zudem auch lange innerhalb der Organisation der Biennale eine Position inne hatte: *„Despite the strategic objectives of the last three biennials to link the potential of the urban space with contemporary art and to blend the exhibition with everyday life, they were not daring enough to venture out of Beyoglu and its environs, the entertainment, shopping and cultural axis of Istanbul.“*[196]

4.2.1. Bestrebungen in der Vermittlungsarbeit

Die zahlreichen, zu berücksichtigenden, Berührungspunkte mit der lokalen Bevölkerung wurden bereits auf den unterschiedlichen Ebenen untersucht. Das direkte Mittel des Kunstsystems sich mit seinem Publikum auseinanderzusetzen, ist die Vermittlungsarbeit. Inwiefern haben die Kuratoren und die Leitung der Istanbul Biennale die Chance wahrgenommen, durch proaktive Vermittlungsarbeit auch Zielgruppen zu erreichen, die außerhalb des kunstaffinen Publikums stehen?
Ein Herantreten an die lokale Bevölkerung ist bei internationalen Großausstellungen eher eine Seltenheit. Im Falle von Biennalen abseits der großen Kunstzentren, deren Austragungsorte von größeren sozialen Kluften geprägt sind, zeichnet sich ein sensiblerer Umgang mit lokalen Gegebenheiten ab.
Ist es ein Spezifikum der nicht-westlichen Veranstaltungen, wie eben der Istanbul Biennale oder auch der Biennale von Sao Paolo, sich mit den unterschiedlichen Bewohnergruppen der Stadt auseinanderzusetzen? Ist diese Auseinandersetzung imstande über die

[194] Enwezor 2002, S 25f
[195] Marchart, 2008, S 475
[196] Baykal, 2010, S 42

Oberflächlichkeit hinauszugehen und die ständige Kluft zwischen den verschiedenen Wirklichkeiten zu schließen? Können sich internationale Kuratoren und Kulturschaffende überhaupt intensiv genug mit den regionalen Bedingungen beschäftigen, um eine authentische Sicht zu erlangen?

Biennalen und andere Großausstellungen haben tendenziell größeren Erfolg als permanente Kulturinsitutionen, wie Museen, ein breites Publikum zu erreichen. Worin liegen dabei die Auslöser? Einerseits ist es der Ereignis- und Spektakelcharakter der Ausstellungen dieser Größe, wobei zu beachten ist, dass der Zeitfaktor und damit die begrenzte Möglichkeit diesem Erlebnis beizuwohnen, eine Rolle spielen. Eine gewisse Neugierde auf das Ausgestellte und die Inszenierung des Ausstellungsrahmens wird ebenfalls geschürt: wenn ein großes internationales Publikum eigens für die Veranstaltung anreist, muss sie eine Besonderheit sein. Die Biennalen als Erben zeigen hier noch den Mythos der Weltausstellungen mit ihren Abermillionen Besuchern. Unter der lokalen Bevölkerung spielt dabei die Konstruktion von Identität eine Rolle, indem suggeriert wird, Teil des internationalen Geschehens zu werden.

Doch anhand welcher Angebote tritt die Istanbul Biennale an das lokale Publikum? Um der Elitenbildung, die in der Kultur tendenziell generell besteht, entgegenzulaufen, ist der Eintritt zur Istanbul Biennale bei rund fünf Euro sehr niedrig gehalten. Darüber hinaus werden die Kataloge ebenso günstig angeboten beziehungsweise waren sie bei der 9. Edition 2005 gratis. Die Kuratoren dieser Biennale, Charles Esche und Vasıf Kortun, hatten in sechs Wochenendausgaben der großen türkischen Tageszeitung „Radikal“ eine Beilage zur Biennale von sechs bis acht Seiten.[197] Damit wurden Leser der Zeitung mit dem Diskurs im Rahmen der Biennale konfrontiert und in Verbindung gebracht, auch wenn diese keine Möglichkeit hatten die Ausstellung selbst zu besuchen. Anhand dieser Strategie transportieren Ausstellungen, die sonst auf den Raum der Präsentation beschränkt sind, Inhalte auf neuen Ebenen und richten sich proaktiv an ein ebenso neues Publikum. Damit werden nachhaltig Anreize geschaffen, sich mit Kunst auseinanderzusetzen.

“*Exhibitions are therefore, contemporary forms of rhetoric, complex expressions of persuasion whose strategies aim to produce a prescribed set of values and social relations to their audiences. As such exhibitions are subjective political tools, as well as being modern ritual settings, that uphold identities (artistic, national, sub-cultural,*

[197] Esche/Kortun, 2011, S 177

‘international’, gender- or race-specific, avant-garde, regional, globlal, etc.) they are to be understood as institutional ‘utterances’ within a larger culture industry.”[198]

Charles Esche und Francesco Bonami sehen die soziale, öffentliche Funktion einer Biennale in ihrer Unterscheidung zum Museum als statisches Archiv und Repräsentationsraum, veranschaulicht. Sie fordern aber von beiden Institutionen die lokalen Gegebenheiten zu berücksichtigen und ihren Auftrag im Sinne des lokalen Publikums zu konzipieren.[199]

[198] O’Neill, 2007, S 244
[199] Bonami/Esche, 2005

5. Schlussbetrachtung

Aktuell ist im internationalen Kunstgeschehen ein konstanter Zuwachs an Biennalen, Großausstellungen und Kunstinstitutionen zu beobachten. Diese sind international zu einem dichten Netzwerk verwoben, das über nationalstaatliche Grenzen hinweg wirkt, können aber dennoch nicht außerhalb ihres Präsentationsrahmens und der diesem übergeordneten kulturellen Sozialisation gelesen werden.

Daher sind die Biennalen, als größte Instrumente des internationalen Kunstgeschehens, angehalten, sich ihrer Verantwortung gegenüber ihres unmittelbaren Handlungsraumes bewusst zu zeigen. Denn ihre Präsenz hat langfristige Auswirkungen auf den sie umgebenden Ort und seine ökonomischen, kulturellen und soziopolitischen Faktoren. Insbesondere den Kuratoren wird die Aufgabe zuteil, für den gegebenen Ort und die dort ansässige Bevölkerung eine Ausstellung zu kuratieren, die für die lokalen Wirklichkeiten – sei es durch die inhaltliche Thematisierung lokaler gesellschaftspolitischer Fragestellungen und die eigene Verortung der Biennale – einen Mehrwert zu schaffen. Vice versa kann Kunst ein Instrument sein, globale Konflikte auf lokale Ebene zu setzen und lesbar zu machen. Daher können Biennalen für die lokale Bevölkerung identitätsstiftend sein, schließlich wird eine Ausstellung nicht in erster Linie für den internationalen Kunst Jet-Set gestaltet.

Die Istanbul Biennale konnte den eingangs unglücklichen Zustand der Suche nach dem Austragungsort für sich umkehren: ein bekannter Ort stellt für sonst unbeachtete Bevölkerungsgruppen einen Bezugspunkt dar und kann Schwellenängsten entgegenwirken und der Vermittlung von Kunst dienlich sein. Indem die Werkauswahl gesellschaftspolitische, soziale, ökonomische Probleme widerspiegelt, die für das unmittelbare lokale Publikum Relevanz haben, ist eine gemeinsame Basis für einen Dialog geschaffen.

Ihrem Anspruch entsprechend, ganze Städte oder gar Regionen zu repräsentieren, sollten Biennalen auf die komplexen gesellschaftspolitischen und soziologischen Systeme innerhalb ihres Handlungsraums reagieren. Es ist die Aufgabe und Verantwortung des Kurators mit der Konzeption seiner Ausstellung auf örtliche Gegebenheiten zu reagieren. Kunst und Kultur sind nicht nur gesellschaftsabbildende, sondern ebenso gesellschaftsbildende Faktoren, daher ist ein Dialog zwischen Künstlern, Theoretikern und

einem breiten Publikum anzustreben, um dabei die Möglichkeiten der Diskursbildung auszuweiten.

Urbane Transformationsprozesse, wie die Gentrifizierung, sind natürliche Herausforderungen für die Stadtentwicklung. Im Kontext der Metropole Istanbuls, deren lange und einzigartige Geschichte sie zu beachtlicher Größe mit einer heterogenen, teils autonom gewachsenen, kosmopolitischen Struktur anwachsen ließ, sind die Dynamiken urbaner Transformation besonders komplex.

Wahrzunehmen, welchen Einfluss die eigene Großveranstaltung außerhalb des unmittelbaren Berührungsfeldes der Kunst hat, ist für eine nachhaltige Entwicklung des Formats der Biennalen wesentlich. Denn Biennalen sind ein öffentlicher Teilbereich des, sie umgebenden, urbanen Raums und bewegen sich innerhalb der vor Ort gewachsenen kulturellen Codes. Kunst reagiert auf die gesellschaftspolitische und soziale Umgebung, umso mehr müssen daher kulturelle Großausstellungen ihr Potenzial und internationales Ansehen nutzen, um neben dem definierten Zielpublikum auch die unmittelbare Bevölkerung zu erreichen. Erst durch die tiefgreifende Auseinandersetzung mit den vorgefundenen historischen, sozialen, wirtschaftlichen oder politischen Strukturen, ist eine Großausstellung selbstreflexiv.

