

*Global Municipal
Perspective*

Global Munich. In Perspective
herausgegeben von Sophie Eisenried

Global Munich. In Perspective
edited by Sophie Eisenried

Die Ausstellung *Global Munich. In Perspective* ist Teil des Festivals *What is the City NOW?* (21.–29. Juni 2024), einer Initiative von: Münchner Kammerspiele, Tum Center for Arts and Culture, Käte Hamburger Kolleg global dis:connect, Habibi Kiosk, balkaNet e.V., Cine Vélo Cité, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, MK: Mitmachen, Refugio Kunstwerkstatt, MK: Musik, Cozy Sound Sytsem, Mittelschule am Gerhart-Hauptmann-Ring, Hochschule München Fakultät Architektur, EU Horizon Projekt, NEBourhoods: PEARL Creating Cultural Places for Young People in Neuperlach.

Kuratiert von Martín Valdés-Stauber gemeinsam mit Andrea Benze, Elke Bauer, Dılan Z. Çapan, Sophie Eisenried, Mona Feyrer, Julia Lena Maier, Gina Penzkofer, Sebastian Reier, Asmir Šabić, Daniela Schroll, Marvin Scheler, Janina Sieber, Patrik Thomas, Clara Valdés-Stauber und Jakob Weiß.

Das Booklet versammelt Beiträge von Dılan Z. Çapan (Habibi Kiosk), Burcu Dođramacı (global dis:connect), Sophie Eisenried (global dis:connect), Dorothea Schöne (Kunsthau Dahlem), Mareike Schwarz (Akademie der Bildenden Künste Wien), Benedikt Johannes Seerieder (Kunstmuseum Magdeburg) und Luísa Telles (Künstlerin und Kuratorin aus São Paulo, Brasilien) in Form einer losen Textsammlung.

The exhibition *Global Munich. In Perspective* is part of the festival *What is the City NOW?* (21–29 June 2024), an initiative of: Münchner Kammerspiele, Tum Centre for Arts and Culture, Käte Hamburger Kolleg global dis:connect, Habibi Kiosk, balkaNet e.V., Cine Vélo Cité, Städtische Galerie im Lenbachhaus and Kunstbau München, MK: Mitmachen, Refugio Kunstwerkstatt, MK: Musik, Cozy Sound Sytsem, Mittelschule am Gerhart-Hauptmann-Ring, Hochschule München Fakultät Architektur, EU Horizon Project, NEBourhoods: PEARL Creating Cultural Places for Young People in Neuperlach.

Curated by Martín Valdés-Stauber together with Andrea Benze, Elke Bauer, Dılan Z. Çapan, Sophie Eisenried, Mona Feyrer, Julia Lena Maier, Gina Penzkofer, Sebastian Reier, Asmir Šabić, Daniela Schroll, Marvin Scheler, Janina Sieber, Patrik Thomas, Clara Valdés-Stauber and Jakob Weiß.

This booklet brings together contributions by Dılan Z. Çapan (Habibi Kiosk), Burcu Dođramacı (global dis:connect), Sophie Eisenried (global dis:connect), Dorothea Schöne (Kunsthau Dahlem), Mareike Schwarz (Academy of Fine Arts Vienna), Benedikt Johannes Seerieder (Kunstmuseum Magdeburg) and Luísa Telles (artist and curator from São Paulo, Brazil) in the form of a loose collection of texts.

6
Ausgangspunkt(e) —
Geschichten der
Globalisierung im Plural
Sophie Eisenried

14
Der Habibi Kiosk
Dîlan Z. Çapan

18
Hauptbahnhof München:
Kunst-Geschichten der
Migrationen
Burcu Doğramacı

6
Starting Point(s)—Plural
Stories of Globalisation
Sophie Eisenried

14
The Habibi Kiosk
Dîlan Z. Çapan

18
Centralstation Munich:
Art-Histories of Migrations
Burcu Doğramacı

32
Wie Fettagen auf der
Suppe — Namen und
Diversity im institutionellen
Kunsthfeld: Benedikt
Johannes Seerieder
im Dialog mit Hêlîn Alas
*Benedikt Johannes
Seerieder*

32
Like Grease Drops
Floating in Soup—Names
and *Diversity* in the
Institutional Art Field:
Benedikt Johannes
Seerieder in dialogue
with Hêlîn Alas
*Benedikt Johannes
Seerieder*

40
Vom sozialen Gefüge und
Gepräge unserer
Lebens/mittel-Welten
Dorothea Schöne

46
Schlaglichter auf einen
Stadtteil im Rohbau
Mareike Schwarz

56
Geschichte ist das,
was du mit dir trägst
Luísa Telles

40
The Social Structure
and Character of Our Food
(Life)Worlds
Dorothea Schöne

46
Spotlights on a
Neighbourhood under
Construction
Mareike Schwarz

56
History Is What You
Carry with You
Luísa Telles

72
Biografien
81
Werkverzeichnis

82
Impressum

72
Biographies
81
Catalogue of Works

82
Imprint

Ausgangspunkt(e) – Geschichten der Globalisierung im Plural

In einem euphorischen Verständnis^[1] steht Globalisierung auch heute „für die wachsende und weltweite Vernetzung und Arbeitsteilung in der Wirtschaft durch die Öffnung von Grenzen und Handelsschranken, durch moderne Informationstechnik und billigere Transportmittel.“^[2] Globalisierung wird in einer solchen Lesart sowohl mit problemlosen Mobilitäten von Gütern als auch einem verstärkten Austausch zwischen Personen, Gesellschaften und Kulturen verknüpft. In rechten Kreisen wird Globalisierung häufig als „Globalismus“ bezeichnet, welcher als bewusst gesteuerter Prozess zur Vernichtung von Nationalstaatlichkeit und Kultur verstanden wird.^[3] In diesem Narrativ versuchen Rechtsextremist:innen soziale Fragen mit rassistisch völkischen Konzepten zu verknüpfen, unter dem Motto „Volksgemeinschaft statt Globalisierungswahn“.^[4] Neben rechten Kreisen stiftet der Globalisierungsbegriff auch in der linksliberalen Politiklandschaft hohes Diskussionspotenzial, gerade wenn es um geplante Freihandelsabkommen geht. Dabei problematisieren Kritiker:innen vor allem Risiken für Menschenrechte in den Exportregionen zumeist im globalen Süden und den immer weiter voranschreitenden Klimawandel aufgrund von Waldrodungen und Treibhausgasemissionen. Auch wenn sich rechte und linke Globalisierungskritiken in ihren Zielsetzungen grundlegend unterscheiden – gerade zwischen exklusivem, rechten „Volksgedanken“ und linker, inklusiver sozialer Gerechtigkeit – zeigen uns die Debatten, dass das Globalisierungsnarrativ von politischen Polarisierungsstrategien und schlagzeilenartigen Medienberichten dominiert wird.

Obwohl jede:r einzeln:e von Globalisierungsprozessen, ihren Auswirkungen und Restriktionen tagtäglich betroffen ist, formen Medien, Politik und Wissenschaft zumeist unsere Vorstellung davon, was Globalisierung bedeutet. Aussagen von (Lokal)politiker:innen oder Wissenschaftler:innen, wenn sie z. B. über München als „Millionendorf“ oder „Weltstadt mit

Sophie Eisenried

The euphoric understanding^[1] of globalisation today still stands for growing global networking and the division of labour in the economy through the opening of borders and trade barriers, modern information technology and cheaper means of transport.^[2] In this interpretation, globalisation is associated with unproblematic mobility of goods as well as increased exchange between people, societies and cultures. In right-wing circles, globalisation is often referred to as ‘globalism’, which is understood as a deliberately controlled process aimed at destroying the nation state and culture.^[3] This narrative is used by right-wing extremists to link social issues with racist, nationalist ideas under the slogan ‘Volksgemeinschaft statt Globalisierungswahn’ (national community instead of globalisation mania).^[4] Beyond right-wing circles, the term ‘globalisation’ also offers great potential for debate within the left-liberal political landscape, especially when it comes to planned free trade agreements. Critics primarily address the human rights risks in export regions, mostly in the Global South, and the ever-increasing climate change caused by deforestation and greenhouse gas emissions. Even though right-wing and left-wing critiques of globalisation differ fundamentally in their objectives—especially between exclusive, right-wing ‘popular ideas’ and left-wing, inclusive social justice movements—the debates show us that the globalisation narrative is dominated by political polarisation strategies and headline-grabbing media coverage.

Even though everyone is affected by processes of globalisation—its daily effects and restrictions—it is predominantly the media, politics and science that shape our idea of what globalisation means. Statements made by (local) politicians and scientists, for example when describing Munich as a ‘Millionendorf’ (a village of millions) or a ‘Weltstadt mit Herz’ (a global city with a heart)^[5] contribute to our perception of cities as well-func-

Starting Point(s)—Plural Stories of Globalisation

Herz“ sprechen,^[5] tragen dazu bei, dass wir uns Städte als gut funktionierende, inklusive Netzwerke vorstellen und simplifizieren damit die Vielschichtigkeit von Globalisierungsprozessen. Daraus folgt, dass unsere Vorstellungen und die daraus entstehenden Diskurse den höchst widersprüchlichen und komplexen Prozessen nicht gerecht werden, die in der Realität zum einen Reichtum und Warenfülle schaffen, aber zugleich Verarmung, politische Spaltung und in hohem Maß Ungleichheit erzeugen.^[6]

Deswegen stelle ich mir die Frage: Lässt sich das Dilemma nicht dahingehend etwas auflösen, indem wir dem Diskurs fern von Polarisierungsstrategien ein Stück Komplexität zurückgeben und Stimmen sowie das Wissen über Globalisierung polyphoner und intersektionaler gestalten?^[7] Ich schlage vor, in den Austausch zu treten und verschiedene Akteur:innen zu fragen, wie sie tagtäglich von Prozessen der Globalisierung betroffen sind und was Globalisierung für sie bedeutet. Gerade in Städten, und so eben auch in München, werden Auswirkungen der Globalisierung in ihrer Komplexität besonders greifbar, weil Menschen mit einer Vielzahl von Lebensgeschichten und Erfahrungen (gem)einsam leben.

Wie lassen sich Räume für einen solchen Austausch situativ erzeugen/ermöglichen?

Der heuristische Charakter der Kunst ermöglicht es, komplexe Themen auf intuitive Weise zu erfassen. Anstatt sich ausschließlich auf rationale Argumente zu stützen, können Akteur:innen sowohl neue Einsichten gewinnen als auch mit Auswirkungen der Globalisierung auf persönlicher Ebene in Kontakt treten. Daran anschließend versammelt die Ausstellung *Global Munich. In Perspective* Künstler:innen, die aus einer Vielzahl von möglichen Zugängen ihre persönlichen Geschichten der Globalisierung (in) der Stadt München erzählen und

tioning, inclusive networks and thus simplify the complexity of globalisation processes. As a result, our conceptions and the resulting discourses do not do justice to the highly contradictory and complex processes that in reality create wealth and an abundance of goods on the one hand, but at the same time generate impoverishment, political division and a high degree of inequality^[6].

This leads me to ask myself: Could the dilemma not be partially resolved by returning a degree of complexity to the discourse, far removed from polarisation strategies, and by making voices and knowledge about globalisation more polyphonic and intersectional?^[7] I propose engaging in dialogue and asking a range of actors how they are affected by processes of globalisation on a daily basis and what globalisation means to them. The complex effects of globalisation are particularly tangible in cities, including Munich, because people with a multitude of life stories and experiences live together in close (and lonely) proximity.

How can spaces and situations be created/enabled for these exchanges?

Art's heuristic character makes it possible to grasp complex issues in an intuitive way. Instead of relying exclusively on rational arguments, it enables participants to gain new insights and to come into contact with the effects of globalisation on a personal level. With this in mind, the exhibition *Global Munich. In Perspective* brings together artists who tell their personal stories of globalisation in and of the city of Munich from a variety of different perspectives, thereby critically drawing attention to gaps in knowledge about the city of Munich as a location of globalisation. In so doing, they open up polyphonic

damit kritisch auf Lücken im Wissen über die Stadt München als einen Standort der Globalisierung aufmerksam machen. Sie eröffnen damit polyphone und intersektionale Räume für Diskussion, die sich nicht als institutionalisiert verstehen.

Hêlîn Alas sezziert und kartografiert in ihrer Praxis Ökonomien und Zugangsmechanismen des Systems Kunst mit dessen unausgesprochenen Privilegien um Klasse, Herkunft und Geschlecht. In *diversity work LIVE (Lenbachhaus)* lädt sie Besuchende ein, spielerisch dem inner-institutionellen Kontrast zwischen nach außen gekehrter Vielfalt und innerer Homogenität nachzuspüren.

Wo kann ich mich in einer globalisierten Welt zu Hause fühlen? Aydin Alinejad (Drehbuchautor) und Narges Kalhor (Regisseurin, Drehbuchautorin) erzählen in ihrem Kurzfilm *Gis* („Gis“, persisch „die Haarsträhne“) die Geschichte von Faezeh, die kurz davor ist, Deutschland zu verlassen und in den Iran zurückzukehren.

Jeanno Gaussi befasst sich in ihrer Praxis mit Mechanismen der Erinnerung, der Suche nach Identität und damit verbundenen sozialen und kulturellen Aneignungsprozessen. In ihrer Arbeit *Salaam Kâkâ Bilkâ (Hallo Onkel Bilkâ)* denkt Jeanno Gaussi über globale Warenwelten und ihre Umschlagplätze nach und identifiziert Supermärkte in ihrer ganz persönlichen Erinnerung als Treffpunkte unterschiedlicher Communities.

Nikolai Gumbels Praxis zeichnet sich durch seine medienübergreifenden und kontextbezogenen Arbeiten aus. Der Künstler nähert sich in seiner Videoarbeit *Schichten, die wir sehen (Abschnitt I, Ausgrabung und Modell)* auf assoziative Weise der Entstehung des neuen Münchner Stadtteils Freiham-Nord und befragt darin zukünftige und vergangene Möglichkeitsräume eines scheinbar geschichtslosen, post-globalisierten Ortes, der laut Infobroschüren für *Alle* da sein soll.

and intersectional spaces for discussion that do not consider themselves institutionalised. In her practice, Hêlîn Alas dissects and maps the economies and access mechanisms of the art system with its unspoken privileges around class, origin and gender. With *diversity work LIVE (Lenbachhaus)* she invites visitors to playfully trace the inner-institutional contrast between outward-facing diversity and inner homogeneity.

Where can I feel at home in a globalised world? In their short film *Gis* (Persian for ‘strand of hair’), Aydin Alinejad (screenwriter) and Narges Kalhor (director, screenwriter) tell the story of Faezeh, who is about to leave Germany and return to Iran.

In her practice, Jeanno Gaussi explores mechanisms of memory, the search for identity and the associated social and cultural appropriation processes. In her work *Salaam Kâkâ Bilkâ (Hello Uncle Bilkâ)*, Jeanno Gaussi reflects on global worlds of commodities and their trading centres and identifies supermarkets in her very personal memory as meeting places for different communities.

In his video work *Schichten, die wir sehen (Abschnitt I, Ausgrabung und Modell)* [Layers that we see (Section I, excavation and model)], the artist takes an associative approach to the development of the new Munich district of Freiham-Nord, questioning future and past spaces of possibility in a seemingly history-less, post-globalised place that, according to information brochures, should be for *all*.

In her artistic practice, Franziska Windolf deals with the question of how sculptural forms and bodies take on a personal-political meaning and how this shifts through language, history and social contexts. In her works *Meet the Memory Person—a Performative Monument* and *Taschentuch* (handkerchief), the artist uses a variety of media to recall stories of exile in Munich and thus raises the question of who or what we actually remember.

Franziska Windolf setzt sich in ihrer künstlerischen Praxis mit der Frage auseinander, wie skulpturale Formen und Körper eine persönlich-politische Bedeutung gewinnen, und sich diese durch Sprache, Geschichte und gesellschaftliche Zusammenhänge bewegt. In ihren Arbeiten *Meet the Memory Person – a Performative Monument* und *Taschentuch* (handkerchief) erinnert die Künstlerin multimedial an Geschichten des Exils in München und wirft so die Frage auf, wen oder was wir eigentlich erinnern.

Burcu Dođramacı führt die Stimmen der Künstlerinnen Sofia Dona und Christine Umpfenbach in den Diskurs ein. Sie wirft Fragen nach Erinnerung auf und thematisiert den Münchner Hauptbahnhof als Ort der Ankunft oder des Zwischenstopps. Damit verweist sie darauf, dass Globalisierungsprozesse selten eindimensional und unidirektional wirken. Der Hauptbahnhof verbindet verschiedene Geschichten der Mobilität und markiert damit gleichermaßen sinnbildlich als Ort vergessene Geschichten unterschiedlicher Akteur:innen. Denn wie Burcu Dođramacı aufzeigt, sind es vor allem individuelle Erfahrungen und persönliche Geschichten, wie Geschichten des Ankommens, die im städtischen Globalisierungsnarrativ häufig fehlen und vergessen werden.

Die Ausstellung *Global Munich. In Perspective* wird vom Käte Hamburger Kolleg global dis:connect präsentiert. Global dis:connect ist eine vom BMBF geförderte Forschungseinrichtung der LMU, die sich mit Dis:konnektivitäten in Globalisierungsprozessen auseinandersetzt.^[8]

Burcu Dođramacı introduces the voices of artists Sofia Dona and Christine Umpfenbach into the conversation. She raises questions of memory and focuses on Munich Central Station as a place of arrival or stopover. She thereby points out that globalisation processes are rarely one-dimensional and unidirectional. The central station connects different stories of mobility and thus symbolically marks the forgotten stories of many different individuals. As Burcu Dođramacı points out, it is above all individual experiences and personal stories, such as stories of arrival, that are often missing and forgotten within the narrative of urban globalisation.

The exhibition is presented by the Käte Hamburger Research Centre global dis:connect. Global dis:connect is funded by the Federal Ministry of Education and Research (BMBF) and is a research institution at LMU that deals with dis:connectivities in globalisation processes.^[8]

Hinweise/Literatur

- [1] Monica Juneja: *Can Art History Be Made Global? Meditations from the Periphery*, Berlin: De Gruyter 2023, S. 12.
- [2] Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung: Globalisierungsfeindlichkeit, <https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/500780/globalisierungsfeindlichkeit/> [Abruf: 5.5.2024].
- [3] Vgl. ebd.
- [4] Vgl. ebd.
- [5] Vgl. z. B. Anna Kurzhals: „Millionendorf“ und „Weltstadt mit Herz“. Selbstdarstellung der Stadt München 1945–1978, München: Herbert Utz Verlag 2018.
- [6] Lucie Salomon: Vorwort, in: Marianne Pitzen (Hg.): *Globalia*, Bonn: Frauenmuseum Selbstverlag 2003, S. 11.
- [7] Hierbei möchte ich betonen, dass dies sicherlich nur (m)eine Strategie ist, sich der Komplexität von Globalisierungsprozessen zu nähern.
- [8] Für mehr Informationen zu den Forschungsinhalten des Kollegs sowie zum Begriff der Dis:konnektivität siehe: <https://www.globaldisconnect.org> [Abruf: 15.5.2024].

References

- [1] Monica Juneja, *Can Art History Be Made Global? Meditations from the Periphery* (Berlin: DeGruyter, 2023), 12.
- [2] See the Federal Agency for Civic Education's glossary on anti-globalisation, <https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/500780/globalisierungsfeindlichkeit/> (accessed 5 May 2024).
- [3] Cf. *ibid.*
- [4] Cf. *ibid.*
- [5] Cf. e.g. Anna Kurzhals, 'Millionendorf' und 'Weltstadt mit Herz': *Selbstdarstellung der Stadt München 1945–1978* (Munich: Herbert Utz Verlag, 2018).
- [6] See Lucie Salomon, 'Vorwort', in *Globalia*, ed. Marianne Pitzen (Bonn: Frauenmuseum Selbstverlag, 2004), 11.
- [7] I would like to emphasise that this is certainly only one (i.e. my) strategy for approaching the complexity of globalisation processes.
- [8] For more information on the Centre's research activities and the concept of dis:connectivity, see the global dis:connect website, <https://www.globaldisconnect.org> (accessed 15 May 2024).



Der Habibi Kiosk

Der Habibi Kiosk ist ein durchlässiges Fenster in die Münchner Kammerspiele. Ein Ort des Austauschs und der Begegnung verschiedenster Perspektiven: „Wer oder was ist die Stadt“? Im Kunst-Kiosk erforschen wir die Frage, wie eine Gemeinschaft mit aktiver Teilhabe funktioniert. Dazu gibt es Performances, Lesungen, Ausstellungen, Wohnzimmerkonzerte und mehr.

Mitten im Zentrum von München gelegen, auf der „teuersten Straße Deutschlands“, ist der Habibi Kiosk tagtäglich in besonderer Weise mit Globalisierungsdynamiken konfrontiert. Hier treffen (Theater)Publikum, wohlhabende Tourist:innen und Münchner:innen sowie Menschen, die in der Umgebung arbeiten oder leben, permanent aufeinander. Dieser *melting pot* ist genau der richtige Ort, um sich Fragen danach zu stellen, wer wo in einer globalisierten, kapitalistischen Welt Platz einnehmen, sprechen, leben, Kunst machen kann. Mit den Künstler:innen und der Kuratorin Sophie Eisenried von *Global Munich. In Perspective* ist das Habibi Kiosk Team im Vorfeld zur Ausstellung in den Austausch zu dieser Frage getreten. Sowohl der Kiosk als Raum, als auch seine Nachbarschaft und andere Orte/ Dynamiken der Stadt München waren dabei Reflektionsgegenstände, die in der Ausstellung zu sehen sind beziehungsweise sich mit dem Raum verbinden. Während der Ausstellung laden wir die Besucher:innen gemeinsam dazu ein, ebenfalls mit uns in den Dialog über gesamtgesellschaftliche Fragen nach Teilhabe und eigene Globalisierungserfahrungen beziehungsweise Perspektiven zu treten. So verbindet sich die Ausstellung organisch mit dem Gesamtkonzept und Programm des Habibi Kiosks, der sich genau solche Fragen täglich gemeinsam mit seinem Publikum und durch die eingeladenen Perspektiven zu stellen bemüht ist.

Dîlan Z. Çapan

The Habibi Kiosk is an open window at the Münchener Kammerspiele theatre. It's a place where differing perspectives are encountered and exchanged. 'Who or what is the city?' In the art kiosk, we study the question of how a community works with active participation. There are performances, readings, exhibitions, living-room concerts and more.

Located in the very heart of Munich, in 'Germany's poshest street', the Habibi Kiosk is confronted with the dynamics of globalisation on a daily basis. It's a permanent meeting place for theatre people, well-to-do tourists, residents of Munich and people who live and work in the area. This melting pot is exactly the right place to ask who is able to reside, speak and live somewhere in a globalised, capitalist world. With the artists and Sophie Eisenried, curator of the *Global Munich. In Perspective* exhibition, the team at the Habibi Kiosk are the vanguard in tackling this question prior to the exhibition. The kiosk itself, along with its neighbourhood and other places and dynamics in the city of Munich, reflect the objects displayed in the exhibition and meld with the space. We invite visitors to discuss societal questions of participation and their own experiences of and perspectives on globalisation with us during the exhibition. Thus, the exhibition becomes an organic part of the overall motivation and goals of the Habibi Kiosk, which itself daily endeavours to probe just such questions with its audience through the perspectives presented.

The Habibi Kiosk



Hauptbahnhof München: Kunst-Geschichten der Migrationen

Burcu Dođramacı

Centralstation Munich: Art-Histories of Migrations

Im Starnberger Flügelbahnhof des Münchner Hauptbahnhofs war im Mai und Juni 2019 die Audio-Installation *APPLAUS* der Künstlerin Sofia Dona installiert und füllte den Raum in festen zeitlichen Intervallen mit Beifall (Abb. 1–4).^[1] Donas Audio-Arbeit enthält die Tonspur jenes Applauses, der den 2015 im sogenannten Flüchtlingsommer mit dem Zug ankommenden Geflüchteten aus Syrien, Afghanistan und Irak von den am Bahnsteig Wartenden entgegengebracht wurde.^[2] Im Applaus artikuliert sich akustisch ein bürgerliches Willkommen, das für jene, die die großzügige Halle durchschreiten, zunächst nicht zu identifizieren oder historisch zuzuordnen ist. Erst die auf einer Metallplakette angebrachten Informationen bilden einen erklärenden Kontext und verbinden diesen Applaus mit einem zweiten und früheren Ereignis: Im Jahr 1989 wurden nach Grenzöffnung eintreffende DDR-Bürger:innen am Münchner Hauptbahnhof ebenfalls mit Applaus empfangen. Dona konnte hiervon keine Aufzeichnungen erhalten, sodass die Tonspur nur die akustischen Willkommensbekundungen von 2015 enthält. Dadurch, dass *APPLAUS* eine rein akustische Arbeit ist, die sich im Raum entfaltet, lässt sie Raum für Bilder und Imaginationen.



1



2

In May and June 2019, the audio installation *APPLAUS* (Applause) by artist Sofia Dona was presented in the Starnberg Wing of Munich Central Station, filling the space with applause at fixed intervals (Fig. 1–4).^[1] Dona's audio work contains the recording of the applause that was given to the refugees from Syria, Afghanistan and Iraq arriving by train in 2015 during the 'refugee summer' by those waiting on the platform.^[2] The applause articulates a bourgeois welcoming that cannot initially be identified or historically attributed by those passing through the spacious hall. The only explanatory context is provided by information on a metal plaque, which links this applause to a second, earlier event: in 1989, after the opening of the border, GDR citizens arriving at Munich Central Station were also greeted with applause. Dona was unable to obtain any recordings of this, so the soundtrack only contains the acoustic welcoming from 2015. The fact that *APPLAUS* is a purely acoustic work that unfolds in space leaves room for images and imagination.

Departing from Sofia Dona's work, we can unfold different perspectives on the history of art and architecture, on politics and society, on past decades, on the present and the future. In this respect, Dona's work is like a door or a window that opens up to another

Ausgehend von Sofia Donas Arbeit lassen sich verschiedene Perspektiven auf Kunst- und Architekturgeschichte, auf Politik und Gesellschaft, auf vergangene Dekaden, auf Gegenwart und Zukunft entfalten. Insofern ist Donas Arbeit wie eine Tür oder ein Fenster, das sich zu einem anderen Raum und einer anderen Zeit öffnet, wobei sich diese Räume/Zeiten überlagern, falten und miteinander spannungsreich koexistieren.

Donas Audioinstallation verklammert zwei Ereignisse, die mehr als eine Generation auseinanderliegen, aber den Ort (Hauptbahnhof München) und die Handlung (Applaus) teilen. Geflüchtete waren die Menschen aus der DDR nicht, und dennoch sollten sie mit der Wiedervereinigung 1990 ihr bisheriges Heimatland verlieren, um fortan Bürger:innen der Bundesrepublik Deutschland zu sein. Insofern verbinden sich die Ereignisse 1989 und 2015 subkutan und differieren in ihren politischen Folgen.

Auf die Ankunft der DDR-Bürger:innen in Westdeutschland folgte nicht einmal ein Jahr später die Wiedervereinigung. Der sogenannte Flüchtlingsommer 2015 zog politische und gesellschaftliche Debatten nach sich: Der Willkommenskultur, Hilfsbereitschaft, ehrenamtlichen Selbstorganisation, die sich eben auch in dem Applaus in München formulierte, stan-



3



4

space and another time, whereby these spaces/times overlap, fold and coexist with each other in a complex way.

Dona's audio installation combines two events that are more than a generation apart, but share a location (Munich Central Station) and an action (applause). The people from the GDR were not refugees, and yet following reunification in 1990, they lost their former homeland in order to become citizens of the Federal Republic of Germany. In this sense, the events of 1989 and 2015 are subcutaneously connected and differ in their political consequences.

The arrival of GDR citizens in West Germany was followed by reunification less than a year later. The so-called refugee summer of 2015 led to ensuing political and social debates: the culture of welcoming, willingness to help and voluntary self-organisation, which was also expressed in the applause in Munich, stood in contrast to rejective and xenophobic responses. This leads to questions about how these acts of welcoming relate to the rise of right-wing political parties and movements (Identitäre, AfD, Pegida), which gaining popularity in Germany, especially in the east.^[3] Then comes the question of how the course of history changes perceptions—how does applause from the past interact with the knowl-

den Ablehnung und Xenophobie gegenüber. Dies führt zu Fragen, wie sich das Willkommen zum Erstarken rechter politischer Parteien und Bewegungen (Identitäre, AfD, Pegida) verhält, die nicht nur in Ostdeutschland, aber dort vehementer, Zulauf haben.^[3] Daran schließt die Frage an, wie der Lauf der Geschichte Wahrnehmungen verändert — wie wirkt der Applaus von einst mit dem Wissen von heute? Und wie werden sich Rezeption und Ereignis in der Zukunft zueinander verhalten? Denn seitdem Sofia Donas *APPLAUS* im Hauptbahnhof installiert war, sind neue Geflüchtete dort angekommen: Der Angriffskrieg auf die Ukraine im Februar 2022 führte zu massiven Fluchtbewegungen, die auch München erreichten, woraufhin am Hauptbahnhof rasch Infopoints, Ansagen und Beschilderungen auf ukrainisch eingerichtet wurden.^[4] Donas *APPLAUS* kann sich also innerhalb einer *longue durée* der Flucht- und Migrationsgeschichte nach München/Deutschland verändern. Zugleich bringt *APPLAUS* ohne didaktischen Überbau eine zutiefst humanistische Erkenntnis mit sich: dass Migrationen ihre Geschichte(n) haben, sie keine Sonderfälle oder Ausnahmeseinungen sind, sondern weit in die Vergangenheit zeigen und auch ihre Fortsetzungen in der Zukunft haben werden.



5



6

edge we have today? And how will these events and their reception relate to each other in the future? In the time since Sofia Dona's *APPLAUS* was installed at the main railway station, new refugees have arrived there: the invasion of Ukraine in February 2022 led to massive refugee flows that also reached Munich, prompting the rapid installation of info points, announcements and signage in Ukrainian at the main station.^[4] Dona's *APPLAUS* could therefore change within the *longue durée* of the history of asylum and migration to Munich/Germany. At the same time, *APPLAUS* brings with it a deeply humanistic realization without a didactic superstructure: that migrations have their histories, that they are not special cases or exceptional phenomena, but rather point far into the past and will also have their continuations in the future.