Vor dem Hintergrund der Gentrifizierungsprozesse in den Vierteln Istanbuls, wird die Biennale als einflussreiche Institution zum politischen Instrument. Die Einnahme von Raum, der in südlichen Gesellschaften ein noch stärker sozial konnotiertes Konstrukt darstellt, kommt einer Verschiebung von Macht gleich. Wenn nun also die Biennale als Kulturveranstaltung in der Peripherie Prozessen der Gentrifizierung einen Anstoß gibt, hat sie auch Teil an der dadurch in Gang gesetzten gesellschaftspolitischen Perspektivverschiebung. Da Kunst nicht nur im luftleeren Raum gedacht werden kann und immer auch einen Kontext mittransportiert, muss sie das unmittelbare Umfeld einbeziehen beziehungsweise sich ihrer Instrumente bedienen, um örtliche Fragestellungen sichtbar zu machen. Die Biennale als Katalysator kultureller Entwicklungen innerhalb von Stadtentwicklungsprozessen und damit als Produzent sozialer Ungleichheiten, kann ihr Verantwortungsbewusstsein durch aktive und ernsthafte Auseinandersetzung mit den lokalen Fragestellungen beweisen und ihren Ruf der Festivalisierung überwinden.

I. Bibliographie

1. Selbstständige Publikationen

Baykal 2010a
Baykal, Emre. Arter-Second Exhibition, Istanbul 2010

Belting 2005
Hans Belting. Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen. Ausgewählt und eingeleitet von Peter Weibl, hg. von Michael Diers, Hamburg 2005

Debord 1996
Guy Debord. Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin 1996

Enwezor 2002
Okwui Enwezor. Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form. Gottfried Boehm und Horst Bredekamp (Hg.), München 2002

Glozer 2001
Laszlo Glozer. Garten der Künste, Köln 2001

Graw 2008
Isabelle Graw, Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity, Köln 2008

Hermann 2008
Rainer T. Hermann. Wohin geht die türkische Gesellschaft? Kulturkampf in der Türkei, München 2008

Kortun/Kosova 2004
Vasıf Kortun, Erden Kosova. Szene Türkei: Abseits, aber Tor!, Köln 2004

Kwon 2004
Miwon Kwon. One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity, Cambridge, Mass., 2004

Lefèbvre 1991
Henri Lefèbvre, The Production of Space, Oxford, 1991

Lewitzky 2005
Uwe Lewitzky, Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität, Bielefeld 2005

Möntmann 2002
Nina Möntmann, Kunst als Sozialer Raum, Köln, 2002

Oda Projesi 2005
Oda Projesi/ Özge Açikkol (Hg.), Neighbourhood, room, neighbour, guest?, Frankfurt am Main, 2005

Odenthal 2009
Johannes Odenthal. Istanbul Next Wave, Göttingen, 2009

O'Doherty 1996
Brian O'Doherty. In der weißen Zelle. Inside the White Cube,. Wolfgang Kemp (Hg.), Nachwort: Markus Brüderlin, Berlin 1996
Seufert 2006
Günter Seufert/Christopher Kubasek, Die Türkei. Politik, Geschichte, Kultur, München, 2006

Steinbach 2010
Udo Steinbach, Geschichte der Türkei, 5. Auflage, München, 2010

Vogel 2010
Sabine B. Vogel. Biennalen – Kunst im Weltformat, Wien 2010

Volkenandt 2004
Claus Volkenandt. Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte - Methoden Perspektiven, Berlin 2004

Wagner 2007
Thomas Wagner. Licht im Schacht von Babel, Berlin, 2007

Wörner 2000
Martin Wörner. Die Welt an einem Ort, Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen, Berlin 2000

2. Unselbstständige Publikationen

a) Zeitschriften

Babias 2000
Marius Babias, Die Kunstbiennalen und die kulturelle Ökonomie des Globalismus, in: Kunstforum International, Bd. 152 Oktober-Dezember 2000. S. 425-435

Boecker 2000
Susanne Boecker, Biennalen im Dialog. In: Kunstforum International – Kunst ohne Werk, Bd. 152 Oktober-Dezember 2000. S. 422-424

Gleadowe 2007
Teresa Gleadowe, 10th Istanbul Biennial, in: Art Monthly # 310, Oktober 2007, S 33-35

Gleadowe 2009
Teresa Gleadowe, What keeps mankind alive? 11th International Istanbul Biennial, in: Art Monthly # 330, Oktober 2009, S 18-19

Heartney 2009
Eleanor Heartney, What keeps Collaboration alive? Interview mit WHW, in: Art in America, Oktober 2009, S 59-63

Khan 2009
Sharlene Khan, Gatekeeping Africa, in: Springerin, Band XV Heft 1, Winter 2009, S 36-40
Lichtenberger 2012
Lichtenberger, Elisabeth. Wohnraum und Gesellschaft. Vergleichende Reflexionen von Europa und den USA. In: KONstruktiv 285, Zeitschrift der Bundeskammer der Architekten und Ingenieurkonsulenten, Wien, März 2012

Oren 2008
Michael Oren, Beyond Ambivalence. Turkish Artists at the Istanbul Biennial, In: Cultural Studies Vol. 22, No. 6 November 2008, Taylor & Francis 2008, S 820-836

Smith 2008
Sarah-Neel Smith, The Biennial Effect, in: Art Monthly # 317, Juni 2008, S 40

b) Sammelbände

Akay 2005
Ali Akay, Istanbuls neue Perspektiven, in: Nika Bätzner (Hg.), Urbane Realitäten: Fokus Istanbul. (Kat. Ausst. Künstlerhaus Bethanien 2004), Berlin 2005, S 126-137

Akay 2010
Ali Akay, The social dynamics of contemporary art in Turkey, in: Hossein Amirsadeghi (Hg.), Unleashed. Contemporary Art from Turkey, London 2010, S 34-39

Alkan 2008
Alkan, Sevil. Globalization, Locality and the Struggle over a Living Space. The Case of Karanfilköy, in: Public Istanbul, Frank Eckardt und Kathrin Wildner,. Public Istanbul. Spaces and Spheres of the Urban, Bielefeld, 2008, S 49-82

Arslan 2009
Arslan, Savaş. Corporate Museums in Istanbul, in: Hans Belting / Andrea Buddensieg (Hg.), The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums, Ostfildern, 2009, S 236-255

Baykal 2010b
Baykal, Emre. Contemporaneity in Turkish Art, in: Hossein Amirsadeghi (Hg.), Unleashed. Contemporary Art from Turkey, London 2010, S 40-47

Block 2001
Block, René „Biennalen: lokale Kunst und globaler Kontext – ein Ausstellungsmodell auch für die Zukunft?“ in: „ZukunftsFormen : Kultur und Agenda 21“, Jerman, Tina, 1954- [Hrsg.], Essen : Klartext-Verl. , 2001

Blom 2010
Blom, Ina. On Biennial Practice: The Global Megacity and Biennial Memory, 2010, in: Marieke van Hal / Elena Filipovic / Solveig Ovstebo (Hg.), The Biennial reader. (Introduction). An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art, Bergen Kunsthall , Ostfildern 2010, S 23-26

Boyadijev 2003/04
Boyadijev, Luchezar. Off the Record, in: Igor Zabel (Hg.), MJ – Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship; (Reprint of 3 issues of Manifesta journal, on the occasion of the 7th edition of Manifesta, Biennale europea di arte contemporanea; N° 1: the revenge of the white cube? N° 2: Biennials ; N° 3: Exhibition as a dream), Mailand 2008, S 120-127

Eckhardt 2008
Eckardt, Frank. Introduction: Public Space as a Critical Concept. Adequate for Understanding Istanbul Today?, in: Public Istanbul, Frank Eckardt und Kathrin Wildner,. Public Istanbul. Spaces and Spheres of the Urban, Bielefeld, 2008, S13-20

Esche 2003/04
Esche, Charles. Whitecubeness & Cubicalism, in: Igor Zabel (Hg.), MJ – Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship; (Reprint of 3 issues of Manifesta journal, on the occasion of the 7th edition of Manifesta, Biennale europea di arte contemporanea; N° 1: the revenge of the white cube?; N° 2: Biennials ; N° 3: Exhibition as a dream), Mailand 2003/04, S 64-69

Esen 2007
Esen, Orhan. Learning from Istanbul. Die Stadt Istanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Orhan Esen (Hg.), Self Service City: İstanbul, Kulturstiftung des Bundes, Berlin 2007, S 33-52

Esen/Rieniets 2008
Orhan Esen/Tim Rieniets, Fortress Istanbul. Gated Communities and the Socio-Urban Transformation, in: Public Istanbul, Frank Eckardt und Kathrin Wildner,. Public Istanbul. Spaces and Spheres of the Urban, Bielefeld, 2008, S 83-112

Ferguson/Greenberg/Nairne, 2005
Ferguson, Bruce W./ Greenberg, Reesa / Nairne, Sandy. Mapping international exhibitions, in: Barbara Vanderlinden / Elena Filipovic (Hg.),The Manifesta Decade. Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe, Cambridge, Mass. 2005, S 47-56

Ferguson/Hoegsberg, 2010
Bruce W. Feruson, Milena M. Hoegsberg, Talking and Thinking about Biennials: The Potential of Discoursivity, , in: Marieke van Hal / Elena Filipovic / Solveig Ovstebo (Hg.), The Biennial reader. (Hauptbd.). An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art, Bergen Kunsthall , Ostfildern 2010, S 360-377

Filipovic 2005
Elena Filipovic, The Global White Cube, 2005, in: Marieke van Hal / Elena Filipovic / Solveig Ovstebo (Hg.), The Biennial reader. (Hauptbd.). An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art, Bergen Kunsthall , Ostfildern 2010, S 322-345