The Hauptbahnhof site in turn connects the arrival stories of 1989 and 2015 with those of previous decades. Southern and south-eastern European labour migration to Germany is closely linked to Munich Central Station, where many immigrants first set foot on German soil. From the 1950s onwards, the special trains carrying 'guest workers' from Italy, Greece, Turkey and Yugoslavia terminated at platform II of Munich Central Station, from

Der Ort Hauptbahnhof wiederum verbindet die Ankunftsgeschichten von 1989 und 2015 mit jenen vorangegangener Jahrzehnte. Die süd- und südosteuropäische Arbeitsmigration nach Deutschland ist eng mit dem Münchner Hauptbahnhof verbunden, wo viele Einwander:innen erstmals bundesdeutschen Boden betraten. Die Sonderzüge mit „Gastarbeitern“ aus Italien, Griechenland, der Türkei und Jugoslawien endeten seit den 1950er Jahren auf Gleis 11 des Münchner Hauptbahnhofs, von wo sie zu ihren Arbeitgebern im gesamten Bundesgebiet weiter verteilt wurden.^[5] Zeitgenössische Fotografien (etwa von Felicitas Timpe, Abb. 5) zeigen die erschöpften, ängstlichen oder hoffnungsfrohen Menschen, die gerade den Zügen entstiegen waren. Die Ankommenden wurden in einen Bunker im Hauptbahnhof geführt, wo sie registriert wurden, Verpflegung und ihre Arbeitsdokumente erhielten.^[6]

Im Jahr 2010 reaktivierte das von den Münchner Kammerspielen produzierte Dokumentartheaterstück *Gleis 11* in der Inszenierung von Christine Umpfenbach und Paul Brodowsky diesen ehemaligen Ankunftsraum (Abb. 6–9). In einem Reenactment wurde das Publikum mit Koffern, Arbeitspapieren und einer migrantischen Identität ausgestattet. Zeitzeug:innen, die selbst ihre ersten Stunden in den Katakomben verbrachten oder hier tätig waren, wurden



7



8

als Darsteller:innen in das Stück einbezogen und sprachen autobiografische Texte, wobei zur Verfremdung auch Passagen vertauscht wurden. *Gleis 11* arbeitete mit dem Wieder-Erleben und der Partizipation migrantischer Akteur:innen wie auch des Publikums.^[7]

Der Luftschutzraum unter dem Hauptbahnhof, in den die Arbeitsmigrant:innen geführt wurden, war ein Relikt der NS-Zeit. Überbaut wurde der Bunker von einer seit Ende der 1950er Jahre verwirklichten Bahnhofshalle. Die Halle stammt also aus einer Zeit, als sich München zunehmend als Stadt des Tourismus verstand. Das 1962 vom Stadtmarketing eingeführte Motto „Weltstadt mit Herz“ wurde bis 2005 – also fast 40 Jahre lang – verwendet.^[8] Die Geschichte des Münchner Hauptbahnhofs sei, so Simone Egger, „von Beginn an als Geschichte von *Migration* und *Mobilität* zu verstehen“.^[9] Schon im 19. Jahrhundert etablierten sich im Hauptbahnhofsviertel Gaststätten und Hotels für den aufkommenden Fremdenverkehr. Der neue Münchner Hauptbahnhof wurde, wie viele andere Bahnhöfe in Deutschland, zu einem beliebten Aufenthaltsort für Migrant:innen. Der deutsch-türkische Schriftsteller Aras Ören beschreibt in seinem Gedicht *Bahnhoflar*, eine Adaption des deutschen „Bahnhofs“ ins Türkische, die zentrale soziale Bedeutung der Bahnhöfe: „Wo sind/auf Bahnhöfen Pauken und



9

where they were transferred to their employers throughout Germany.^[5] Contemporary photographs (e.g. by Felicitas Timpe, Fig. 5) depict the exhausted, anxious or hopeful people who had just disembarked from the trains. Those who arrived were taken to a bunker in the main railway station, where they were registered, given food and issued with their work documents.^[6]

In 2010, the documentary play *Gleis 11*, produced by the Münchner Kammerspiele and directed by Christine Umpfenbach and Paul Brodowsky, reactivated this former arrival room (Fig. 6–9). In a re-enactment, the audience was equipped with suitcases, work papers and migrant identities. Contemporary witnesses, who themselves spent their first hours in the catacombs or worked here, were included in the play as performers and recited autobiographical texts, whereby passages were also swapped for the purpose of alienation. *Gleis 11* played with the re-experience and participation of migrant actors as well as that of the audience.^[7]

The air-raid shelter under the main railway station, where migrant workers were taken, was a relic of the Nazi era. The bunker was covered by a station concourse that was

built at the end of the 1950s. The hall therefore dates from a time when Munich increasingly considered itself a city of tourism. The motto ‘cosmopolitan city with a heart’, introduced by the city marketing department in 1962, was used until 2005—i.e. for almost 40 years.^[8] According to Simone Egger, the history of Munich’s main railway station ‘should be understood as a history of *migration* and *mobility* from the very beginning’.^[9] As early as the 19th century, restaurants and hotels were established in the main railway station district to cater for the emerging tourist trade. Like many other railway stations in Germany, the new Munich Central Station became a popular place for migrants to stay. The German-Turkish writer Aras Ören describes the central social significance of railway stations in his poem *Bahnhoflar*, an adaptation of the German ‘Bahnhof’ into Turkish: ‘Where are/ the drums and trumpets at railway stations?/They don’t play/are not there./Seen superficially: compatriots embracing/talking about shipping and rising costs/about wages and earnings/one arrives.’^[10] Italian-born Gino Chiellino also has a poem dedicated to the railway station: ‘I. In the anonymity/of train stations/where/waiting for us/is/a home/ we speak/with everyone/as if/in the village square. II. I sit/with my black cap/at the train

Trompeten?/Sie spielen nicht/sind nicht da./Oberflächlich gesehen: Landsleute umarmen,/ von Einkauf und Teuerung, von Lohn und Verdienst/zu reden,/kommt man hin.“^[10] Auch der italienischstämmige Gino Chiellino hat dem Bahnhof ein Gedicht gewidmet: „I. In der Anonymität/der Bahnhöfe/wo/Warten für uns/ein Zuhause/ist/sprechen/wir/mit jedem/wie/auf dem Platz eines Dorfes. II. ich sitze/mit meiner schwarzen Mütze/auf dem Bahnhof/und lausche/der Sprache der Züge.“^[11] Am Bahnhof dehnte sich die Zeit, das Warten ist zugleich Freizeitbeschäftigung und Möglichkeit der sozialen Kommunikation.

Zwischen dem Starnberger Flügelbahnhof, in dem Sofia Donas *APPLAUS* installiert war, und Gleis 11 und dem Luftschutzraum liegen wenige Gehminuten. Die Verbindung dieser diversen Migrationsgeschichten liegt jedoch verschüttet; Christine Umpfenbachs Theaterstück *Gleis 11* und Sofia Donas *APPLAUS* sind künstlerische Aushandlungen dieser historischen Ereignisse, sie aktivieren, ohne didaktisch zu sein, sie binden die Gegenwart an einen Ort und die in ihm abgelegten Geschichte(n). Der Bahnhof ist dabei nicht nur ein Ort des Transits und der Kunst, sondern ein eigener Akteur in der Geschichte des 19. bis 21. Jahrhunderts.

Der Münchner Hauptbahnhof an seinem heutigen Standort entstand bereits im 19. Jahrhundert in der Planung des Architekten Friedrich von Bürklein und ging 1848/49 in Betrieb.^[12] Da der Bahnhof nach seiner Zerstörung durch alliierte Bombardierungen im letzten Kriegsjahr später an derselben Stelle neu errichtet wurde, existiert eine räumliche Kontinuität. Das Bauwerk jedoch ist nur bedingt als „historisch“ lesbar und markiert durch seine Nachkriegsarchitektur einen Bruch mit der NS-Zeit – und den davor liegenden Jahrzehnten.

Insofern fällt es schwer, sich den Bahnhof auch als einen Ort vorzustellen, der für Verfolgte des NS-Regimes einen Anfangsort ihrer Emigration bildete. Jedoch verließen hier politisch und rassistisch verfolgte Menschen zwischen 1933 und 1945 ihren Heimatort. Die

station/and listen/to the language of the trains.^[11] Time stretched out at the station; waiting is both a leisure activity and an opportunity to socialise.

The Starnberg wing of the railway station, where Sofia Dona's *APPLAUS* was installed, is just a few minutes' walk from platform 11 and the air-raid shelter. However, the connection between these various migration histories lies buried; Christine Umpfenbach's theatre piece *Gleis 11* and Sofia Dona's *APPLAUS* are artistic negotiations of these historical events, they activate without being didactic, they tie the present to a place and to the histories stored in it. The railway station is not just a place of transit and art, but a protagonist in its own right in the history of the 19th to 21st centuries.

At its current location, Munich's main railway station was designed by architect Friedrich von Bürklein in the 19th century and went into operation in 1848/49.^[12] Since the station was rebuilt on the same site after being destroyed by the Allied bombing in the last year of the war, there is a spatial continuity. However, the building can only be read as 'historical' to a limited extent and its post-war architecture marks a break with the Nazi era—and the decades that preceded it.

In this respect, it is difficult to imagine the railway station as a place where people persecuted by the Nazi regime began their emigration. However, it was here that politically and racially persecuted people left their home town between 1933 and 1945. From 1941, deportations during the Nazi era were carried out from Munich Central Station and the Milbertshofen freight station to concentration and extermination camps in Eastern Europe; the goods station was located near the 'Jewish settlement' in the same district, where Jews were interned in barracks.^[13] National Socialist policy had megalomaniacal reconstruction fantasies for the Central Station. It was to be relocated 2.5 kilometres to

Deportationen der NS-Zeit gingen ab 1941 vom Münchner Hauptbahnhof und dem Güterbahnhof Milbertshofen in die osteuropäischen Konzentrations- und Vernichtungslager; der Güterbahnhof war in der Nähe der „Judensiedlung“ im selben Stadtteil gelegen, wo Jüd:innen in Baracken interniert wurden.^[13] Für den Hauptbahnhof hatte die nationalsozialistische Politik megalomaniacale Umbaufantasien. Dieser sollte 2,5 Kilometer nach Westen verlegt, von einer gigantischen Kuppelkonstruktion überwölbt werden und den Endpunkt einer gewaltigen Ost-West-Achse bilden.^[14] Dazu kam es jedoch kriegsbedingt nicht mehr.

Der Starnberger Flügelbahnhof, in dem Sofia Donas Audioarbeit *APPLAUS* 2019 installiert war, wurde als einer der ersten Wiederaufbaumaßnahmen des Hauptbahnhofs seit 1950 nach Plänen von Heinrich Gerbl verwirklicht. Mit dem derzeitigen Umbau des Münchner Hauptbahnhofs wird der historische Starnberger Flügelbahnhof verschwinden und einem Neubau mit Hochhaus und einem „Basisgebäude“ mit Büro- und Serviceeinrichtungen Platz machen. In der offiziellen Planungsankündigung heißt es: „2015 wurde der Starnberger Flügelbahnhof während der Flüchtlingskrise kurzzeitig als Anlaufstelle für die Schutzsuchenden reaktiviert. Mit dem Umbau des Münchner Hauptbahnhofs wird der Flügelbahnhof aus seinem momentanen Dornröschenschlaf geweckt. [...] Für die Verwirklichung des ganzheitlichen Bahnhofskonzeptes mit seinem leistungs- und zukunftsfähigen Anspruch ist ein Abbruch des bestehenden Starnberger Flügelbahnhofs notwendig.“^[15] Mit dem Starnberger Flügelbahnhof wird die mit Erinnerungen gesättigte Architektur verschwinden, die ein wichtiger Ort des „Flüchtlingssommers“ 2015 war, aber auch als Neubau nach 1945 ein Bindeglied zur NS- und Nachkriegszeit gewesen ist.

Sofia Donas Installation *APPLAUS* macht Rupturen, Zäsuren und Berührungspunkte zwischen Entferntem erkennbar, indem künstlerisch Zeitschichten und Ereignisse zusam-

the west, covered by a gigantic domed construction forming the end point of a huge east-west axis.^[14] However, this never came to pass due to the war.

The Starnberg wing, in which Sofia Dona's audio work *APPLAUS* was installed in 2019, was one of the first reconstructions of the main station since 1950 and was realised according to plans by Heinrich Gerbl. With the current remodelling of Munich Central Station, the historic Starnberg wing will disappear and make way for a new building with a high-rise and a 'base building' with office and service facilities. The official planning announcement states: 'In 2015, the Starnberg wing station was briefly reactivated during the refugee crisis as a contact point for people seeking refuge. With the remodelling of Munich Central Station, the wing station will be awakened from its current slumber. [...] Demolition of the existing Starnberg wing is necessary for the realisation of the holistic station development concept with its high performance and future-oriented standards.'^[15] Along with the Starnberg wing, this architecture saturated with memories will disappear, which was an important location for the 'refugee summer' of 2015, but which was also—as a new building after 1945—a link to the Nazi and post-war period.

Sofia Dona's installation *APPLAUS* reveals ruptures, caesuras and points of contact between distant points by artistically bringing together layers of time and events that are linked by the main station building but not connected in time. Moreover, Dona refers to a void in urban memory, whose absences will be made visible by the demolition of the Starnberg wing. The new building planned here will make the historical events even less memorable. The simultaneity of connections and non-connections—the *dis:connective*—is characteristic of the events dealt with in Dona's work in many ways: caesuras in history

mengebracht werden, die durch das Gebäude Hauptbahnhof verkoppelt, aber zeitlich nicht verbunden sind. Zudem verweist Dona auf eine Leerstelle städtischer Erinnerung, die spätestens mit dem Abriss des Starnberger Flügelbahnhofs auch baulich durch Abwesenheiten markiert sein wird. Der hier geplante Neubau wird die historischen Ereignisse noch weniger erinnern lassen. Die Gleichzeitigkeit von Verbindungen und Nichtverbindungen, das *Dis:konnektive*, prägt die in Donas Arbeit verhandelten Ereignisse in vielfacher Weise: Zäsuren in der Geschichte (Mauerfall), Brüche in Biografien (Geflüchtete), schwierige Reiseverläufe und Umwege, schmerzhaft Anpassungsprozesse, polarisierte Gesellschaften.

Zugleich wurde deutlich, dass Gebäude Geschichte speichern, auch die vielfältigen und dissonanten Geschichten der Migrationen von und nach München – Geschichten, die unsichtbar und unhörbar werden können, wenn es zu Zerfall, Abriss, Wiederaufbau kommt.

(the fall of the Berlin Wall), ruptures in biographies (refugees), difficult journeys and detours, painful adjustment processes, polarised societies.

At the same time, it became clear that buildings store history, including the diverse and dissonant stories of migration to and from Munich—stories that can become invisible and inaudible when it comes to decay, demolition and reconstruction.

Hinweise/Literatur

[1] Video abrufbar unter <https://vimeo.com/391990210> [Abruf: 23.4.2024]. Dies ist die gekürzte und adaptierte Fassung eines Beitrags, den ich für den von Birte Kleine-Benne herausgegebenen Band *Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte. Kunstwissenschaftliche Perspektiven in Text und Bild* (Berlin: Logos 2024) verfasste.

[2] Vgl. u. a. Thomas Anlauf, Ramona Dinauer und Bernd Kastner: Flüchtlingsherbst in München. Bewegende Begegnungen am Hauptbahnhof, in: *Süddeutsche Zeitung*, 30.8.2015, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/muenchen-fluechtlinge-2015-hauptbahnhof-1.5014315> [Abruf: 16.4.2024].

[3] Siehe u. a. Martin Machowecz: Oh, Ostmann!, in: *Zeitonline*, 29.9.2017, <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2017-09/ostdeutschland-maenner-wut-frauen-ddr?page=33> [Abruf: 8.5.2024].

[4] Siehe u.a. Rudolf Stumberger: Hauptbahnhof München. Zusammenstehen, um diese verwundete Welt zu heilen, in: *Migazin*, 06.09.2022, <https://www.migazin.de/2022/06/09/hauptbahnhof-muenchen-zusammenstehen-um-diese-verwundete-welt-zu-heilen/>; <https://muenchner-fluechtlingsrat.de/informationen-zur-situation-von-ukrainischen-gefluechtenen/#toggle-id-1> [Abruf: 16.4.2024].

[5] Mark Terkessidis: *Migranten*, Hamburg: Rotbuch 2000, S. 19. Zur türkischen Arbeitsmigration nach Deutschland vgl., Aytac Eryilmaz und Mathilde Jamin (Hg.): *Fremde Heimat – Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei*, Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum im Museumszentrum Essen, 1998, S. 140–142, mit einer Bildstrecke von Selahattin Kaya/DoMIT-Archiv zur Ankunft im Deutschland der 1960er Jahre. Zu sehen sind Migrantinnen und Migranten am Münchner Hauptbahnhof, Gleis 11, und im Wartenraum des Bunkers in der „Weiterleitungsstelle“. Vgl. auch die verschiedenen privaten Ankunftsphotografien von Migrant*innen: Aytac Eryilmaz (Hg.), *Migration*, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 2005.

[6] Siehe auch Stephanie Lahrtz: Ihr Leben in Deutschland begann in einem Bunker beim Münchner Hauptbahnhof, in: *NZZ*, 29.8.2019, <https://www.nzz.ch/international/gastarbeiter-in-deutschland-ihr-neues-leben-begann-im-bunker-ld.1496839> [Abruf: 16.4.2024].

[7] Bemerkenswert ist, dass das Theaterstück selbst mittlerweile ein historisches Dokument ist; das Haus der Bayerischen Geschichte hat das Stück aufgezeichnet und bietet es zu didaktischen Zwecken als Erinnerung an die Erinnerung an: <https://www.hdbg.de/gleis11/> [Abruf: 16.4.2024].

[8] Anna Kurzhals: Weltstadt mit Herz, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, 18.6.2018, https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Weltstadt_mit_Herz [Abruf: 16.4.2024]; siehe auch Landeshauptstadt München, Jahresbericht, 2005, S. 30: <https://stadt.muenchen.de/dam/jcr:bf23af0a-3781-4069-80ca-e530f8ba800/jahresb2005.pdf> [Abruf: 16.4.2024].

References

[1] Video available at <https://vimeo.com/391990210> (accessed 23 April 2024). This is an abridged and adapted version of a contribution I wrote for the volume edited by Birte Kleine-Benne *Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte: Kunstwissenschaftliche Perspektiven in Text und Bild* (Berlin: Logos 2024).

[2] Cf. among others, Thomas Anlauf, Ramona Dinauer and Bernd Kastner, 'Flüchtlingsherbst in München: Bewegende Begegnungen am Hauptbahnhof', *Süddeutsche Zeitung*, 30 August 2015, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/muenchen-fluechtlinge-2015-hauptbahnhof-1.5014315> (accessed 16 April 2024).

[3] See among others Martin Machowecz, 'Oh, Ostmann!', *Zeitonline*, 29 September 2017, <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2017-09/ostdeutschland-maenner-wut-frauen-ddr?page=33> (accessed 8 May 2024).

[4] See among others Rudolf Stumberger, 'Zusammenstehen, um diese verwundete Welt zu heilen', *Migazin*, 9 June 2022, <https://www.migazin.de/2022/06/09/hauptbahnhof-muenchen-zusammenstehen-um-diese-verwundete-welt-zu-heilen/> (accessed 16 April 2024).

[5] Mark Terkessidis, *Migranten* (Hamburg: Rotbuch, 2000), 19. On Turkish labor migration to Germany, see Aytac Eryilmaz and Mathilde Jamin, eds., *Fremde Heimat – Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei*, exhib. cat. Ruhrlandmuseum im Museumszentrum Essen, 1998, 140–42, with a photo series by Selahattin Kaya/DoMIT-Archiv on arrival in Germany in the 1960s. It shows migrants at Munich Central Station, platform 11, and in the waiting room of the bunker in the 'Weiterleitungsstelle'. See also the various private arrival photographs of migrants: Aytac Eryilmaz ed., *Migration*, exhib. cat. Kölnischer Kunstverein, Cologne, 2005.

[6] See also Stephanie Lahrtz, 'Ihr Leben in Deutschland begann in einem Bunker beim Münchner Hauptbahnhof', *NZZ*, 29 August 2019, <https://www.nzz.ch/international/gastarbeiter-in-deutschland-ihr-neues-leben-begann-im-bunker-ld.1496839> (accessed 16 April 2024).

[7] It is worth noting that the play itself is now a historical document; the Haus der Bayerischen Geschichte recorded the play and offers it for didactic purposes as a reminder of the memory. <https://www.hdbg.de/gleis11/> (accessed 16 April 2024).

[8] Anna Kurzhals, 'Weltstadt mit Herz,' in *Historisches Lexikon Bayerns*, 18 June 2018, https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Weltstadt_mit_Herz (accessed 16 April 2024); see also Landeshauptstadt München, Annual Report 2005, 30, <https://stadt.muenchen.de/dam/jcr:bf23af0a-3781-4069-80ca-e530f8ba800/jahresb2005.pdf> (accessed 16 April 2024).

[9] Simone Egger, 'München wird moderner': *Stadt und Atmosphäre in den langen 1960er Jahren* (Bielefeld: transcript, 2013), 237. See also 248–55 on the arrival of migrant workers at Munich Central Station and the infrastructural transformation of the neighborhood. See also Simone Egger, 'Munich and the world. Bilder und Texte einer urbanen Biographie,' in *Crossing Munich: Contributions to migration from art, science and activism*, eds. Natalie Bayer, Andrea Engl, Sabine Hess and Johannes Moser (Munich: Edition Metzler, 2009): 28–30.

[9] Simone Egger: „München wird moderner“. Stadt und Atmosphäre in den langen 1960er Jahren, Bielefeld: transcript 2013, S. 237 (Auszeichnungen durch Egger). Siehe zudem S. 248–255 zur Ankunft von Arbeitsmigrant*innen am Münchner Hauptbahnhof und zum infrastrukturellen Wandel des Stadtviertels. Vgl. auch Simone Egger: München und Welt. Bilder und Texte einer urbanen Biographie, in: Natalie Bayer, Andrea Engl, Sabine Hess und Johannes Moser (Hg.): *crossing munich*. Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus, München: Edition Metzler 2009, S. 28–30.

[10] Aras Ören: Bahnhoflar — Bahnhöfe, in: *Anadil. Yurtdışındaki türklerin yazın ve sanat dergisi*, Bd. 1, 1980, H. 1, S. 2. In Eryılmaz/Jamin 1998, S. 237 finden sich Fotografien von Erika Sulzer-Kleinemeier, die türkische Einwanderer*innen am Frankfurt Bahnhof zeigen: „Bahnhöfe in den Städten waren anfangs Haupttreffpunkte ausländischer Arbeitnehmer in der Freizeit. Hier traf man Landsleute aus verschiedenen Betrieben. Im Wohnheim war dazu nur wenig Platz.“

[11] Gino Chiellino: Bahnhof, in: Franco Biondi, Jusuf Naoum, Rafik Schami, Suleman Taufiq (Hg.): *Fabrik und Bahnhof*. Prosa, Lyrik und Grafiken aus dem Gastarbeiteralltag, Bremen: Con 1981, S. 46.

[12] Vgl. Egger 2013, S. 238.

[13] Zum Hauptbahnhof als Ausgangspunkt von Deportationen vgl. Andreas Heusler: *Verfolgung und Vernichtung (1933–45)*, in: Richard Bauer und Michael Brenner (Hg.): *Jüdisches München. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München: C. H. Beck 2006, S. 161–184, hier S. 182. Zum Güterbahnhof Milbertshofen vgl. Rüdiger Liedtke: *111 Orte in München auf den Spuren der Nazi-Zeit*, Dortmund: Emons 2018, S. 120.

[14] Ein Modell dieser Planungen unter dem Architekten Hermann Giesler findet sich in Matthias Donath: *Architektur in München 1933–1945*. Ein Stadtführer, Berlin: Lukas Verlag 2007, S. 13f.

[15] <https://www.hbf-muc.de/starnberger-fluegelbahnhof.html> [Abruf: 16.4.2024].

Abbildungen

Abb. 1–4: Sofia Dona, *APPLAUS*, ortsspezifische Installation im Rahmen von Public Art Munich *Frequencies: Acoustic dimensions of the city*, 2019, Hauptbahnhof München Starnberger Flügelbahnhof (© Sofia Dona, Foto: Constanza Meléndez).

Abb. 5: Felicitas Timpe, *Ankunft türkischer Arbeiter*, 1964, Bayerisches Staatsbibliothek, Fotoarchiv Timpe, timp-016747 (Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv).

Abb. 6–9: Christine Umpfenbach, *Gleis 11*, 5. Juni 2009–24. April 2012, im Rahmen vom Stadtprojekt MUNICH CENTRAL (Münchner Kammer-spiele): Kurt Spennesberger, ehemaliger Mitarbeiter der Weiterleitungsstelle (6); Regieassistentin Pınar Karabulut (7); Zuschauer:innen mit Arbeitsverträgen im Bunker (8); Zuschauer:innen im Bunker (9) Fotos: Andrea Huber.

[10] Aras Ören, ‘Bahnhoflar—Bahnhöfe’, in *Anadil. Yurtdışındaki türklerin yazın ve sanat dergisi*, vol. 1 (1980): 2. In Eryılmaz/Jamin 1998, 237 there are photographs by Erika Sulzer-Kleinemeier showing Turkish immigrants at Frankfurt railway stations: ‘Railway stations in the cities were initially the main meeting places for foreign workers in their free time. This is where you met compatriots from different companies. There was little room for this in the accommodation centres.’

[11] Gino Chiellino, ‘Bahnhof’, in *Fabrik und Bahnhof*. Prosa, Lyrik und Grafiken aus dem Gastarbeiteralltag, eds. Franco Biondi, Jusuf Naoum, Rafik Schami, Suleman Taufiq (Bremen: Ed. CON, 1981): 46.

[12] Cf. Egger 2013, 238.

[13] On the Central Station as the starting point for deportations, see Andreas Heusler, ‘Verfolgung und Vernichtung (1933–45),’ in *Jüdisches München. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, eds. Richard Bauer and Michael Brenner (Munich: C. H. Beck, 2006): 161–184, here 182. On the Milbertshofen goods station, see Rüdiger Liedtke, *111 Orte in München auf den Spuren der Nazi-Zeit* (Dortmund: Emons, 2018): 120.

[14] A model of these plans by the architect Hermann Giesler can be found in Matthias Donath, *Architektur in München 1933–1945: Ein Stadtführer* (Berlin: Lukas Verlag, 2007): 13f.

[15] <https://www.hbf-muc.de/starnberger-fluegelbahnhof.html> (accessed 16 April 2024).

Figures

Fig. 1–4: Sofia Dona, *APPLAUS*, site-specific installation as part of Public Art Munich *Frequencies: Acoustic dimensions of the city*, 2019, Hauptbahnhof München—Starnberger Flügelbahnhof (© Sofia Dona, photo: Constanza Meléndez).

Fig. 5: Felicitas Timpe, *Arrival of Turkish workers*, 1964, Bayerisches Staatsbibliothek, Fotoarchiv Timpe, timp-016747 (Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv).

Fig. 6–9: Christine Umpfenbach, *Gleis 11*, 5 June 2009–24 April 2012, as part of the city project MUNICH CENTRAL (Münchner Kammer-spiele): Kurt Spennesberger, former employee of the forwarding centre (6); assistant director Pınar Karabulut (7); audience members with work contracts in the bunker (8); audience members in the bunker (9) Photos: Andrea Huber.



Wie Fettaugen auf der Suppe – Namen und *Diversity* im institutionellen Kunstfeld: Benedikt Johannes Seerieder in Dialog mit Hêlîn Alas

Benedikt Johannes
Seerieder

Like Grease Drops Floating in
Soup—Names and *Diversity*
in the Institutional Art Field:
Benedikt Johannes Seerieder
in Dialogue with Hêlîn Alas

Mit dem Namen beginnt häufig eine ambivalente Dynamik zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung, zwischen Identität und Differenz. Der Name markiert unsere Identität und Zugehörigkeit, weil wir ihn von unseren Eltern erhalten oder ihn selbst wählen. Zugleich muss sich der Name in Ordnungsmuster und Klassifizierungen einfügen, die seine Individualität und Autonomie beschränken; der Name verspricht Eindeutigkeit, ist aber immer auch eine soziale Projektionsfläche, die Wünsche, Erwartungen und Zuschreibungen spiegelt und reproduziert.^[1]

In ihrer künstlerischen Praxis untersucht Hêlîn Alas sehr häufig jene sozialen Mittel – etwa das Spiel gesellschaftlicher Formen bei einer Ausstellungseröffnung oder die soziale Macht des „richtigen“ Outfits – die eine „Aufteilung des Sinnlichen“ bewirken. Diese Aufteilung ist tatsächlich nicht die Folge, sondern Voraussetzung für die Festlegung von Zugehörigkeiten und die Definition von sozialen Gruppen, wie der Philosoph Jacques Rancière beobachtet. Aus seiner Perspektive konstituieren ästhetische Phänomene, wie beispielsweise die Gestalt und der Klang eines Namens, jenen Bereich, in dem gesellschaftlich ausgehandelt wird, wer überhaupt an öffentlichen Dingen Anteil nehmen kann.^[2]

„Namen schwimmen an der Oberfläche, wie Fettaugen auf der Suppe“, sagt mir Hêlîn am Telefon und meint damit ebenfalls das Moment gesellschaftlicher Positionalität, das Namen vermeintlich verbürgen. Denn den Träger:innen bestimmter Namen werden steile Karrierepfade, begehrte Jobs und weitreichende Verantwortungen zugetraut – und anderen nicht. Münchens Kunstwelt spiegelt dieses Moment nahezu paradigmatisch wider, da hier die Personen in institutionellen Schlüsselrollen gegenwärtig Markus, Anton, Andreas, Andrea, Achim, Frank, Oliver, Herbert, Michael, Matthias und Bernhard heißen. Sie belegen die Führungspositionen im Bayerischen Staatsministerium, im städtischen Kulturreferat, in

Names are often the beginning of an ambivalent dynamic between self-perception and the perception of others, between identity and difference. A name marks our identity and affiliation because we are assigned it by our parents or choose it ourselves. At the same time, names must fit into patterns of order and classification that limit their individuality and autonomy; a name promises unambiguity, but is always also a social projection surface that reflects and reproduces desires, expectations and attributions.^[1]

In her artistic practice, Hêlîn Alas frequently examines those social means—such as the play of social customs at an exhibition opening or the social power of the ‘right’ outfit—that bring about a ‘distribution of the sensible.’ This distribution is in fact not a consequence, but a prerequisite for the determination of affiliations and the definition of social groups, as the philosopher Jacques Rancière observes. From his perspective, aesthetic phenomena, such as the shape and sound of a name, constitute the sphere in which it is socially negotiated who can participate in public things.^[2]

‘Names float on the surface, like drops of grease in soup,’ Hêlîn tells me on the phone, referring to the element of social positionality that names supposedly guarantee. This is because the bearers of certain names are expected to have steep career paths, coveted jobs and far-reaching responsibilities—while others are not. Munich’s art world reflects this phenomenon almost paradigmatically, as the people in key institutional roles here are currently called Markus, Anton, Andreas, Andrea, Achim, Frank, Oliver, Herbert, Michael, Matthias and Bernhard. They occupy leading positions in the Bavarian State Ministry, in the city’s Department of Culture, in foundations and, of course, in the major collections and museums, thus determining Munich’s cultural agenda on a large scale.

Stiftungen und natürlich in den großen Sammlungen und Museen und bestimmen so im großen Ausmaß Münchens kulturelle Agenda.

„Andere Namen kommen auch vor – nur an anderer Stelle“, sagt Hêlîn und verweist auf die Vielfalt der Namen jener Künstler:innen, die in den großen Münchner Institutionen für Gegenwartskunst ausgestellt haben und ausstellen. Hêlîn Alas steht mit ihrem Namen just an jener „anderen Stelle“, während ich mich mit meinem Namen – Benedikt Johannes Seerieder – in die erste Gruppe einsortieren kann. Für ihre künstlerische Reflexion ist dieser inner-institutionelle Kontrast zwischen nach außen gekehrter Vielfalt und innerer Homogenität auch deshalb von Gewicht, weil er eine Macht-Asymmetrie veranschaulicht, die zwischen Einladenden und Eingeladenen, Institution und Künstler:in besteht.

Welche Handlungsmacht kommt den eingeladenen Gäst:innen eigentlich zu? Wie eng ist das Handlungsfeld gesteckt, in welchen sie tätig werden können? Findet die zur Schau gestellte *Diversity* auch ein Echo in den institutionellen Strukturen?