Filipovic / van Hal/ Ovstebo, 2010
Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Ovstebo, Biennalogy, in: , in: Marieke van Hal / Elena Filipovic / Solveig Ovstebo (Hg.), The Biennial reader. (Hauptbd.). An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art, Bergen Kunsthall , Ostfildern 2010, S 15

Hlavajova, 2010
Maria Hlavajova, How to Biennial? The Biennial in Relation to the Art Institution, in: Marieke van Hal / Elena Filipovic / Solveig Ovstebo (Hg.), The Biennial reader. (Hauptbd.). An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art, Bergen Kunsthall , Ostfildern 2010, S 292-305

Jones 2010
Caroline A. Jones, Biennial Culture: A Longer History, 2010, in: Marieke van Hal / Elena Filipovic / Solveig Ovstebo (Hg.), The Biennial reader. (Hauptbd.). An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art, Bergen Kunsthall , Ostfildern 2010, S 66-87

Kleinsteuber 2004
Hans J. Kleinsteuber, Weltkulturen zwischen Glokalität und Transkulturalität, in: Karin Hanika /Bernd Wagner (Hg.), Kulturelle Globalisierung und regionale Identität. Beiträge zum kulturpolitischen Diskurs, Kulturpolitische Gesellschaft e. V., Bonn, 2004, S65

Kwon 1997
Miwon Kwon, Für Hamburg: Public Art und städtische Identitäten, in: Ausstellungskatalog Kunst aus Schritt und Tritt, Christian Philipp Müller(Hg.), Kunstverein und Kulturbehörde Hamburg, 1997, S 94-109

Lanz 2007
Stephan Lanz, Wenn du es in Istanbul schaffst, schaffst du es überall. Über Städter und Anti-Städter, Dorf und Metropole, in: Orhan Esen (Hg.), Self Service City: İstanbul, Kulturstiftung des Bundes, Berlin 2007, S 55-68

Martinez 2003/04
Rosa Martinez. On Individual and/or Collective Curatorial Work, in: Igor Zabel (Hg.), MJ – Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship; (Reprint of 3 issues of Manifesta journal, on the occasion of the 7th edition of Manifesta, Biennale europea di arte contemporanea; N° 1: the revenge of the white cube?; N° 2: Biennials ; N° 3: Exhibition as a dream), Mailand 2008, S 189-193

Martini 2010
Vittoria Martini. The Era of the Histories of Biennials Has Begun, in: Marieke van Hal / Elena Filipovic / Solveig Ovstebo (Hg.), The Biennial reader. (Introduction). An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art, Bergen Kunsthall , Ostfildern 2010, S 9-13

Misano/ Zabel 2003/04
Viktor Misano / Igor Zabel, Biennials, in: Igor Zabel (Hg.), MJ – Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship; (Reprint of 3 issues of Manifesta journal, on the occasion of the 7th edition of Manifesta, Biennale europea di arte contemporanea; N° 1: the revenge of the white cube? N° 2: Biennials ; N° 3: Exhibition as a dream), Mailand 2008, S 92-93

Niemojewski 2010
Rafal Niemojewski, Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial, 2010, in: Marieke van Hal / Elena Filipovic / Solveig Ovstebo (Hg.), The Biennial reader. (Hauptbd.). An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art, Bergen Kunsthall , Ostfildern 2010, S 88-103

O'Neill 2007
Paul O'Neill, The Curatorial Turn: From Practice to Discourse, 2007, in: Marieke van Hal / Elena Filipovic / Solveig Ovstebo (Hg.), The Biennial reader. (Hauptbd.). An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art, Bergen Kunsthall , Ostfildern 2010, S 240-259

Papastergiadis/Martin 2010
Nikos Papastergiadis and Meredith Martin. Biennials as Platforms for Social Change, in: Marieke van Hal / Elena Filipovic / Solveig Ovstebo (Hg.), The Biennial reader. (Introduction). An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art, Bergen Kunsthall , Ostfildern 2010, S 40

Raqs Media Collective 2010
Raqs Media Collective. On Curatorial Responsibility, 2010, in: Marieke van Hal / Elena Filipovic / Solveig Ovstebo (Hg.), The Biennial reader. (Hauptbd.). An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art, Bergen Kunsthall , Ostfildern 2010, S 276-289

Roces 2005
Marian Postor Roces, Crystal Palace Exhibitions, 2005, in: Marieke van Hal / Elena Filipovic / Solveig Ovstebo (Hg.), The Biennial reader. (Hauptbd.). An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art, Bergen Kunsthall , Ostfildern 2010, S 50-65

Rogoff 2010
Irit Rogoff, Regional Imaginings, in: Hossein Amirsadeghi (Hg.), Unleashed. Contemporary Art from Turkey, London 2010, S 48-55, sowie S 180

Şengül 2007
Şengül, H. Tarık. Über den Urbanisierungsprozess in der Türkei. Versuch einer Periodisierung, in: Orhan Esen (Hg.), Self Service City: İstanbul, Kulturstiftung des Bundes, Berlin 2007, S 79-91

Tan 2007
Tan, Pelin. Grenzpolitiken und Stadtbetrachtungen, in: Orhan Esen (Hg.), Self Service City: İstanbul, Kulturstiftung des Bundes, Berlin 2007, S 211-215

Verwoert 2010
Verwoert, The Curious Case of Biennial Art, 2010, in: Marieke van Hal / Elena Filipovic / Solveig Ovstebo (Hg.), The Biennial reader. (Hauptbd.). An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art, Bergen Kunsthall , Ostfildern 2010, S 184-197

Wagner 2004
Bernd Wagner. Globalisierung und Kultur – globale Kultur, in: Karin Hanika /Bernd Wagner (Hg.), Kulturelle Globalisierung und regionale Identität. Beiträge zum kulturpolitischen Diskurs, Kulturpolitische Gesellschaft e. V., Bonn, 2004

WHW 2003/04
WHW, The Possibility of the White Cube, in: Igor Zabel (Hg.), MJ – Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship; (Reprint of 3 issues of Manifesta journal, on the occasion of the 7th edition of Manifesta, Biennale europea di arte contemporanea; N° 1: the revenge of the white cube? N° 2: Biennials; N° 3: Exhibition as a dream), Mailand 2008, S 80-82

Yücesoy 2008
Eda Ünlü Yücesoy, Contested Public Spaces vs. Conquered Public Spaces. Gentrification and its Reflections on Urban Public Space in Istanbul, in: Public Istanbul, Frank Eckardt und Kathrin Wildner,. Public Istanbul. Spaces and Spheres of the Urban, Bielefeld, 2008, S 29-48

Zabel 2003/04
Igor Zabel. The Return of the White Cube, in: Igor Zabel (Hg.), MJ – Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship; (Reprint of 3 issues of Manifesta journal, on the occasion of the 7th edition of Manifesta, Biennale europea di arte contemporanea; N° 1: the revenge of the white cube? N° 2: Biennials ; N° 3: Exhibition as a dream), Mailand 2003/04, S 18-27

3. Kataloge

Altay 2004
Ein Gespräch zwischen Deniz Altay und Engin Öncüoğlu, in: Roger Conover/ Eda Cufer/ Peter Weibel (Hg.), Call me Istanbul ist mein Name. Kunst und urbane Visionen einer Metapolis. (Kat. Ausst., ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 2004), Karlsruhe 2004, S 78f

Belting 2004
Belting, Hans. Eine globale Kunstszene? Marco Polo und die anderen Kulturen. ,in: Roger Conover/ Eda Cufer/ Peter Weibel (Hg.), Call me Istanbul ist mein Name. Kunst und urbane Visionen einer Metapolis. (Kat. Ausst., ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 2004), Karlsruhe 2004, S 192-200

Birkalan 2004
Birkalan, Hande. Gecekondu entdecken: Menschen, Geschichten, Orte, **in:** Roger Conover/ Eda Cufer/ Peter Weibel (Hg.), Call me Istanbul ist mein Name. Kunst und urbane Visionen einer Metapolis. (Kat. Ausst., ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 2004), Karlsruhe 2004**,** S 56-66

Cameron 2011
Dan Cameron, in: Remembering Istanbul, Katalog zur gleichnamigen Konferenz 26.-27. November 2010, Istanbul 2011, S 150-169

Dervişoğlu 2009
Gökce Dervişoğlu, Corporate Support on Art: A vicious or virtuous cycle?, in: 11. Internationale Istanbul Bienniale, What keeps Mankind Alive? (Kat. Ausst. Internationale Istanbul Biennale 2009), Istanbul 2009, S 38-54

Esche/Kortun 2011
Charles Esche/Vasıf Kortun, in: Remembering Istanbul, Katalog zur gleichnamigen Konferenz 26.-27. November 2010, Istanbul2011, 2011, S 170-185

Erdemci 2004
Erdemci, Fulya. Istanbul: Die improvisierende Stadt**,in:** Roger Conover/ Eda Cufer/ Peter Weibel (Hg.), Call me Istanbul ist mein Name. Kunst und urbane Visionen einer Metapolis. (Kat. Ausst., ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 2004), Karlsruhe 2004, S 66-74

Merali 2005
Merali, Shasheen. Der Vermittlung eine Chance geben, in: Nika Bätzner (Hg.), Urbane Realitäten: Fokus Istanbul. (Kat. Ausst. Künstlerhaus Bethanien 2004), Berlin 2005, S 86-91

Hanru. 2007
Hou Hanru, Not Only Possible, But Also Neccessary: Optimism in the Age of Global War, in: 10. Internationale Istanbul Bienniale, (Kat. Ausst. Internationale Istanbul Biennale 2007), Istanbul 2007, S 21-29

Hanru 2011
Hou Hanru, in: Remembering Istanbul, Katalog zur gleichnamigen Konferenz 26.-27. November 2010, Istanbul 2011, 186-205

Karamustafa 2011
Gülsün Karamustafa, in: Remembering Istanbul, Katalog zur gleichnamigen Konferenz 26.-27. November 2010, Istanbul 2011, S 248-259

Kat. Ausst. ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie 2004
Roger Conover/ Eda Cufer/ Peter Weibel (Hg.), Call me Istanbul ist mein Name. Kunst und urbane Visionen einer Metapolis. (Kat. Ausst., ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 2004), Karlsruhe 2004

Kat. Ausst. 7. Internationale Istanbul Biennale 2001
7. Internationale Istanbul Biennial. Egofugal. Fugue from ego for the next emergence, (Kat. Ausst. Internationale Istanbul Biennale 2001), Istanbul 2001

Kat. Ausst. 8. Internationale Istanbul Biennale 2003
8. Internationale Istanbul Bienniale. Poetic Justice, (Kat. Ausst. Internationale Istanbul Biennale 2003), Istanbul 2003

Kat. Ausst. 9. Internationale Istanbul Biennale 2005
9. Internationale Istanbul Bienniale. Istanbul, (Kat. Ausst. Internationale Istanbul Biennale 2005), Istanbul 2005

Kat. Ausst. 10. Internationale Istanbul Biennale 2007
10. Internationale Istanbul Bienniale, (Kat. Ausst. Internationale Istanbul Biennale 2007), Istanbul 2007

Kat. Ausst. 11. Internationale Istanbul Biennale 2009
11. Internationale Istanbul Bienniale, What keeps Mankind Alive? (Kat. Ausst. Internationale Istanbul Biennale 2009), Istanbul 2009

Kortun 2005
Vasıf Kortun, in: 9. Internationale Istanbul Bienniale. Istanbul, (Kat. Ausst. Internationale Istanbul Biennale 2005), Istanbul 2005, S 71-74

Kosova 2004
Oda Projesi, in: Roger Conover/ Eda Cufer/ Peter Weibel (Hg.), Call me Istanbul ist mein Name. Kunst und urbane Visionen einer Metapolis. (Kat. Ausst., ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 2004), Karlsruhe 2004, S 114f

Madra 2011
Beral Madra, in: Remembering Istanbul, Katalog zur gleichnamigen Konferenz 26.-27. November 2010, Istanbul2011, S 24-53

Potrc 2003
Marjetica Potrc, in: 8. International Istanbul Bienniale. Poetic Justice, (Kat. Ausst. Internationale Istanbul Biennale 2003), Istanbul 2003, S 191

Vergne 2003
Philipp Vergne, in: 8. International Istanbul Bienniale. Poetic Justice, (Kat. Ausst. Internationale Istanbul Biennale 2003), Istanbul 2003, S 107

WHW 2011
WHW, in: Remembering Istanbul, Katalog zur gleichnamigen Konferenz 26.-27. November 2010, Istanbul 2011, S 206-221

4. Online-Quellen

Alle Konzepte der Biennalen sind unter www.iksv.org/en zu finden

Allmendinger 2002
Ulli Allmendinger. Alltagsdialoge auf der Brücke. Taz, 15.03.2002
http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2002/03/15/a0228, 04.06.2010

Akay 2012
Ali Akay im Interview mit Ingo Arend, Neue Aufklärung aus dem Osten. Der türkische Soziologe Ali Akay über den Aufstieg der Türkei, die Angst von Erdogan und das neue Bagdad. taz, 10.01.2012
http://www.taz.de/!85274/ (zuletzt besucht am 11.11.2012)

Arend 2010a
Ingo Arend, Hauptsache sie drehen sich. taz, 01.12.2010
http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010%2F12%2F01%2Fa0106&cHash=a4d89c7941 (zuletzt besucht am 07.12.2010)

Arend 2010b
Arend, Ingo. Biennalen wollt ihr ewig leben? 02.12.2010
http://www.getidan.de/kultur/ingo_arend/18300/biennalen (zuletzt besucht: 07.12.2010)

Bourdieu 1991
Bourdieu, Pierre. Physischer, Sozialer und angeeigneter Raum
http://de.scribd.com/doc/94531367/Bourdieu-1991-Physischer-Sozialer-Angeeigneter-Raum-Stadtraeume (zuletzt besucht am 15.11.2012)

Büsing/Klaas 2008
Nicole Büsing und Heiko Klaas. Kunstszene Istanbuls. Busengrapschen am Bosporus, Spiegel, 18.12.2008 http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,596790,00.html (zuletzt besucht am 04.06.2010)

Esche/Bonami 2005
Charles Esche und Francesco Bonami, Debate:Biennials, in: Frieze, Juni-Aug 2005 beziehungsweise http://www.frieze.com/issue/article/debate_biennials/ (zuletzt besucht am 3.10.2012)

Der Standard 2010
Mob Attacke auf Istanbuler Galerien, Der Standard, 23.9.2010
http://derstandard.at/1285199126845/Mob-Attacke-auf-Istanbuler-Galerien (zuletzt besucht am 3.11.2012)

Der Standard 2010
Premier kalmiert in Istanbul, Der Standard, 27.9.2010
http://derstandard.at/1285199326485/Tuerkei-Premier-kalmiert-in-Istanbul (zuletzt besucht am 3.11.2012)

Die Welt 2007
Kunst und Religion. Die Istanbul Biennale , Die Welt, 30.09.2007
http://www.welt.de/kultur/article1221088/Kunst_und_Religion_die_Istanbul_Biennale.html 07.12.2010)

Ersoy 2010
Özge Ersoy, On the 11th International Istanbul Biennial, 25.06.2010
http://araratmagazine.org/2010/06/11th-istanbul-biennial/, (zuletzt besucht am 04.06.2010)

Kálnoky 2012
Boris Kálnoky, Der heimliche Kampf der Islamisten gegen Alkohol, Die Welt, 2.9.2012
http://www.welt.de/politik/ausland/article108931602/Der-heimliche-Kampf-der-Islamisten-gegen-Alkohol.html (zuletzt besucht am 3.11.2012)

Kat. Ausst. Internationale Architekturbiennale Rotterdam/“Refuge“ 2009
Broschüre zur Stadtentwicklung die aus dem Rahmenprogramm der 11. Istanbul Biennale 2009 „Refuge“ entstand
http://mutlukent.wordpress.com/istanbul-living-in-voluntary-and-involuntary-exclusion/ (zuletzt besucht am 19.11.2012)

Kunstraum Tanas
http://www.tanasberlin.de/ (zuletzt besucht am 25.11.2012)

Lang 2005
Peter Lang, Tricky Istanbul, Kunst-Blog, 27.09.2005
http://kunst-blog.com/2005/09/tricky_istanbul.php, (zuletzt besucht am 04.06.2010)

Rich 2007
Sarah Rich, Beyond Green: Toward a Sustainable Art, 17. Juni 2007
http://www.worldchanging.com/archives/006891.html (zuletzt besucht am 10.12.2012)

Romanowska 2009
Marzena Romanowska. Friendly ghost of communism haunts Istanbul's art world, Hürriyet Daily News. 10.04.2009
http://www.hurriyetdailynews.com/default.aspx?pageid=438&n=friendly-ghost-of-communism-haunts-istanbul8217s-art-world-2009-10-04 (zuletzt besucht am 25.11.2012)

Senger 2009
Emilia von Senger. Kreativschmiede Istanbul, Berliner Jugendforum, 01.11.2009
http://www.berliner-jugendforum.de/index.php?id=111&tx_ttnews[tt_news]=78&tx_ttnews[backPid]=110&cHash=a92c5b6209, (zuletzt besucht am 04.06.2010)

Sönmez 2010
Land mit doppeltem Boden. Türkei-Experte Necmi Sönmez mit Orsolya Abraham im Gespräch**.,** Artnet, 05.03.2010 http://www.artnet.de/magazine/istanbul-2010-turkeiexperte-necmi-sonmez-im-artnetgesprach/,(zuletzt besucht am 04.06.2010)

Smith 2011
Sarah-Neel Smith, Untitled (12th Istanbul Biennial), Frieze Nov-Dez 2011 beziehungsweise http://www.frieze.com/issue/review/untitled-12th-istanbul-biennial/ (zuletzt besucht am 3.10.2012)

Sommer/Schlüter/Thon 2011
Tim Sommer, Ralf Schlüter und Ute Thon, Oligarch trifft Weltenretter, Art Magazin, 03.06.2011
http://www.art-magazin.de/kunst/42898/venedig_biennale_eroeffnung (zuletzt besucht: 20.09.2012)

Stahl 2009
Antje Stahl, Brecht in Istanbul, Art Magazin, 14.09.2009
http://www.art-magazin.de/kunst/22286/11_istanbul_biennale_gegenwartskunst (zuletzt besucht am 04.06.2010)

Tan 2004
Pelin Tan, Lost Domus, in: Idea, #17, 2004
http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=219 (zuletzt besucht am 10.12.2012)

Tan 2006
Istanbuls Gated Communities, Pelin Tan. In: Bidoun Magazine # 6
http://www.bidoun.org/magazine/06-envy/istanbuls-gated-communities-by-pelin-tan/
(zuletzt besucht am 13.11.2012)