In *Every Straw Is a Straw Too Much: On the Psychological Burden of Being Racialized While Doing Art* schreibt der Kurator und Museumsleiter Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, dass, obgleich viele Museen heute *Diversity* vor sich hertragen, die inneren Strukturen doch mehrheitlich weiß bleiben. Wenn Institutionen überhaupt Kulturarbeiter:innen of Color beauftragen, dann eben, um im Namen der Institution *Diversity* zu verkörpern oder um mit marginalisierten Communities zu interagieren. Doch werden sie von den Institutionen selten mit der nötigen *agency* ausgestattet, um wirkliche Veränderungen zu bewirken.^[3]

‘There are other names too—just in different places,’ says Hêlîn, referring to the variety of names of the artists who have exhibited and are exhibiting in Munich’s major contemporary art institutions. Hêlîn Alas stands with her name precisely in that ‘other place’, while I would position myself with my name—Benedikt Johannes Seerieder—in the first group. This internal-institutional contrast between outward diversity and internal homogeneity is also important for her artistic reflection because it visualises a power asymmetry that exists between the inviting and the invited, the institution and the artist.

What agency do the invited guests actually have? How narrow is the field of action in which they can become active? Is the *diversity* on display also echoed in the institutional structures?

In *Every Straw Is a Straw Too Much: On the Psychological Burden of Being Racialized While Doing Art* curator and museum director Bonaventure Soh Bejeng Ndikung writes that although many museums today flaunt diversity, the internal structures remain predominantly white. If institutions hire cultural workers of colour at all, it is to embody diversity in the name of the institution or to interact with marginalised communities. However, they are rarely given the necessary agency by the institutions to effect real change.^[3]

‘That can be a very lonely experience,’ says Hêlîn, referring to Sara Ahmed’s wide-ranging study *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. The feminist academic notes that ‘diversity workers’ are often the only people affected by racialisation in their respective institutions. This role can therefore often go hand in hand with experiences of isolation, helplessness and futility.^[4] Although the institution appears more diverse to the outside world, there is no sense of participation or even belonging for the specific individuals.

„Das kann dann sehr einsam sein“, sagt Hêlîn und verweist auf Sara Ahmeds breitangelegte Studie *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Die feministische Wissenschaftlerin stellt fest, dass „diversity workers“ oftmals die einzigen von Rassifizierung betroffenen Personen in den jeweiligen Häusern sind. Diese Rolle kann daher häufig mit Erfahrungen von Isolation, Hilflosigkeit und Vergeblichkeit einhergehen.^[4] Obwohl die Institution nach außen diverser wirkt, tritt für die konkreten Personen kein Gefühl von Teilhabe oder gar Zugehörigkeit ein.

Hêlîn Alas gelingt es durch ihre neue Arbeit die subtilen Fallstricke und institutionellen Unzulänglichkeiten der *Diversity*-Praxis zu enthüllen, sie aus dem Unvernehmbaren zu holen und auf die Bühne zu schubsen. Es bleibt die Aufgabe der Institutionen, echte Veränderungen anzugehen.

In her new work, Hêlîn Alas succeeds in revealing the subtle pitfalls and institutional inadequacies of diversity practice, taking them out of the realm of the impenetrable and thrusting them onto the stage. It remains the task of the institutions to tackle real change.

Hinweise/Literatur

[1] Erst kürzlich hat der Deutsche Bundestag eine Reform des Namensrechts beschlossen, um vielfältigen Lebensrealitäten stärker gerecht zu werden. Vgl. Deutscher Bundestag: Geplante Änderung des Ehenamens- und Geburtsnamensrecht beraten, <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2023/kw46-de-namensrecht-976592> [Abruf: 17.4.2024].

[2] Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

[3] Bonaventure Soh Bejeng Ndikung: *Every Straw Is a Straw Too Much. On the Psychological Burden of Being Racialized While Doing Art*, in: *e-flux Notes*, 29.6.2023, S.2, <https://www.e-flux.com/notes/548186/every-straw-is-a-straw-too-much-on-the-psychological-burden-of-being-racialized-while-doing-art> [Abruf: 10.4.2024].

[4] Sara Ahmed: *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham: Duke University Press 2012.

References

[1] Only recently, the German Bundestag passed a reform of the naming law in order to do greater justice to the diverse realities of life. Cf. German Bundestag: 'Planned amendment to the law on married names and birth names under discussion', <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2023/kw46-de-namensrecht-976592> (accessed 17 April 2024).

[2] Jacques Rancière, *Das Unvernehmen: Politik und Philosophie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).

[3] Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, 'Every Straw Is a Straw Too Much: On the Psychological Burden of Being Racialized While Doing Art,' *e-flux Notes*, 29 June 2023, 2, <https://www.e-flux.com/notes/548186/every-straw-is-a-straw-too-much-on-the-psychological-burden-of-being-racialized-while-doing-art> (accessed 10 April 2024).

[4] Sara Ahmed, *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life* (Durham: Duke University Press, 2012).





Vom sozialen Gefüge und Gepräge unserer Lebens/mittel-Welten

Wo und wie wir unsere Lebensmittel erwerben, ist seit jeher Spiegelbild unserer Gesellschaft und unserer sozialen Strukturen – Märkte erzählen etwas über Regionalismen oder kulinarische Vorlieben, das Akronym einer verbreiteten Lebensmittelhändlerkette etwas über das Fortleben von Kolonialismus durch versteckte Rhetorik (wenn das „K“ für „Kolonialwaren“ steht), der Späteinkauf etwas über das schwirrende Leben der Nachtgeister, der türkische Supermarkt über die jahrzehntelange Einwanderung der Gastarbeiter:innen, das jeweilige Sortiment etwas über das ethnische Gefüge der unmittelbaren und mittelbaren Nachbarschaften. Um ein Vielfaches hat Letzteres im Zuge fortschreitender Globalisierung zugenommen: Das Bezahlbarmachen von importierten Produkten ebenso wie Migrationsströme verschiedenster Menschengruppen haben unsere Warenwelten internationalisiert. Und gleichzeitig den Ort des Handels zum trans-kulturellen Austauschort werden lassen. Dass Lebensmittelläden mit einem auf multi-ethnische Kochweisen angepassten, internationalem Sortiment weitaus mehr sind als Warenumschnägelplätze, ist zweifellos eine Folge der Globalisierung – durch ihre Verortung gerade in kleinen Verkaufsräumen wie Kiosken oder durch die Nähe von Verbleibemöglichkeiten wie Parks oder Cafés, sind sie zugleich eine soziale Notwendigkeit im urbanen Raum geworden. Je kleiner und weniger anonym diese Orte sind, desto persönlicher und intimer wird dabei der soziale Kontakt und Austausch. Gleiche oder ähnliche Orte der Zusammenkunft von migrantischen Communities hat es in allen großen Städten Deutschlands gegeben und gibt es bis zum heutigen Tag. Darauf verweist in gewisser Weise auch der Habibi Kiosk (dt.: Freundeskiosk oder Freundschaftskiosk).

Dem Phänomen sozialer Zusammenkunft in Lebensmittelläden oder ihrem unmittelbaren urbanen Umfeld hat sich die deutsch-afghanische Künstlerin Jeanno Gaussi angenommen und sich auf eine autobiografische Spurensuche begeben, die den Betrachter:innen die ge-

Dorothea Schöne

Where and how we buy our food has always been a reflection of our society and our social structures—markets tell us something about regionalisms or culinary preferences, the acronym of a widespread grocery chain something about the persistence of colonialism through hidden rhetoric (when the ‘K’ stands for ‘Kolonialwaren’, i.e. colonial goods), late-night convenience shopping something about the buzzing life of the night owls, the Turkish supermarket something about the decades-long immigration of guest workers, its specific product range something about the ethnic fabric of the immediate and neighbouring communities. The latter has increased many times over in the course of advancing globalisation: the affordability of imported products and the migration flows of various social groups have internationalised our world of goods. At the same time, the site of trade has become a place of transcultural exchange. The fact that grocery shops with international product ranges adapted to multi-ethnic cooking styles are far more than just places where goods are handled is undoubtedly a consequence of globalisation—by being located in small sales premises such as kiosks or close to places where people can linger such as parks or cafés, they have also become a social necessity in urban areas. The smaller and less anonymous these places are, the more personal and intimate the social contact and exchange becomes. The same or similar places for migrant communities to come together have existed in all major German cities and continue to exist to this day. In a way, the Habibi Kiosk (‘kiosk of friendship’) also points to this.

The German-Afghan artist Jeanno Gaussi has taken on the phenomenon of social gatherings in grocery shops and her immediate urban surroundings and embarked on an autobiographical search for traces that visualises the social dynamics of diaspora for the viewer. Born in Kabul, Afghanistan, and raised between Kabul, Delhi and Berlin, her

The Social Structure and Character of Our Food (Life) Worlds

sellschaftlichen Dynamiken von Diaspora vergegenwärtigt. Geboren in Kabul, Afghanistan, und aufgewachsen zwischen Kabul, Delhi und Berlin, steht ihre Biografie geradezu symptomatisch für die fluiden Gesellschaften im globalisierten Zeitalter. Diesen trans-kulturellen Prägungen spürt die hier beschriebene Installation, *Salaam Kâkâ Bilkâ (Hallo Onkel Bilkâ)*, durch einen der wesentlichsten Träger kultureller Identität nach: Lebensmittel und ihre Vertriebs- und Konsumorte. Ausgangspunkt ihrer Recherchen war dabei die Abschlusspräsentation am Ende ihrer Residency bei global dis:connect in München. Für eben diese hatte die Künstlerin sich in der Stadt München auf die Suche nach einem typisch afghanischen Reis begeben. Im „Kabul Market“ wurde sie fündig – und gleichzeitig gewahr, wie viel mehr soziale und kulturelle Identitäten und Identifikationsmomente eine solche Einkaufswelt birgt. In der Ausstellung ist nun eine Fortführung dieser persönlichen Spurensuche zu sehen: So ist die Leuchtschrift „Kâkâ Bilkâ“ (dt.: Onkel Bilkâ) gleichsam eine liebevolle Hommage an eine Erinnerung aus der Kindheit – im günstigen Berliner Warenhaus Bilka versammelte sich damals die afghanische Exilcommunity – nicht nur zum Einkauf, sondern vor allem auch um soziale Kontakte zu pflegen. Als wolle man dem Familienonkel einen Besuch abstatten. Der künstlerisch umgestaltete Einkaufswagen auf Rollen war seinerzeit nicht nur typisches Eigentum der Einkaufenden, die oftmals kein eigenes Auto hatten, sondern zugleich eine Anpassung an die Gegebenheiten einer neuen Heimat in der der sogenannte „Hackenporsche“ gerade von Älteren zum Abtransport schwerer Einkäufe genutzt wurde. Jeanno Gaussi befüllt die Regale in ihrer Installation mit einem landestypischen afghanischen Gericht, dessen Duft und Geschmack ebenfalls autobiografische Bezüge hat, und lädt Ausstellungsbesucher:innen ein, sich selbst zu bedienen und so ein Stück *fremder* Heimat mitzunehmen.

biography is symptomatic of the fluid societies of the globalised age. The installation described here, *Salaam Kâkâ Bilkâ (Hello Uncle Bilkâ)*, traces these transcultural influences through one of the most essential carriers of cultural identity: food and its places of distribution and consumption. The starting point for her research was the final presentation at the end of her residency at global dis:connect in Munich. For this, the artist had set off in search of typical Afghan rice in the city of Munich. She found what she was looking for at ‘Kabul Market’—and at the same time realised how many more social and cultural identities and moments of identification such a shopping world harbours. A continuation of this personal search for traces can now be seen in the exhibition: The neon sign ‘Kâkâ Bilkâ’ (Uncle Bilkâ) is, in a sense, a loving homage to a childhood memory—back then, the Afghan exile community gathered in the inexpensive Berlin department stores Bilka—not only to shop, but above all to socialise. As if to pay a visit to a family uncle. At the time, the artistically redesigned shopping trolley on wheels was not only a typical possession of shoppers, who often did not have their own car, but also an adaptation to the conditions of a new homeland in which the so-called ‘Hackenporsche’ was used by older people in particular to transport heavy shopping. Jeanno Gaussi fills the shelves in her installation with a typical Afghan dish, whose aroma and flavour also have autobiographical references, and invites exhibition visitors to help themselves and thus take a piece of a *foreign* homeland with them.





Schlaglichter auf einen Stadtteil im Rohbau

Mareike Schwarz

Spotlights on a Neighbourhood under Construction

Schicht um Schicht erkundet die Videoarbeit *Schichten, die wir sehen* von Nikolai Gumbel die strukturellen Begebenheiten des städteplanerischen Großprojekts Freiham-Nord in München. Es wirft Schlaglichter auf die Konstruktion, Infrastrukturen, Vermarktung und das soziokulturelle Gefüge zwischen Schichtarbeit, künstlerischer Lichtgestaltung und inklusivem Anspruch. Parallel zum Fortschritt des Bauprojekts entstehen drei Videoabschnitte. Der hier gezeigte erste Teil *Schichten, die wir sehen (Abschnitt I, Ausgrabung und Modell)* verbindet faktische Modellaufnahmen und atmosphärische Szenerien auf ebenso assoziative Weise, wie dieser Text einzelne Motive der Videoarbeit und deren Stimmungsgehalt in den Blickpunkt rückt.



1

Layer by layer, Nikolai Gumbel's video work *Schichten, die wir sehen* (The Layers We See) explores the structural features of the large-scale urban planning project Freiham-Nord in Munich. It shines a spotlight on the construction, infrastructure, marketing and socio-cultural framework between shift work, artistic lighting design and aspirations of inclusivity. Three video sequences are created in parallel to the construction project's development. *Schichten, die wir sehen (Abschnitt I, Ausgrabung und Modell)* [The Layers We See (Part I, Excavation and Model)], shown here, combines factual model shots and atmospheric scenes in an associative way, just as this text shifts the focus on singular motifs of the video work and their ambient content.

Nachts ist das Licht auf den Baustellen grün. Dadurch werden herumstreunende Tiere weniger angezogen. Und dadurch sehen die Kameras mehr von dem, was einmal zu Europas größtem Neubaugebiet werden wird; auf 350 Hektar; für 25.000 Menschen; das neue Stadtquartier Freiham-Nord.^[1] Gegenwärtig ist davon noch wenig zu sehen. Nur vereinzelt finden sich Personen in den entlegen wirkenden Szenerien wieder. Es ist schwer, sich dem Fortschrittsprojekt Freiham-Nord trotz dieser Absenz von Leben zu nähern. Viel einfacher ist es, sich einem distanzierten Gefühl hinzugeben, wenn nicht immer wieder konkrete Arbeitsschritte des Bauvorhabens dazwischen blitzen würden.



2

At night, the light on the construction sites is always green. Thus, it attracts fewer stray animals. And thus, the cameras see more of what will one day become Europe's largest new development site; covering 350 hectares; for 25,000 people; that is the new Freiham-Nord neighbourhood.^[1] At the moment, little of it is visible. Only a few people appear in the seemingly remote scenery. It is difficult to approach the Freiham-Nord development project despite this absence of life. It would be much easier to surrender to a feeling of distance if it weren't for the constant flashes of concrete steps in the construction project.