Thalmann/Pein 2009
Christine Thalmann, Liane von Pein. Die junge Kunstszene in Istanbul. Rundfunk Berlin-Brandenburg, 12.11.2009
http://www.rbb-online.de/stilbruch/archiv/stilbruch_vom_12_11/kunstszene_istanbul.html,
(zuletzt besucht am 04.06.2010)

Todays Zaman 2009
Art in Istanbul preparing for 2010, Todays Zaman, 03.11.2009
http://www.todayszaman.com/tz-web/news-191799-art-in-istanbul-preparing-for-2010.html, (zuletzt besucht am 04.07.2010)

Trainor 2003
James Trainor, How Latitudes become forms: Art in a global age, in: Frieze Jun-Aug 2003 beziehungsweise:
http://www.frieze.com/issue/review/how_latitudes_become_forms_art_in_a_global_age/
(zuletzt besucht am 3.10.2012)

Universes in Universe 2001
Überblick über die Editionen der Istanbul Biennale, Universes in Universe, 2001
http://universes-in-universe.de/car/istanbul/d-hist.htm (zuletzt besucht am 19.11.2012)

Vogel 2007
Sabine B. Vogel, Kunst, Kontext und Kebab, 22.09.2007
http://www.diyalog-der.eu/s9y_de/index.php?/archives/2-Kunst,-Kontext-und-Kebab.html
(zuletzt besucht am 25.11.2012)

Wulf 2010
Moritz Wulf, Underground-Kunstszene in Istanbul, ARTE Journal, 21.01.2010
http://www.arte.tv/de/Die-Welt-verstehen/arte-journal/Themen/3036958,CmC=3034900.html, (zuletzt besucht am 04.06.2010)

Zolghadr 2009
Tirdad Zolghadr, 11th Istanbul Biennial , in: Frieze, Nov-Dez 2009 beziehungsweise
http://www.frieze.com/issue/review/11th_istanbul_biennial, (zuletzt besucht am 04.06.2010)

II. Abbildungsnachweis

Abb. 1 und 2: Feshane, 1991
Quelle: Remembering Istanbul, 2011, S 70 © Foto: Vasıf Kortun

Abb. 3 und 4: Antrepo, ehemalige Lagerhallen
Quelle: http://universes-in-universe.de/car/istanbul/ort/e-antrepo.htm und http://universes-in-universe.de/car/istanbul/ort/e-antrepo-03.htm (zuletzt besucht am 4.11.2012)

Abb. 5: Hagia Eirene
Quelle:http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Hagia_Eirene_Constantinople_July_2007_002.jpg&filetimestamp=20070724232958 (zuletzt besucht am 6.12 .2012) © Foto: Gryffindor

Abb. 6: Yerebatan Zisterne
Quelle:http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Yerbatan_sarnici.jpg&filetimestamp=20120221204133 (zuletzt besucht am 6.12 .2012)

Abb. 7: Atatürk Kültür Merkezi
Quelle:http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:AtaturkCulturalCenterIstanbul.jpg&filetimestamp=20070216012847 (zuletzt besucht am 6.12 .2012) © Foto: Bryce Edwards

Abb. 8 und 9: IMÇ, Textilhandel
Quelle: http://universes-in-universe.de/car/istanbul/deu/2007/tour/imc/img-06.htm (zuletzt besucht am 6.12 .2012) © Foto: Haupt & Binder

Abb. 10: Griechische Schule, 11. Internationale Istanbul Biennale
Quelle: http://universes-in-universe.org/deu/bien/biennale_istanbul/2009/tour/greek_school/decolonizing_ps (zuletzt besucht am 6.12 .2012) © Foto: Jaana Prüss

Abb. 11: Halil Altındere, Tanz mit Tabus 2, 1997
Quelle: Vasıf Kortun / Erden Kosova, Szene Türkei: Abseits, aber Tor!, Köln, 2004, S 92-93

Abb. 12 und 13: Hale Tenger, I know people like this II, 1993
Quelle: http://www.gagallery.com/artists/hale-tenger/works (zuletzt besucht am 4.11.2012) sowie Vasıf Kortun / Erden Kosova, Szene Türkei: Abseits, aber Tor!, Köln, 2004, S 23

Abb. 14: Modell der Ausstellungsarchitektur der 12. Internationalen Istanbul Biennale
Quelle: http://www.labkultur.tv/node/6396 (zuletzt besucht am 6.12 .2012)

Abb. 15: Gecekondu in Istanbul
Quelle: http://affordablehousinginstitute.org/blogs/us/2010/10/the-300-house.html (zuletzt besucht am 2.12 .2012)

Abb. 16 und 17: Tarlabaşı
Quelle: © Fotos: Sebastian Jobst

Abb. 18 und 19: Eine Gated Community nach dem Vorbild Istanbuls mit Bosporus
Quelle: http://www.panoramio.com/photo/55366647 (zuletzt besucht am 6.12 .2012)

Abb. 20: Satellitenstadt in der Istanbuler Peripherie
Quelle: http://www.tarlabasiistanbul.com/2011/03/the-house-that-toki-built/ (zuletzt besucht am 2.12 .2012)

Abb. 21 bis 23: Sulukule im Abbruch
Quelle:
http://ita.habitants.org/notizie/abitanti_d_europa/sulukule_forced_from_their_homes
(zuletzt besucht am 2.12 .2012)

Abb. 24 und 25: Für den Abbruch freigegebenes Gebiet Tarlabasis und ein bereits geschleiftes Gebiet
Quelle: http://inuraistanbul2009.wordpress.com/workshops/law-no-5366-based-urban-renewal-processes-in-the-historic-city/picture5_tarlabasi-project-area_airfoto/ sowie http://jaddeyekabir.com/2012/09/02/5189/ (beide zuletzt besucht am 10.12 .2012)

Abb. 26: Gülsün Karamustafa, Mystic Transport, 1992
Quelle: http://www.artnet.de/magazine/gulsun-karamustafa-artnet-questionnaire-de/images/7/ (zuletzt besucht am 6.12 .2012)

Abb. 27: Fuat Şahinler – Murat Şahinler – Ahmet Soysal, The Quay, 2001
Quelle: Kat. Ausst. 7. Internationale Istanbul Biennale, S 157

Abb. 28: Esra Ersen, Brothers and Sisters, 2003
Quelle: Vasıf Kortun / Erden Kosova, Szene Türkei: Abseits, aber Tor!, Köln 2004, S 142

Abb. 29: Oda Projesi, Ada, 2003
Quelle: http://www.stretcher.org/features/the_8th_international_istanbul_biennial/ (zuletzt besucht am 6.12 .2012)

Abb. 30: Oda Projesi, Ada, 2003 Satilik Gecekondu (Gecekondu zu verkaufen), 2004 – Plakatprojekt im Städtischen Raum
Quelle: Kat. Ausst. ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, S 115

Abb. 31: Marjetica Potrc, Rooftop Room für die 8. Istanbul Biennale, 2003
http://www.potrc.org/project2.htm (zuletzt besucht am 3.11.2012)

Abb. 32: Marjetica Potrc, Rooftop Room, 2003
http://www.worldchanging.com/archives/006891.html (zuletzt besucht am 3.11.2012)

Abb. 33: Can Altay, ‚We are Paperman', he said, 2003
Quelle: Kat. Ausst. ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, S 79

Abb. 34: Can Altay, ‚We are Paperman', he said, 2003
Quelle: Remembering Istanbul, S 166, © Fotos: Elio Montanari, IKSV Archiv

Abb. 35 bis 37: Solmaz Shahbazi, Perfectly Suited for You, 2005
Quelle: http://www.bidoun.org/magazine/06-envy/istanbuls-gated-communities-by-pelin-tan/ (zuletzt besucht am 13.11.2012)

Abb. 38: Oda Projesi, Neighboorhood, room, neighbour, guest?, Buchprojekt im Rahmen der 9. Istanbul Biennale, 2005
Quelle: Kat. Ausst. 9.Istanbul Biennale, 2005, S 196-197

Abb. 39 und 40: Democrazia ,Welfare State, Smashing the Ghetto, 2007
Quelle: Kat. Ausst. 10.Istanbul Biennale, 2007, S 314-315

Abb. 41: Foto: Jos van der Pol, Bearbeitung: David Bennewith, Sandra Kassenaar, 2007
Quelle: Kat. Ausst. 10.Istanbul Biennale, 2007, S 478-479

Abb. 42: Foto: Jos van der Pol, Bearbeitung: David Bennewith, Sandra Kassenaar, 2007
Quelle: Kat. Ausst. 10.Istanbul Biennale, 2007, S 480- 481

Abb. 43 und 44: Nightcomers, Videoprojektionen auf öffentlichen Plätzen
Quelle: http://www.masinka.net/wp/2007/09/08/superimposing-la-hdabcd_1-10th-istanbul-biennial/ (zuletzt besucht am 4.11.2012)

Abb. 45 und 46: Sharon Hayes, I didn't know I loved you, 2009
Quelle: http://www.tanyaleighton.com/index.php?pageId=520&l=en (zuletzt besucht am 4.11.2012)

Abb. 47 und 48: Simon Wachsmuth, Parabasis, 2009
Quelle: http://www.iksftp.com/11b.iksv.org/sanatcilar_en.asp?sid=68 (zuletzt besucht am 4.11.2012)