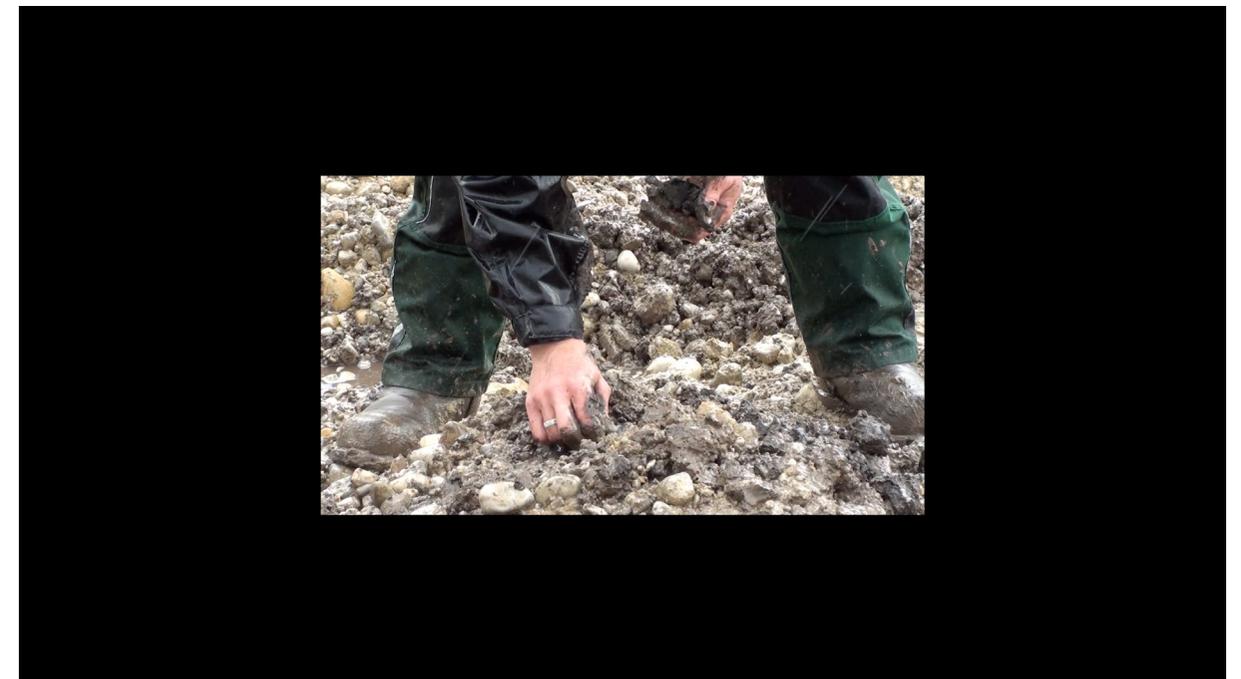
Ober Licht
 Licht Pilotprojekt
 Warn Licht
 LED- Licht
 LICHT
 Licht Fluter
 Grün Licht
 Licht Grund
 Licht Schacht
 Unter Licht

overhead light
 light pilot project
 warning light
 LED- light
 LIGHT
 light floating
 green light
 light base
 light shaft
 under light

Ober Schicht
 Schicht Arbeit
 Zeit Schicht
 Schicht Wechsel
 SCHICHT
 Schicht Grabung
 Ge Schicht e
 Schwarze Schicht
 Schicht im Schacht
 Unter Schicht

 upper layer
 layer of class
 space-time layer
 layoffs
 LAYER
 archeological layer
 layered history
 soil layering
 lay down
 lower layer

Tag ein, Nacht aus arbeiten auf der Baustelle namentlich nicht benannte Personen im Schichtdienst. Sie arbeiten an einem Vorzeigemodell, das Wohnen, Bildung, Betreuung und Landschaftspark vereinen soll. Sie bringen eine Vielzahl eigener Geschichten und Kontexte mit an einen Ort, der „für Alle“ geplant wird. Eine „neue Vielfalt“ versprechen die Informationsbroschüren einer Bauträger-Firma zum neuen Stadtquartier.^[2] Die Frage, was das *Neue* und wer *Alle* sein werden, bleibt offen. Was als „inklusive Stadtteil“ der Zukunft geplant ist,^[3] birgt weitaus mehr Zeitschichten als nur die unmittelbare Gegenwart, wenn tief genug danach gesucht wird. Oberflächenabtragung nennen das die Archäolog:innen, die Ausgrabungen auf dem Gelände durchführen. Ein Verfahren, das der filmischen Annäherung von *Schichten, die wir sehen* nicht unähnlich ist, wenn der Dokumentation eines scheinbar geschichtslosen, post-globalisierten Ortes vergangene und zukünftige Möglichkeitsräume entgegengestellt werden.^[4]



3

Day in, night out, unnamed people work in shifts on the construction site. They are working on a showroom model that combines housing, education, care and a landscape park. They bring a multitude of their own stories and contexts to a place that is being planned ‘for everyone’. A property development company’s information brochures on the new urban district promise ‘new diversity’.^[2] The question of what is *new* and who *everyone* will be remains open. The ‘inclusive neighbourhood’ of the future^[3] holds far more layers of time than just the immediate present, if you look deep enough. The archaeologists carrying out excavations on the site call this surface removal. A process not dissimilar to the cinematic approximation of *Schichten, die wir sehen* (The Layers We See) when the documentation of a seemingly history-less, post-globalised place is juxtaposed with past and future layers of possibility.^[4]

Aufnahmen bereits bestehender Gebäude, von noch unbebauten Freiflächen, einzelnen Anlieferungen von Material und der Arbeitenden kurz vor Schichtende wechseln sich in unspektakulärer, fast schon kontemplativer Langsamkeit ab. Keine Tiere, wenig Menschen, viele Pläne. Damit legt das Video diejenigen Bedeutungs- und Zeitebenen einer solchen Baustelle frei, die später hinter glatten Neubaufassaden und vielversprechendem Stadtmarketing verborgen sein werden. Oder um es mit den Worten des Theaterregisseurs René Pollesch zu sagen: „Wir graben nämlich das Leben aus, immer und immer wieder, und nicht die Knochen, nicht die Werkzeuge, nicht den Faustkeil.“^[5]



4

Shots of existing buildings, still undeveloped open spaces, individual deliveries of materials and the workers shortly before the end of the shift are combined with an unspectacular, almost contemplative slowness. No animals, just a few people, lots of plans. In this way, the video reveals the layers of meaning and time of such a construction site that will later be hidden behind smooth new building facades and promising city marketing. Or to put it in the words of theatre director René Pollesch: ‘We are digging up life, over and over again, and not the bones, not the tools, not the hand axe.’^[5]

Hinweise/Literatur

[1] Ellen Draxel: Baustelle Freiham. Die Pioniere in Europas größtem Neubaugebiet, in: *Süddeutsche Zeitung Online*, 27. August 2023, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/freiham-neubaugebiet-stadtviertel-muenchen-projekt-1.6168036> [Abruf: 5.5.2024].

[2] DEMOS: „Neue Vielfalt Freiham“ in München-Freiham. Alle Eigentumswohnungen verkauft, 28. Januar 2020, <https://www.demos.de/alle-eigentumswohnungen-verkauft.aspx> [Abruf: 5.5.2024].

[3] Landeshauptstadt München. Referat für Stadtplanung und Bauordnung: Freiham. Ein inklusiver Stadtteil Ziele und Maßnahmen zur inklusiven Ausgestaltung, 2018, https://stadt.muenchen.de/dam/jcr:851e3330-52ad-4c40-a838-ecea5ab7644c/Broschuere_Freiham-Inklusion-2018.pdf [Abruf: 5.5.2024].

[4] Seit wenigen Jahren spekulieren Wissenschaftler:innen über eine „post-globalisierte“ Welt- und Wirtschaftsordnung, die sich in veränderten Produktionslogiken und nationalpolitischen Machtdynamiken abzeichnet vgl. Terry Flew: Post-Globalisation, in: *Javnost – The Public*, Bd. 25, 2018, H. 1–2; vgl. ebenso Slavko Splichal (Hg.): *The Liquefaction of Publicness: Communication, Democracy and the Public Sphere in the Internet*, London: Routledge 2020, S.102–109; für eine erste Differenzierung für den urbanen Kontext vgl. Fahri Özsungur, Mortaza Chaychi Semsari, Oğuz Keskin (Hg.): *A Post Global City in Thought and the Changing Face of the Environment*, Hauppauge/New York: Nova Science Publishers 2024.

[5] René Pollesch: *Kill your Darlings*, Leipzig: Rowohlt 2014, S.138.

Abbildungen

Abb. 1–5: Nikolai GümbeI, *Schichten, die wir sehen (Abschnitt I, Ausgrabung und Modell)*, 2024, Filmstill.



5

References

[1] Ellen Draxel, ‘Baustelle Freiham: Die Pioniere in Europas größtem Neubaugebiet,’ *Süddeutsche Zeitung Online*, 27 August 2023 <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/freiham-neubaugebiet-stadtviertel-muenchen-projekt-1.6168036> (accessed 5 May 2024).

[2] DEMOS, “‘Neue Vielfalt Freiham’ in München-Freiham: All Condominiums Sold,” 28 January 2020, <https://www.demos.de/alle-eigentumswohnungen-verkauft.aspx> (accessed 5 May 2024).

[3] City of Munich, Department of Urban Planning and Building Regulations, *Freiham: Ein inklusiver Stadtteil Ziele und Maßnahmen zur inklusiven Ausgestaltung*, 2018, https://stadt.muenchen.de/dam/jcr:851e3330-52ad-4c40-a838-ecea5ab7644c/Broschuere_Freiham-Inklusion-2018.pdf (accessed 5 May 2024).

[4] For a few years now, academics have been speculating about a ‘post-globalized’ world and economic order that is emerging through changed production logics and national political power dynamics. See Terry Flew, ‘Post-Globalisation,’ *Javnost – The Public* 25 (2018): 1–2; see also Slavko Splichal, ed., *The Liquefaction of Publicness: Communication, Democracy and the Public Sphere in the Internet* (London: Routledge, 2020), 102–9; for an initial differentiation for the urban context, see Fahri Özsungur, Mortaza Chaychi Semsari, and Oğuz Keskin, eds., *A Post Global City in Thought and the Changing Face of the Environment* (Hauppauge, NY: Nova Science Publishers, 2024).

[5] René Pollesch, *Kill your Darlings* (Leipzig: Rowohlt, 2014), 138.

Figures

Fig. 1–5: Nikolai GümbeI, *Schichten, die wir sehen (Abschnitt I, Ausgrabung und Modell)* [The Layers We See (Part I, Excavation and Model)], 2024, filmstill.



Geschichte ist das, was du mit dir trägst

Luísa Telles

History Is What You Carry with You

Franzsika Windolfs Werk zirkuliert zwischen Volumen und Intervall, zwischen dem greifbaren Objekt und der immateriellen Geste. Mit einer Reihe von Performances setzt die Künstlerin ihre jüngsten Arbeiten in Bewegung, indem sie die Faktoren Zeit und Mobilität einbezieht. Bei Spaziergängen durch die Straßen kombiniert sie Textilstücke, die am Körper getragen werden, mit intimen Lebensgeschichten.

In *Meet the Memory Person – a Performative Monument*, tritt Windolf in Dialog mit dem Publikum, das nicht nur eine beobachtende Rolle einnimmt, sondern auch zu Mitwirkenden werden kann: Bei Stadtspaziergängen zu historischen Orten des Exils in München lädt die im Titel erwähnte *Memory Person* (Erinnerungsmensch), die von verschiedenen Performer:innen verkörpert wird, das Publikum dazu ein, diese Orte neu zu entdecken und ihre Relevanz für die Gegenwart zu überdenken. Die Performer:innen regen dazu an, unterrepräsentierte Narrative hervorzuholen, sie miteinander zu verweben und sich durch eigene Erinnerungen, Memorabilien und die Lebensgeschichten kreativer Menschen mit ihnen zu verbinden.^[1]

Das performative Monument besteht aus einer Ansammlung von Textilien mit Wörtern und Objekten, die in Zusammenarbeit mit geflüchteten Künstler:innen und Bewohner:innen des Viertels entstanden sind, sowie Zitaten in mehreren Sprachen, die vom Publikum hinzugefügt wurden. Beim Betrachten der verschiedenen Formen und Gebilde dieses lebenden Denkmals kommen Wörter zum Vorschein, die sich miteinander verbinden und poetische Aussagen über das Exil bilden.^[2] Die Performance beleuchtet Geschichten, die aus gewaltsamen geopolitischen, sozialen und ökologischen Ungerechtigkeiten hervorgehen. An Orten, an denen man sich nicht gerne aufhält, weil sie von Unterdrückung zeugen, sehen wir in Windolfs Arbeit ein lebendiges, im ständigen Prozess begriffenes Denkmal entstehen, in dem die Erinnerung zu einer Form des Widerstands wird.

Windolf's work circulates from the volume to the interval, and between the tangible object and the immaterial gesture. By adding time and mobility as factors to her artistic practice, the artist produces a series of performances that set her most recent works in motion. She brings pieces to be worn together with intimate life stories to be told, along with walks in the streets that unfold them.

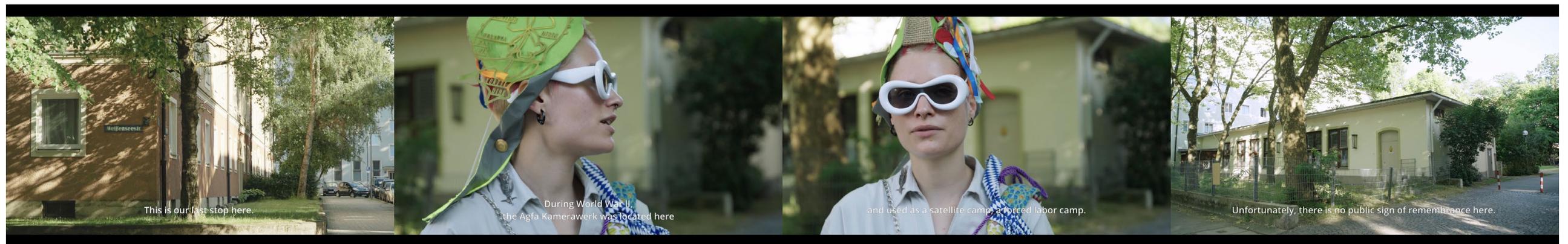
In *Meet the Memory Person—a performative monument*, Windolf creates dialogues with the audience through city walks in which the viewer is not only a participant but may also become a collaborator. Inviting the spectators to rediscover historical sites of exile in Munich, and to reflect on their relevance for today, the Memory Person referred to in the title is embodied by different performers. They encourage us to weave, join, fit together and build under-represented narratives by contributing with personal memories, memorabilia and life stories of creative persons.^[1]

This performative monument wears an assemblage of fabrics that hold words and objects produced collaboratively with refugee artists and residents of the district, as well as quotations in several languages added by the audience. While looking at the living monument's different forms and shapes, the viewer discovers words blending in and forming poetic statements about exile.^[2] The performance sheds light on stories that were built under violent geopolitical, social, and ecological injustices. Tackling places that are not comfortable to be in, since they are products of oppression, in Windolf's work we see a vivid monument in-the-making in which remembrance becomes a form of resistance.

The Memory Person embraces a hybrid identity, neither unitary nor stable, which means that the performance is constantly shifting and being reshaped. By inviting expe-

Die *Memory Person* verkörpert eine hybride Identität, die weder einheitlich noch stabil ist, sodass sich die Performance ständig verändert und neu zusammenfügt. Indem die Künstlerin *Expatriates* einlädt, ihren Erfahrungen eine Form zu geben, geht sie ihrem Interesse an einem Raum nach, in dem viele Kulturen aufeinanderprallen und verschmelzen, vergessene Geschichten wieder aufleben und die Widersprüche der neoliberalen Globalisierung aufgedeckt werden.^[3] Sind Textilien dafür das passendste Medium, da sie das symbolisieren, was bei der Migration am eigenen Körper mitgenommen werden kann? So wie die Kleidung, die wir tragen, setzen sich die Schichten unserer Vergangenheit aus dem zusammen, was wir mitnehmen können.^[4]

Und hier können wir ein großartiges Symbol dafür finden: das *Taschentuch*. Dieses vielseitige kleine Stück Stoff, das man auf dem Kopf trägt oder in der Tasche mit sich führt, um sich die Tränen abzuwischen, verschmilzt mit einer von der Künstlerin geschaffenen Figur. Die Skulptur, die in der Ausstellung zusammen mit Videoaufnahmen der Performance gezeigt wird, präsentiert sich als Abstraktion der textilen Ummantelung, die die *Memory Person* am Körper trägt.



1

triates to bring into form their experiences, the artist is interested in this space where many cultures collide and merge, recovering forgotten histories and unveiling the contradictions of neoliberal globalisation.^[3] In order to do this, could textile be the most suitable medium, symbolizing one of the few things one can carry upon one's own body when migrating? Just as the clothes we carry, the layers of our histories are built from what we manage to take with us.^[4]

And here we can find a great symbol for that: the *Taschentuch* (handkerchief). Worn on the head or carried in one's pocket to wipe their tears, this versatile small piece of fabric is what we see merging with the figure cast by the artist. Shown in the exhibition along with video records of the performance, the sculpture presents itself as the abstraction of the textile cover the *Memory Person* carries on their body.