III. Abbildungen

Abb. 1: Feshane, 1991

Abb. 2: Feshane, 1991

Abb. 3 und 4: Antrepo, ehemalige Lagerhallen

Abb. 5: Hagia Eirene

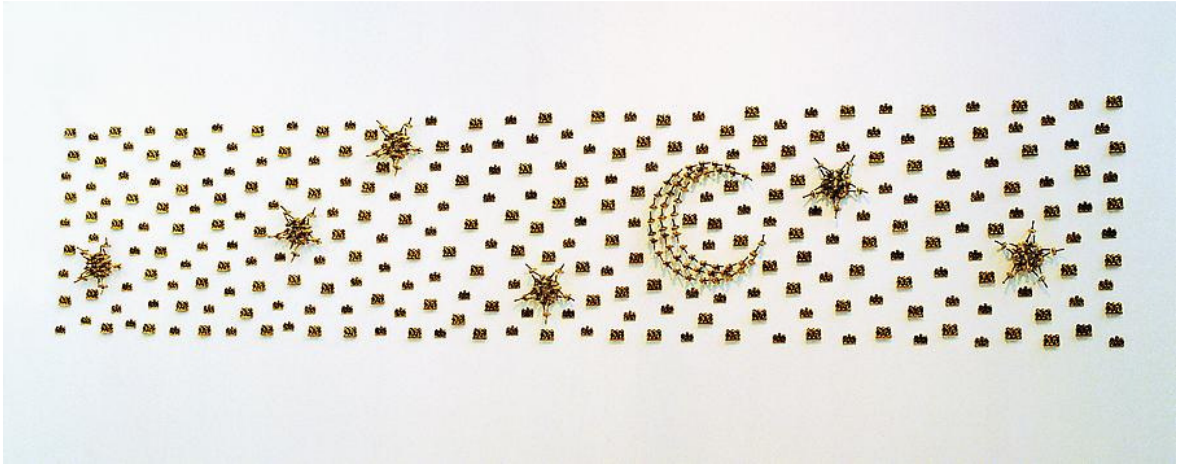
Abb. 6: Yerebatan Zisterne

Abb. 7: Atatürk Kültür Merkezi

Abb. 8 und 9: IMÇ, Textilhandel

Abb. 10: Griechische Schule, 11. Internationale Istanbul Biennale, 2009

Abb. 11: Halil Altındere, Tanz mit Tabus 2, 1997



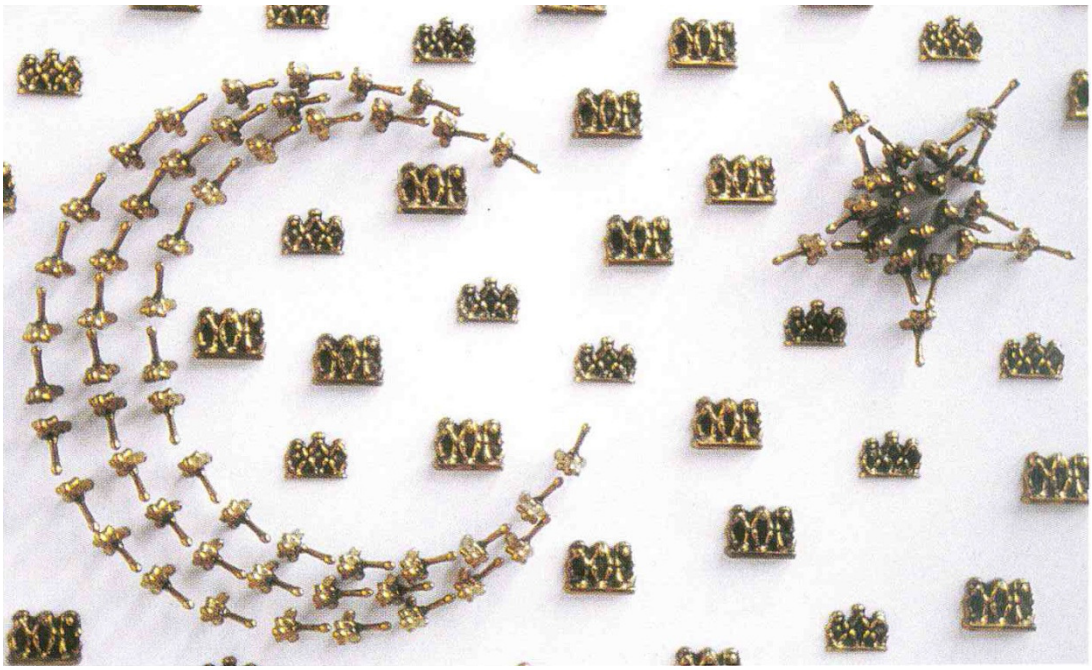


Abb. 12 und 13: Hale Tenger, I know people like this II, 1992

Abb. 14: Modell der Ausstellungsarchitektur der 12. Internationalen Istanbul Biennale

Abb. 15: Gecekondu in Istanbul

Abb. 16 und 17: Tarlabaşı

Abb. 18 und 19: Eine Gated Community nach dem Vorbild Istanbuls mit Bosporus

Abb. 20: Satellitenstadt in der Istanbuler Peripherie

Abb. 21 bis 23: Sulukule im Abbruch

Abb. 24 und 25: Für den Abbruch freigegebenes Gebiet in Tarlabasis und ein bereits geschleiftes Gebiet

Abb. 26: Gülsün Karamustafa, Mystic Transport, 1992

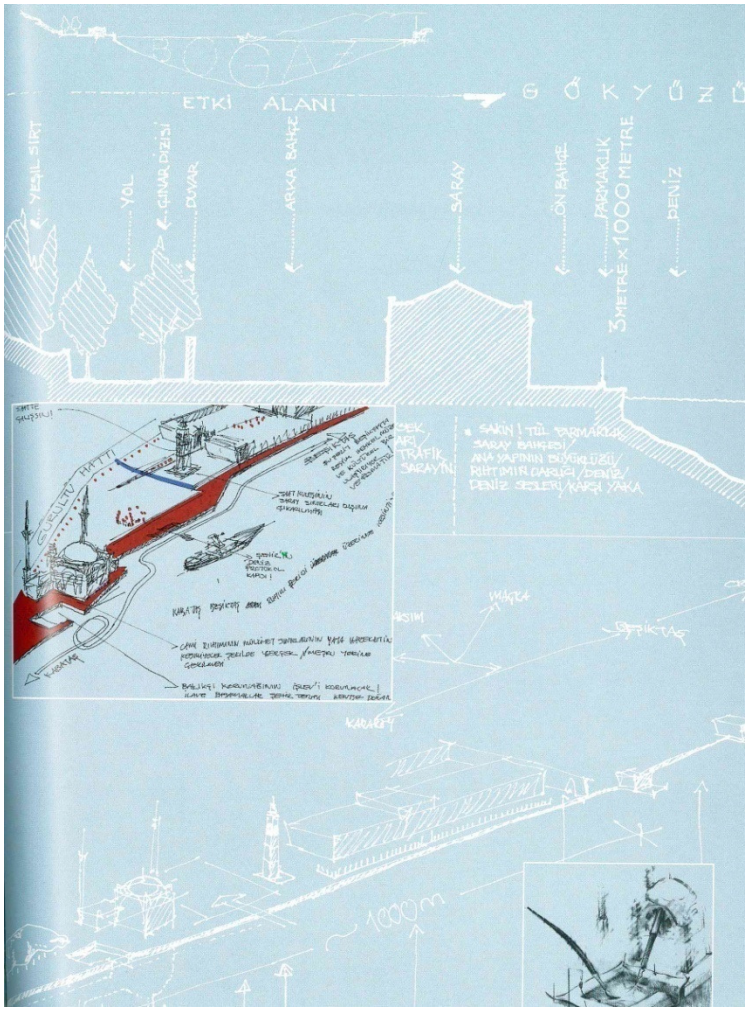


Abb. 27: Fuat Şahinler – Murat Şahinler – Ahmet Soysal, The Quay Project, 2001

Abb. 28: Esra Ersen, Brothers and Sisters, 2003

Abb. 29: Oda Projesi, Ada, 2003

Abb. 30: Oda Projesi, Ada, 2003 Satilik Gecekondu (Gecekondu zu verkaufen), 2004 – Plakatprojekt im Städtischen Raum

Abb. 31 und 32: Marjetica Potrc, Rooftop Room für die 8. Istanbul Biennale, 2003

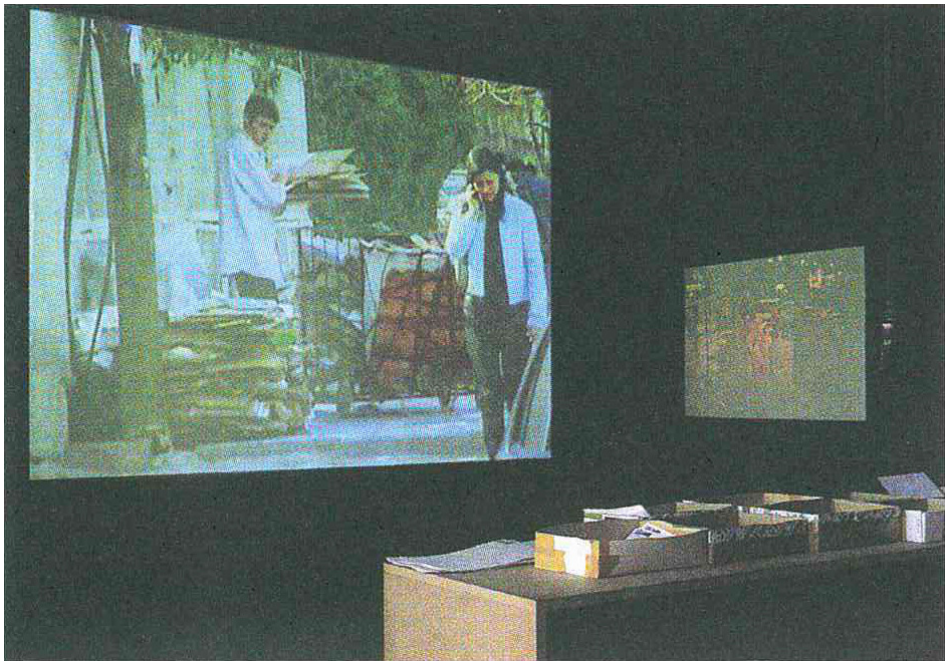


Abb. 33 und 34: Can Altay, ‚We are Paperman‘, he said, 2003

Abb. 35: Solmaz Shahbazi, Perfectly Suited for You, 2005

Abb. 36 und 37: Solmaz Shahbazi, Perfectly Suited for You, 2005

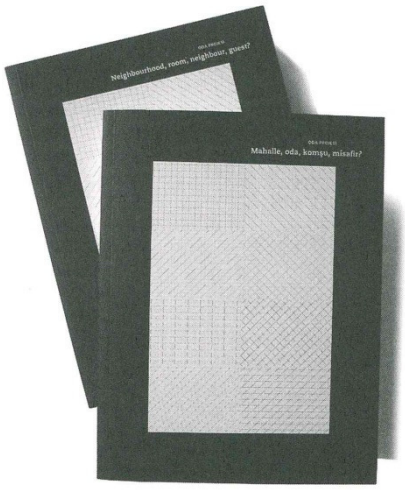


Abb. 38: Oda Projesi, Neighboorhood, room, neighbour, guest?, Buchprojekt der 9. Istanbul Biennale 2005

Abb. 39 und 40: Democrazia (Pablo Espana und Iván López), Welfare State, Smashing the Ghetto, 2007

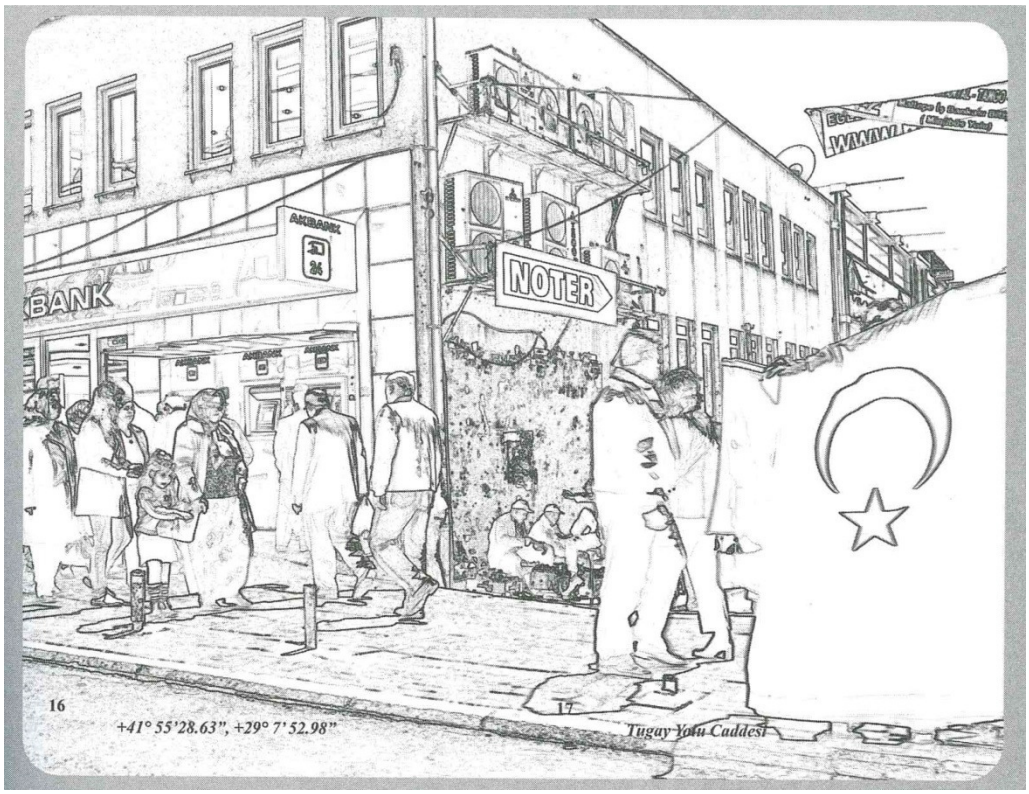


Abb. 41: Foto: Jos van der Pol, Bearbeitung: David Bennewith, Sandra Kassenaar, 2007

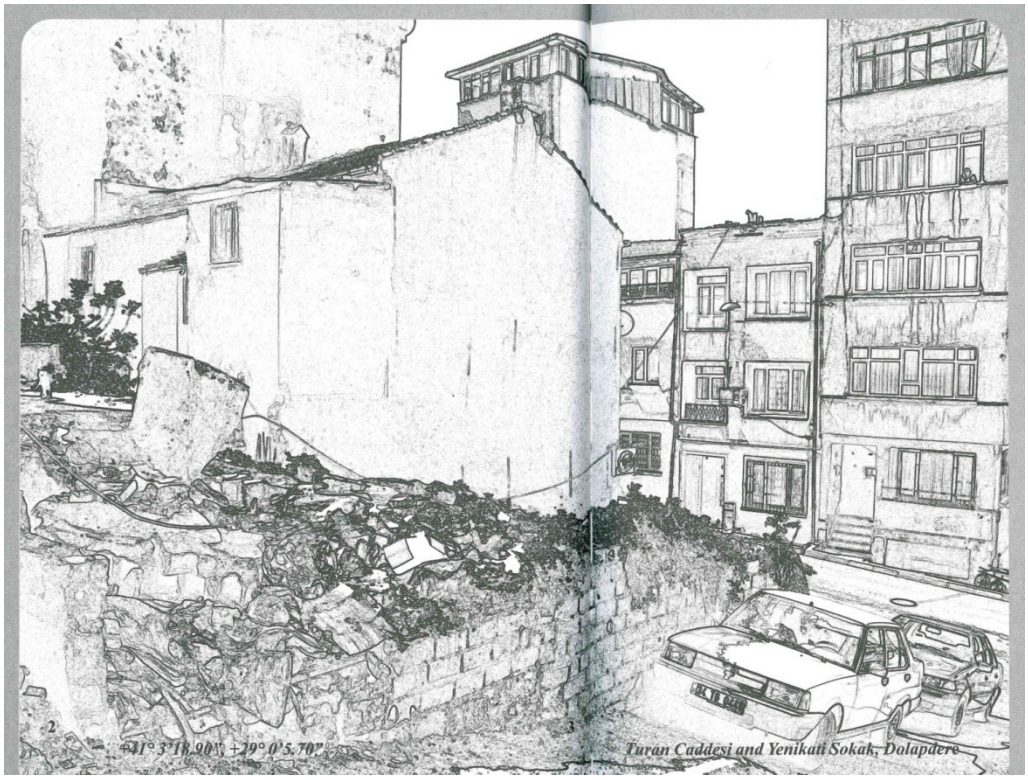


Abb. 42: Foto: Jos van der Pol, Bearbeitung: David Bennewith, Sandra Kassenaar, 2007

Abb. 43 und 44: Nightcomers, Videoprojektionen auf öffentlichen Plätzen

Abb. 45: Sharon Hayes, I didn't know I loved you, 2009

Abb. 46: Sharon Hayes, I didn't know I loved you, 2009

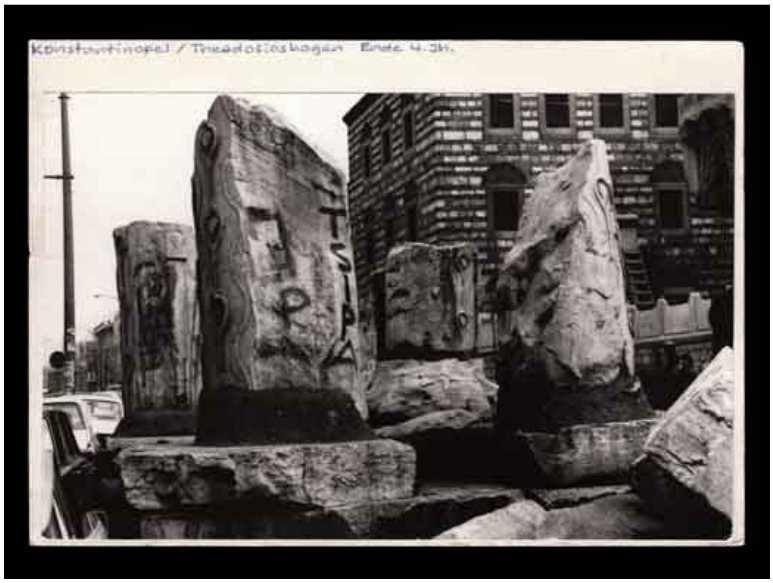


Abb. 47 und 48: Simon Wachsmuth, Parabasis, 2009

IV. Zusammenfassung

Die Internationale Istanbul Biennale hat sich mit ihrer Gründung im Jahr 1987 als eine der ältesten sowie als eine der international renommiertesten Biennalen etabliert. Auf private Initiative stellten sich die ersten Editionen der Herausforderung, einen, in internationalem Vergleich, repräsentativen Beitrag zu Diskursen zeitgenössischer Kunst zu liefern. In einem Land, das eben aus einer repressiven Militärregierung erwacht war, deren Kunst- und Kulturszene noch in den Kinderschuhen steckte, und dessen staatliche Museen bis heute ausschließlich den traditionellen Künsten vorbehalten bleiben, entwickelte sich die Istanbul Biennale als primäre Veranstaltung für das lokale Publikum sowie für junge, türkische Künstler, internationale Positionen zeitgenössischer Kunst kennenzulernen. Umgekehrt bot sie internationalen Künstlern, Kuratoren und Sammlern eine Schnittstelle zur aktuellen türkischen Kunstproduktion. Bis heute zeichnet die Istanbul Biennale mit bisher zwölf abgehaltenen Editionen, eine kontinuierliche Entwicklungslinie hin zu einer innovativen, selbstreflexiven Großausstellung.