In a dialog with the past and present of the city of Munich, navigating between different references and cultural symbols of a globalized world, this floating cloth shaped in bronze is there to be inhabited by multiple imaginary bodies. Crossing borders created due to social injustice, legacies of colonialism and capitalist violence, the nomadic

In einem Dialog mit der Vergangenheit und der Gegenwart der Stadt München, zwischen verschiedenen Referenzen und kulturellen Symbolen einer globalisierten Welt navigierend, ist dieses, schwimmende Tuch dazu gedacht, von mehreren imaginären Körpern bewohnt zu werden. Durch das Überschreiten von Grenzen, die durch soziale Ungerechtigkeit, das Erbe des Kolonialismus und kapitalistische Gewalt entstanden sind, trägt das nomadische Kleidungsstück das psychische, soziale und kulturelle Terrain mit sich, das wir bewohnen und das uns bewohnt.^[5]

In der Ausstellung *Global Munich. In Perspective* präsentiert uns Windolf mehrere Schichten von Geschichten, die noch darauf warten getragen und vor allem geteilt zu werden.

garment carries with it the psychic, social, and cultural terrain that we inhabit and that inhabits us.^[5]

What Windolf presents us in the exhibition *Global Munich. In Perspective* are multiple layers of histories yet to be worn and, above all, shared.

Hinweise/Literatur

[1] Die Performance fand an Orten, an denen sich Migrant:innen versammeln im Stadtteil Giesing statt, einem ehemaligen Arbeiter:innenviertel im Südosten Münchens. Das *performative Monument* verwebt verschiedene Exil- und Migrationsbewegungen aus der Vergangenheit und der Gegenwart, zum Beispiel von Teilnehmenden, die in der Vergangenheit aus ihren Heimatländern nach München fliehen mussten oder die gerade im Immigrationsprozess sind sowie von denen, die München vor allem während der Zeit des Nationalsozialismus verlassen mussten.

[2] Die *Memory Person* trägt Worte am Körper und erzählt Geschichten von Orten in der Stadt und darüber hinaus. Sie ist inspiriert von Karl Valentins *Reklamemensch*, einem „Münchner Original“. Diese Fotoserie porträtiert herausragende Persönlichkeiten der Münchner Subkultur im 18. und 19. Jahrhundert. Der *Reklamemensch*, ein Hausierer, interagiert mit seinen Mitbürger:innen über kleine Gegenstände, die ihm auf seinem Weg mitgegeben wurden.

[3] Anzaldúa bezeichnet diesen Raum als *Nepantla*, ein Nahuatl-Wort, das „ein ständiger Zustand des Übergangs“ bedeutet. Gloria Evangelina Anzaldúa (1942–2004) war eine Wissenschaftlerin der Chicana-Kulturtheorie, feministischen Theorie und Queer-Theorie. Siehe dazu auch Anzaldúas *Borderlands = La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.

[4] Wie der Schriftsteller Michael Ondaatje einmal sagte: „History is what you traveled on, and take with you“ („Geschichte ist das, was man bereist und mit sich nimmt“). Michael Ondaatje, *The Cinnamon Peeler. Selected Poems by Ondaatje*, New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 1997.

[5] Diese Gedanken basieren auf Ursula K. Le Guins Geschichte über den Ursprung der Menschheit, die die Technologie eher als kulturelle Tragetasche als als Herrschaftswaffe redefiniert. Ursula Kroeber Le Guin (1929–2018) war eine Schriftstellerin, die für ihre Science-Fiction- und High-Fantasy-Bücher sowie für ihre Essays bekannt ist. Siehe Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Terra Ignota, 2019.

Abbildungen

Abb. 1: Franziska Windolf, *Meet the Memory Person – a Performative Monument*, 2023, Filmstill: Während des Zweiten Weltkriegs betrieb die Agfa in der Weißenseestraße ein Außenlager des KZ Dachau, in dem Zwangsarbeiter inhaftiert waren.

Text: ‚Dies ist unsere letzte Station hier. | Während des Zweiten Weltkriegs befand sich hier das Agfa-Kamerawerk, das als Außenlager, als Zwangsarbeitslager, genutzt wurde. | Leider gibt es hier kein öffentliches Zeichen des Gedenkens.‘ Darstellerin: Elisavieta Bogushevskaya. Weißenseestraße Giesing, 2023.

Abb. 2: Franziska Windolf, *Meet the Memory Person – a Performative Monument*, 2023, Filmstill: Die *Memory Person* begibt sich auf die Suche nach den Exil- und Migrationsgeschichten ehemaliger Mitarbeiter der Agfa-Fabrik und ihrer Familien. Nach dem Krieg rekrutierte Agfa zahlreiche Gastarbeiter:innen. In den Jahren bis zur Insolvenz 2008 wurden Teile des Firmengeländes an den bayerischen Staat übergeben und ein Asylbewerberheim in der Untersbergstraße eingerichtet. Darstellerin: Viviana Iacob. Untersbergstraße Giesing, 2023.

Text: Das Interessante an diesen Gebäuden ist, dass sie Teil des Agfa-Geländes waren. | In den 1990er Jahren, als das Agfa-Geschäft nicht mehr so erfolgreich war, verwandelte die Regierung das Gebäude in ein Heim für Asylbewerber. Darstellerin: Viviana Iacob. Untersbergstraße Giesing, 2023.

Abb. 3: Franziska Windolf, *Meet the Memory Person – a Performative Monument*, 2023: Die *Memory Person* mit Erinnerungsstücken. Darstellerin: Simone Kokou. Giesing, 2023. Mementos (v.t.t.b.): Natalia Shynkarova (Kopfbedeckung), Anick Messerschmidt (‘The Open Eye’), Smadlmachts (‘Dahoam’), Eliza Kokeyan (‘Heart’), Messing- und Silbermemento von Franziska Windolf in kurdischer Sprache mit einem Zitat, das Haydar Isik paraphrasiert: ‚To those, whose longing gets stronger the older they get.‘ Silbernes Andenken in tschechischer Sprache mit einem Zitat, das Ivan Binar paraphrasiert: ‚Für diejenigen, die im Schatten des Bekannten dem Unbekannten gedenken. Silbernes Memento von Franziska Windolf auf Russisch mit einem Zitat, das Wladimir Nikolajewitsch Woinowitsch paraphrasiert: ‚Für die, die zwischen den Welten wandern.‘ Memento aus Aluminium von Franziska Windolf in chilenischer Sprache mit einem Zitat, das Juvenal Morales Flores paraphrasiert: ‚Für diejenigen, die nicht wissen, was sie an einem neuen Ort geben sollen.‘ Foto: Milena Wojhan.



2

References

[1] The performance was located in the Giesing quarter, a former worker’s district in southeast Munich, in areas where migrants congregate. The performative monument interweaves different movements of exile and migration in the past and present, for example of participants who had to escape their homelands and migrate to Munich or are in the process of doing so, as well as the ones who had to flee Munich, especially during Germany’s National Socialism period.

[2] Carrying words through their bodies and telling stories of places within the city and beyond, the *Memory Person* is inspired by Karl Valentins *Reklamemensch*, one of the ‚Munich originals.‘ This series of photographs portrays outstanding public characters in Munich’s subculture in the 18th and 19th centuries. The ‚Reklamemensch‘, a peddler, interacted with his fellow citizens via small objects given to him on his way.

[3] Anzaldúa defines this space as *Nepantla*, a Nahuatl word meaning “a constant state of transition”. Gloria Evangelina Anzaldúa (1942–2004) was a scholar of Chicana cultural theory, feminist theory and queer theory. For more, also see Anzaldúas *Borderlands = La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987).

[4] As once said by writer Michael Ondaatje, “History is what you traveled on, and take with you”. Michael Ondaatje, *The Cinnamon Peeler. Selected Poems by Ondaatje* (New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 1997).

[5] These thoughts are rooted in Ursula K. Le Guin’s story of human origin, which redefines technology as a cultural carrier bag rather than a weapon of domination. Ursula Kroeber Le Guin (1929–2018) was a writer known for her science-fiction writing, high fantasy works, and essays. See Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction* (Terra Ignota, 2019).

Figures

Fig. 1: Franziska Windolf, *Meet the Memory Person – a Performative Monument*, 2023, filmstill: During the Second World War, Agfa ran a satellite camp of KZ Dachau in Weißenseestraße, where forced laborers were imprisoned.

Text: ‚This is our last stop here. (During the Second World War, the Agfa Kamerawerk was located here, and used as a satellite camp, a forced labor camp.) (translation) Unfortunately, there is no public sign of remembrance here.‘ Performer: Elisavieta Bogushevskaya. Weißenseestraße Giesing, 2023.

Fig. 2: Franziska Windolf, *Meet the Memory Person – a Performative Monument*, 2023, filmstill: The *Memory Person* goes in search of the exile and migration stories of former employees of the Agfa factory and their families. After the war, Agfa recruited numerous guest workers. In the years leading up to its insolvency in 2008, parts of the company premises were handed over to the Bavarian state, and a home for asylum seekers was set up in Untersbergstraße. Performer: Viviana Iacob. Untersbergstraße Giesing, 2023.

Text: ‚What is interesting about these buildings is that they were part of the Agfa premises. (In the 1990s, when the Agfa business was no longer so successful) (translation) the government turned the building into a home for asylum seekers.‘ Performer: Viviana Iacob. Untersbergstraße Giesing, 2023.

Fig. 3: Franziska Windolf, *Meet the Memory Person – a Performative Monument*, 2023: The *Memory Person* with mementos. performer: Simone Kokou. Giesing, 2023. Mementos (f.t.t.b.): Natalia Shynkarova (headgear), Anick Messerschmidt (‘The Open Eye’), Smadlmachts (‘Dahoam’), Eliza Kokeyan (‘Heart’), Brass and silver memento by Franziska Windolf in Kurdish with a quote paraphrasing Haydar Isik, ‚To those, whose longing gets stronger the older they get.‘ Silver memento in Czech with a quote paraphrasing Ivan Binar: ‚To those, who commemorate the unknown in the shadow of the known.‘ Silver memento by Franziska Windolf in Russian with a quote paraphrasing Wladimir Nikolajewitsch Woinowitsch: ‚To those, who wander between worlds.‘ Memento in aluminum with Franziska Windolf in Chilean with a quote paraphrasing Juvenal Morales Flores: ‚To those, who don’t know what to give in a new place.‘ Photo: Milena Wojhan.









1



Biografien

Hêlîn Alas

Hêlîn Alas (sie/ihr) studierte Kunstpädagogik an der Akademie der Bildenden Künste München. 2017 war sie Teilnehmerin des Mentor:innenprogramms Berlin Program for Artists, das Folgejahr verbrachte sie mit einem Postgraduierten-Stipendium des DAAD in New York City. Seit 2019 lebt und arbeitet sie in München, wo sie u. a. 2022 im Museum Brandhorst ausstellte. Im selben Jahr fand eine weitere Einzelausstellung im BPA// Raum in Berlin statt. Ihre Arbeiten waren Teil von diversen Gruppenausstellungen, u. a. bei Sentiment in Zürich, Mauer in Köln, Paulina Caspari/beacon in München, Galerie Christine Mayer in München, Kevin Space in Wien, Between Bridges in Berlin oder der Hidden Bar auf der Art Basel.

Aydin Alinejad

Aydin Alinejad (er/ihm) ist in Teheran geboren und aufgewachsen. 2009 emigrierte er nach Deutschland und studierte Theaterwissenschaften an der LMU. Während seines Studiums in München arbeitete er als Regieassistent und Dramaturg beim Zürcher Theaterkollektiv Mass und Fieber. Für sein Drehbuch *Nabila* (2014) erhielt er den Preis für das beste Drehbuch beim Lyon International Film Festival. Er hat zusammen mit Narges Kalhor die Drehbücher für den Film *Gis*, für *In the name of Scheherazade oder der erste Biergarten in Teheran*, *SuperEnki from Osterwald* und *Shahid* geschrieben.

Hêlîn Alas

Hêlîn Alas (she/her) studied art education at the Academy of Fine Arts, Munich. In 2017 she participated in the Berlin Program for Artists mentoring programme and spent the following year in New York City on a DAAD postgraduate scholarship. She has lived and worked in Munich since 2019, where she exhibited at the Brandhorst Museum in 2022. In the same year, she had another solo exhibition at the BPA// Raum in Berlin. Her works have been included in several joint exhibitions, including at Sentiment in Zurich, Mauer in Cologne, Paulina Caspari/beacon in Munich, Galerie Christine Mayer in Munich, Kevin Space in Vienna, Between Bridges in Berlin and the Hidden Bar at Art Basel.

Aydin Alinejad

Aydin Alinejad (he/him) was born and raised in Teheran. He moved to Germany in 2009, where he studied theatre at the LMU. While pursuing his degree, he worked as a production assistant and dramaturge at the Mass and Fieber theatre collective in Zurich. His script for *Nabila*, a play, won the prize for best script at the 2014 Lyon International Film Festival. Together with Narges Kalhor, he has written the scripts for a series of films: *Gis*, *In the name of Sheherazade oder der erste Biergarten in Teheran*, *SuperEnki from Osterwald* and *Shahid*.

Biographies

Sofia Dona

Sofia Dona (sie/ihr) ist Künstlerin und Architektin. Im Jahr 2023 war sie Stipendiatin des Onassis AiR Programms und 2020 ARTWORKS Stipendiatin der Stavros Niarchos Foundation. 2018 wurde sie mit dem Förderpreis für Architektur der Landeshauptstadt München und 2015 mit dem Fulbright-Stipendium für bildende Künstler:innen ausgezeichnet. Ihre Arbeiten wurden u.a. im Haus Gropius der Stiftung Bauhaus in Dessau (2021), in der Staatsgalerie in Stuttgart (2020), im Instituto Municipal de Arte y Cultura in Tijuana (2019), im nGbK in Berlin (2017), in der Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin (2016) und im National Museum of Contemporary Art in Athen (2013) ausgestellt. Als Mitglied der Gruppe Aphrodite: ko-kuratierte sie das queer-feministische

Festival *Aphrodite* (2018, 2019 und 2020). Als Mitglied der Gruppe Errands hat sie unter anderem an Ausstellungen bei der 2. Biennale von Athen (2009), der 7. Architekturbiennale von São Paulo (2007) und der 1. Designbiennale von Istanbul (2012) teilgenommen. Seit 2022 ist sie Mitglied von Nionia Films, die sich zum Ziel gesetzt haben, ein queer-feministisches Filmarchiv in Athen aufzubauen. Seit 2013 lehrt sie an verschiedenen Institutionen wie der Technischen Universität München, der Hochschule für Bildende Künste Dresden, der Umeå School of Architecture und der University of Thessaly, der Kyoto University, der Tel Aviv University, der Esquela Libre de Arquitectura in Tijuana und der Floating University in Berlin. Sie ist Mitherausgeberin des Buches *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda*, Birkhäuser 2018.