Die Geschichte und die einzelnen Ausstellungskonzepte der Istanbul Biennale werden in der vorliegenden Diplomarbeit zugunsten eines klaren Fokus auf die Betrachtung jener gesellschaftspolitischen Prozesse, die im Einflussbereich der Biennale wirken, nur skizziert. Eine Biennale, auch wenn die einzelnen Ausstellungen selbst nur temporär sind, hat vielschichtige und nachhaltige Einflüsse auf ihren Aktionsraum. Zentrale Motive der Betrachtung sind daher die Auswirkungen der Istanbul Biennale in ihren nun fast 25 Jahren ihres Bestehens auf die Stadt, die lokale Kunstszene, aber auch auf die bespielten Orte und Viertel und nicht zuletzt auf die lokale Bevölkerung.
Aufgrund des Umstands, dass die Biennale keinen, ihr zugeschriebenen, Veranstaltungsort hatte, verteilten sich die Schauplätze über die Stadt an Orte, die dadurch für die künstlerische Nutzung neu konnotiert und erschlossen wurden. Damit nahmen sie und die ihr nachfolgenden Galerien und Künstlerateliers in gewissen Vierteln eine Pionierstellung in den urbanen Gentrifizierungsprozessen ein.

Die Rolle der Istanbul Biennale an diesen tiefgreifenden gesellschaftspolitischen und urbanen Prozessen wird analysiert und dabei ihre Selbstverantwortung gegenüber solcher Entwicklungen untersucht. Anhand der auf den Biennale-Editionen gewählten Themenstellungen und Werke, sowie der Vermittlungs- und Veranstaltungsprogramme, die sich dezidiert auch einem Laienpublikum annehmen beziehungsweise Positionen junger,

türkischer Kunst eine Plattform bieten, wird der eigene Umgang der Biennale mit ihrer Rolle als globales Instrument der internationalen Kunstszene innerhalb lokaler Wirklichkeiten, aufgezeigt.

Die Besonderheit der Istanbul Biennale ist die Hinwendung zu den lokalen Gegebenheiten und die konsequente inhaltliche Auseinandersetzung mit Prozessen in Stadt und Land, die aber mitunter international gesellschaftspolitische Relevanz haben. Damit zeigen gewisse Ansätze der Istanbul Biennale eine Chance für das Format der Großausstellung, sich nachhaltig dynamischen Prozessen im urbanen Raum sowie auf zwischenmenschlicher Ebene zu widmen – und dies fernab nationalstaatlicher Grenzen. Kunst ist ein gesellschaftlicher Teilbereich und dient der Sichtbarmachung von kulturellen, soziologischen, ökonomischen oder gesellschaftspolitischen Prozessen. Biennalen als zentrales Instrument der Kunstwelt könnten über temporäre Interventionen hinaus, einen nachhaltigen und wirksamen Einfluss auf die Bewusstseinsbildung für Kunst und gesellschaftsrelevante Themen nehmen.

V. Abstract

Since its foundation in 1987, the International Istanbul Biennial has established itself as one of the oldest and internationally most remarkable Biennials. Based on a private initiative, the first editions aimed for a competitive contribution to the international, contemporary art discourse. At that time Turkey had just overcome its repressive military government and faced an underdeveloped scene for arts and culture. Until today public museums are reserved for traditional arts, therefore the Istanbul Biennial served for most of the Turkish population as well as for young artists as substantial interface to meet with international positions of contemporary art. Contrary, it grants international artists, curators and collectors access to the Turkish art production. Since its beginnings, the Istanbul Biennial and its twelve single editions have continuously evolved into an innovative, self-reflexive large-scale exhibition.

In this thesis the Istanbul Biennial's history and the particular exhibition-concepts will only be outlined in favor of a distinctive observation of those sociopolitical processes affected by the biennial.
Despite the temporary character of its single exhibitions, a biennial has a complex and sustainable influence on its space of action. These impacts the biennial had on the city, the local art scene, as well as on the utilized spaces, their neighborhood and population, are central considerations for this thesis.

Due to the fact, that the biennial never had a dedicated exhibition venue, its scene spread all over Istanbul and mastered new areas of cultural application. Within the current gentrification processes, the biennial, which was followed by galleries and artists settling in these new quarters for arts, acted as a pioneer for an urban transformation.

The Istanbul Biennial's role within these profound sociopolitical and urban processes and thereby the self reflexive perception of its own responsibility will be analyzed. On the basis of the chosen topics and artworks as well as the arts education and events programs, which address laymen, but also build a platform for young Turkish artists, the Biennial's understanding of its role as global instrument of the art world within local realities is examined.
The Istanbul Biennial's defining characteristic is its embrace of local realities and the consequent contextual examination of urban and rural processes. These approaches give

the biennial format a chance for a sustainable engagement in dynamic urban processes as well as an exchange between people, far beyond from national borders. Art is an active sociopolitical subarea and serves simultaneously as display for cultural, sociological, economic and political processes. Biennials as the art world's dominant medium could overcome their temporary condition and have an effective and sustainable impact on raising awareness for art and society.

VI. Curriculum Vitae

Name:	Anna Resch
Geburtsdatum:	11.02.1986
Geburtsort:	Oberndorf bei Salzburg
Kontakt:	annaresch@gmx.net

Schulausbildung:

1992 – 1996:	Übungsvolksschule der Pädagogischen Akademie, Salzburg
1996 – 2004:	Akademisches Gymnasium Salzburg (Matura am 26.6.2004)

Studienverlauf:

WS 2004:	Beginn des Diplomstudiums der Kunstgeschichte, Universität Wien
WS 2005:	Beginn des Diplomstudiums der Internationalen Betriebswirtschaft, Wirtschaftsuniversität Wien
2007-2010:	ergänzende Kurse am Institut für Kulturmanagement, Universität für Musik und darstellende Kunst
2005:	Austrian – Chinese Summer School, Shanghai/Beijing
2006:	Helsinki Summer School: Introduction to Arts Management
SS 2010:	Auslandsaufenthalt Sabancı Üniversitesi, Istanbul

Praktika & Berufserfahrung:

Sept. 2006 – Nov. 2007:	Mario Mauroner Contemporary Art Vienna, Praktikum
Dez 2007 – Juli 2008:	Steria Mummert Consulting, Marketing und Administration
Juli 2009 – Jän. 2010:	Theater Nestroyhof Hamakom, Produktionsassistenz
Seit Juli 2010:	art:phalanx Kunst- und Kommunikationsagentur, PR und Projektmanagement

VII. Danksagung

Meine Auseinandersetzung mit der behandelten Thematik begann ich im Zuge eines Auslandssemesters in Istanbul bereits 2010. In dessen Rahmen hatte ich die Gelegenheit diese einzigartige Stadt und ihre vielschichtigen kulturellen, soziologischen und ökonomische Unterschiede und Realitäten kennenzulernen. Die aufmerksame Auseinandersetzung mit dem urbanen Raum führte mich auch in der Beschäftigung mit der Biennale auf unkonventionelle Ebenen. Die Grenzen zwischen den Disziplinen sind immer fließender und daher war es aus meiner Sicht notwendig, die kunsthistorische Betrachtung der Biennale auf ihre weiteren Einflussgebiete auszuweiten. Die Kunst- und Kulturwissenschaften stehen vor der Herausforderung ihre Perspektive auf scheinbar außerhalb der Disziplin stehende Faktoren, wie ökonomische, politische und soziologische Betrachtungen, auszuweiten.
An dieser Stelle möchte ich daher Herrn HR Dr. Werner Kitlitschka für seine Offenheit und Bereitschaft über die Grenzen der Kunstgeschichte hinauszublicken und diese interdisziplinäre Diplomarbeit zu betreuen, danken.

Besonderer Dank gilt meinem Lebenspartner Sebastian Jobst, der bedeutende inhaltliche Impulse sowie konstruktive Kritik beisteuerte und mich bei dem teils intensiven Entstehungsprozess unterstützte. Meinen Freunden Bianca Gamser, Ulrike Payerhofer und Franz-Martin Hollaus und Wilfried Egger danke ich für die moralische Unterstützung. Meinen Eltern, Annette und Josef Resch, die mir meine akademische Laufbahn ermöglichten, meinen Brüdern, Andreas und Josef, sowie meiner gesamten Familie danke ich für ihre generelle Unterstützung und ihr Vertrauen in meine Studien.