Sofia Dona

Sofia Dona (she/her) is an artist and architect. In 2023 she was a resident at the Onassis AiR program and in 2020 an ARTWORKS fellow at Stavros Niarchos Foundation. In 2018 she was awarded with the City of Munich Prize for Architecture (Förderpreis for Architektur 2018 der Landeshauptstadt München) and in 2015 with the Fulbright scholarship for visual artists. Her work has been exhibited in various spaces such as the Gropius Haus of the Bauhaus foundation in Dessau (2021), the Staatsgalerie in Stuttgart (2020), the Instituto Municipal de Arte y Cultura in Tijuana (2019), the nGbK in Berlin (2017), the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Torino (2016) and the National Museum of Contemporary Art in Athens (2013). As a mem-

ber of the group Aphrodite: she cocurated the queer-feminist festival 'Aphrodite' (2018, 2019 and 2020). As a member of the Errands group she has participated in exhibitions such as the 2nd Athens Biennial (2009), the 7th São Paulo Biennial of Architecture (2007) and the 1st Istanbul Design Biennial (2012). Since 2022 she is a member of Nionia Films who aims to create a queer-feminist film archive in Athens. Since 2013 she has taught in various institutions such as the Technical University of Munich, the Dresden Academy of Fine Arts, Umeå School of Architecture and the University of Thessaly, Kyoto University, Tel Aviv University, Esquela Libre de Arquitectura in Tijuana and the Floating University in Berlin. She is a co-editor of the book *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda* (Birkhäuser 2018)

Jeanno Gaussi

Jeanno Gaussi (sie/ihr) wurde in Kabul, Afghanistan, geboren und wuchs in Kabul, Delhi und Berlin auf. Ausgehend von einem narrativen Konzept schafft Jeanno Gaussi intime Installationen über Raum und Erinnerung. Ihre Arbeit umfasst eine Vielzahl von Medien, darunter Video, Fotografie, Objekte und Texte. Ein zentrales Thema ihrer Arbeit ist die Erkundung der Orte, an denen sie arbeitete, reiste und bedeutungsvolle Begegnungen erlebte. Durch diese Begegnungen beschäftigt sich ihre Arbeit mit Fragen der Erinnerung, der Suche nach Identität und den damit verbundenen sozialen und kulturellen Prozessen.

Viele ihrer Installationsprojekte entwickelte sie während Artist Residencies unter anderem in Pakistan (International Diasporic Artists Residency Karachi), Jordanien (International Artist Workshop Shatana), der Türkei und Palästina (Al-Mamal Art Residency, Jerusalem). Gaussi hat an zahlreichen Ausstellungen, Filmfestivals und Symposien teilgenommen, darunter dOCUMENTA 13, Havanna Biennale und TEDx Marrakesh. 2023 war sie Fellow am Käte Hamburger Kolleg global dis:connect in München und erhielt ein Stipendium der Alexander-Tutsek-Stiftung. Jeanno Gaussi lebt und arbeitet derzeit in Berlin, Deutschland.

Jeanno Gaussi

Born in Kabul, Jeanno Gaussi (she/her) grew up in Kabul, Delhi, and Berlin. Starting from a narrative, Gaussi creates intimate installations about space and memory. Her work integrates a range of media, including video, photography, objects, and text. A central theme of her practice is exploring places where she has worked, travelled, and experienced meaningful encounters. Through these encounters, her work treats remembrance, the search for identity, and the social and cultural processes associated with them.

She developed many of her installation projects during residencies in Pakistan during an International Diasporic Artists Residency in Karachi, Jordan, at the International Artist Workshop in Shatana, Turkey, and Palestine during an Al-Mamal Art Residency in Jerusalem, among others. Gaussi has participated in numerous exhibitions, film festivals and symposia, including the dOCUMENTA 13, the Havana Biennale, and TEDx Marrakesh. In 2023, she held a fellowship at the Käte Hamburger Research Centre global dis:connect in Munich, and received a scholarship from the Alexander Tutsek Foundation. Jeanno Gaussi currently lives and works in Berlin.

Nikolai Gumbel

Nikolai Gumbel (er/ihm) lebt und arbeitet in München. Er studiert an der Akademie der Bildenden Künste München und hatte Gastaufenthalte an der Akademie der Bildenden Künste Düsseldorf sowie an der École des Beaux Arts Marseille. Von 2023–2024 erhielt er das Armira Atelier Stipendium. 2024 wurde er beauftragt, ein Projekt für Public Art München umzusetzen. Er realisierte Ausstellungen bei milchstrasse, München (2019, 2023); Kunstverein Ortisei, Südtirol (2022); Kunstpavillon, München (2021) oder Salon du Salon, Marseille (2021).

Seine künstlerische Praxis zeichnet sich durch kontextspezifische, medienübergreifende Arbeiten aus. Neben Zeichnung, Skulptur und Installation arbeitet er immer wieder mit Film und Video. Im Rahmen einer Recherche beschäftigte er sich jüngst mit dem Archiv der Sammlung Prinzhorn, Heidelberg.

Nikolai Gumbel

Nikolai Gumbel (he/him) lives and works in Munich. He studied at the Akademie der Bildenden Künste in Munich and was a fellow at the Akademie der Bildenden Künste in Düsseldorf and the École des Beaux Arts in Marseille. In 2023, he was awarded the Armira Atelier scholarship. In 2024, he was selected to complete a project for Public Art München. He has held exhibitions at milchstrasse, Munich (2019, 2023); Kunstverein Ortisei, Südtirol (2022); Kunstpavillon, Munich (2021) and Salon du Salon, Marseille (2021).

His artistic practice features context-specific multimedia works. In addition to drawing, sculpture, and installations, he frequently works with film and video. While conducting research, he recently dove into the archive of the Prinzhorn Collection in Heidelberg.

Narges Kalhor

Narges Kalhor (sie/ihr) wurde 1984 in Teheran, Iran, geboren. Sie studierte an der Teheraner Filmschule. Im Jahr 2009 beantragte sie politisches Asyl in Deutschland. Von 2010–2019 studierte sie an der Filmhochschule München. Ihr neuester Film, *Shahid*, wurde auf der 74. Berlinale 2024 uraufgeführt und gewann den Caligarie Film Award und den Arthaus Cinema Award auf der Berlinale 2024.

Franziska Windolf

Franziska Windolf (sie/ihr) ist bildende Künstlerin und lebt in München. Sie arbeitet mit einer Vielzahl von Medien in unterschiedlichen Kontexten und mit der Performativität von Objekten. Diese kommen in oftmals kollaborativen Installationen und Projekten im öffentlichen Raum zum Tragen. 2023 war Windolf Artist in Residence beim Käte Hamburger Kolleg global dis:connect und Teil des Forschungsprojekts *Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)*.

Burcu Dođramacı

Burcu Dođramacı (sie/ihr) ist Direktorin des Käte Hamburger Kollegs global dis:connect und Professorin für Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie forscht und publiziert zu Exil und Migration, Fotografie, textile Moderne, Architektur, Stadt, Skulptur der Weimarer Republik und Nachkriegszeit, Live Art, Geschichte der Kunstgeschichte. Im Jahr 2016 zeichnete der Europäische Forschungsrat sie mit dem ERC Consolidator Grant aus: In ihrem Projekt METROMOD (2017–2023) forschte sie mit ihrem Team zu sechs globalen Metropolen als Ankunftsstädte für geflüchtete Künstlerinnen und Künstler der Moderne. 2024 erscheint im Wallstein Verlag ihr Buch *Exil London*, in dem sie zur künstlerischen Emigration in die britische Hauptstadt in den 1930er und 1940er Jahren arbeitet. Weitere Publikationen (aktuell): *Grenze|Granica. Art on the German-Polish Border after 1990* (mit Marta Smolińska), Böhlau 2024, Open Access: <https://www.vr-elibrary.de/doi/pdf/10.7788/9783412528836>; *Urban Exile. Theories, Methods, Research Practices* (hg. m. Ekaterina Aygün et al., Intellect 2023, Open Access, <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/61621>).

Sophie Eisenried

Sophie Eisenried (sie/ihr) ist Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin. Sie beschäftigt sich mit Kunsttheorien, Institutionskritik/en, künstlerisch-aktivistischen Praktiken, mit der Frauenbewegung und Protest- und Streikgeschichte(n).

Derzeit arbeitet sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Käte Hamburger Kolleg global dis:connect der LMU München sowie als freischaffende Kuratorin. Als kuratorische Assistenz war sie zuletzt beteiligt an der Ausstellung *Rebecca Horn* am Haus der Kunst in München. Sie absolvierte ihr Masterstudium im Fach Kunstgeschichte mit einer Arbeit zu „*Fasia, la lotta continua!*“ *Fasia Jansens trans-sektionale Praxis*. In ihrer Dissertation arbeitet sie zu Feministischen Gegen/Positionen und Gegen/Räumen in der zweiten Öffentlichkeit.

Sie arbeitete am Kunsthistorischen Institut der LMU München, an der kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität de Strasbourg sowie am Heidelberger Zentrum für Transkulturelle Studien der Universität Heidelberg. Ebenso unterstützte Sophie Eisenried Birte Kleine-Benne bei ihrer Vorlesung *Aktuelle Kunstgeschichte/n* an der Bauhaus-Universität Weimar. Sie publiziert in Zeitschriften und Ausstellungskatalogen.

Burcu Dođramacı

Burcu Dođramacı (she/her) is a director of the Käte Hamburger Research Centre global dis:connect and professor of art history at the LMU in Munich. She researches and publishes on exile and migration, photography, textile modernism, architecture, the city, sculpture of the Weimar Republic and post-war period, live art and the history of art history. In 2016, the European Research Council awarded her an ERC consolidator grant to pursue her METROMOD project (2017–2023), where she and her team researched six global metropolises as destinations of exiled modernist artists. In 2024, her monograph entitled *Exil London* will appear. In it, she analyses the emigration of artists to London in the 1930s and 1940s. Further publications of hers include *Border|Granica. Art on the German-Polish Border after 1990* (with Marta Smolińska), Böhlau 2024, Open Access: <https://www.vr-elibrary.de/doi/pdf/10.7788/9783412528836>; *Urban Exile. Theories, Methods, Research Practices* (ed. w. Ekaterina Aygün et al., Intellect 2023, Open Access, <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/61621>).

Sophie Eisenried

Sophie Eisenried (she/her) is an art scholar and curator. She is interested in theories of art, institutional critique(s), artistic-activist practices, the women's movement and the histories of protest and strikes.

She currently works as a research assistant at the Käte Hamburger Research Centre global dis:connect at LMU Munich and as a freelance curator. As a curatorial assistant, she was most recently involved in the *Rebecca Horn* exhibition at Haus der Kunst in Munich. She completed her master's degree in art history with a thesis entitled *Fasia, la lotta continua! Fasia Jansen's trans-sectional practice*. Her ongoing PhD dissertation treats feminist counter-publics, counter-spaces and subcultures.

She has worked at the LMU Munich, the University of Strasbourg and the University of Heidelberg. Sophie Eisenried also assisted Birte Kleine-Benne with her lecture on *Aktuelle Kunstgeschichte/n*. She publishes in journals and exhibition catalogues.

Narges Kalhor

Narges Kalhor (she/her) was born in Tehran, Iran, in 1984. She studied at Tehran Film School. From 2010–2019 she applied for political asylum in Germany. Since 2010, she studied at the Munich Film University. Her latest film, *Shahid*, premiered at the 74th Berlinale in 2024 and won the Caligarie Film Award and Arthaus Cinema Award at the Berlinale 2024.

Franziska Windolf

Franziska Windolf (she/her) is a visual artist based in Munich. She works with a variety of media in a range of contexts and with the performativity of objects. These often come to fruition in collaborative installations and projects in public spaces. In 2023, Windolf was an artist in residence at Käte Hamburger Kolleg global dis:connect and part of the research project *Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)*.

Dorothea Schöne

Dorothea Schöne studierte Kunstgeschichte, Politikwissenschaft, Soziologie und Philosophie an der Universität Leipzig. Von 2005–2006 war sie als Fulbright-Stipendiatin an der University of California, Riverside und arbeitete von 2006 bis 2009 am LA County Museum of Art (LACMA) als kuratorische Assistenz im Rahmen der Ausstellung *Art of Two Germanys/ Cold War Cultures*, die 2010 auch in Nürnberg und Berlin zu sehen war. Von 2010 bis 2014 war sie freiberuflich als Kuratorin und Kunstkritikerin tätig und arbeitete zugleich an ihrer Dissertation. 2015 wurde sie im Fach Kunstgeschichte zur Berliner Nachkriegsmoderne promoviert. Für ihre Forschungen erhielt sie den Robert R. Rifkind Scholar-in-Residency-Grant (2019), den Doina Popescu Postdoctoral Fellowship der Ryerson University Toronto (2015), den Getty Library Research Grant und ein DAAD Reise-Stipendium (2011). 2012 war sie Fellow am Deutschen Historischen Institut in Washington D.C. und 2018 Gastkuratorin am HOW Art Museum in Shanghai. 2021 wurde sie mit dem Hans-und-Lea-Grundig-Preis ausgezeichnet, der Forschungen und Ausstellung zu verfolgten und verfeimten Künstlerinnen und Künstlern würdigt. Seit Februar 2014 ist sie Künstlerische Leiterin des Kunsthaus Dahlem in Berlin.

Dorothea Schöne

Dorothea Schöne (she/her) studied art history, political science, sociology, and philosophy at the University of Leipzig. From 2005–2006 she was a Fulbright Scholar at the University of California, Riverside and worked from 2006 to 2009 at the LA County Museum of Art (LACMA) as a curatorial assistant for the exhibition *Art of Two Germanys/ Cold War Cultures*, which was also shown in Nuremberg and Berlin in 2010. From 2010 to 2014, she worked as a freelance curator and art critic while also working on her dissertation. In 2015, she obtained her doctorate in art history, specialising in post-war modernism in Berlin. For her research, she received the Robert R. Rifkind Scholar-in-Residency Grant (2019), the Doina Popescu Postdoctoral Fellowship from Ryerson University Toronto (2015), the Getty Library Research Grant and a DAAD travel grant (2011). In 2012 she was a fellow at the German Historical Institute in Washington, D.C. and in 2018 guest curator at the HOW Art Museum in Shanghai. In 2021, she was awarded the Hans-and-Lea-Grundig-Prize, which honours research and exhibitions on persecuted and ostracised artists. Since February 2014 she has served as the artistic director of the Kunsthaus Dahlem in Berlin.

Mareike Schwarz

Mareike Schwarz (sie/ihr) ist Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin an der Schnittstelle von öffentlicher Kunst / öffentlichem Interesse. Ihre Forschungs- und Ausstellungsarbeit fokussiert Atmosphären, Commons und Politiken der Zugehörigkeit. Im Jahr 2021 erhielt sie den Hochschulpreis der Stadt München. Von 2020 bis 2023 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im ERC-Projekt *METROMOD*. Jüngst ko-kuratierte sie *Meet the Memory Person – a Performative Monument* (2023), *Exzentrische Achtziger* (2022/2023) und *Militanter Optimismus / Plakativer Aktivismus* (2019).

Aktuelle Veröffentlichungen sind u. a. *Atmosphärischer Aktivismus*, in: Anton Biebl und Elisabeth Hartung: *Kunst und Gesellschaft 1972–2022–2072*, Berlin: Hatje Cantz 2023 und *Planting Commons through Art?*, in: *Street Art and Urban Creativity*, Lissabon 2023. Derzeit lehrt sie an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Mareike Schwarz

Mareike Schwarz (she/her) is an art scholar and curator at the intersection of public art and public interest. Her work focuses on atmospheres, the commons, and politics of belonging. In 2021 she received the University Prize of the City of Munich. Between 2020 and 2023 she was postgraduate researcher in the in the ERC-project *METROMOD*. She recently co-curated *Meet the Memory Person – a Performative Monument* (2023), *Eccentric Eighties* (2022/2023) and *Militant Optimism / Poster Activism* (2019). Her recent publications include 'Atmospheric Activism', in *Kunst und Gesellschaft 1972–2022–2072*, ed. Anton Biebl / Elisabeth Hartung (Berlin: Hatje Cantz 2023) and 'Planting Commons through Art?', in *Street Art and Urban Creativity* (Lisbon 2023). She currently teaches at the Academy of Fine Arts in Vienna.

Benedikt Johannes Seerieder

Benedikt Johannes Seerieder (er/ihm) arbeitet als Kurator und Sammlungsleiter am Kunstmuseum Magdeburg und als Mentor im Meisterschüler:innen-Programm der HBK Braunschweig. In seiner kuratorischen Praxis beschäftigt er sich mit kritischen Formen von Outreach und Vermittlung, situiertem Ausstellungsmachen, Multidirektionalität und Vielstimmigkeit.

Am Kunstverein Braunschweig (2022–24) hat er zahlreiche Ausstellungen, Diskussionsveranstaltungen und Kooperationen realisiert, darunter das interdisziplinäre Ausstellungsprojekt *Words Don't Go There* u. a. mit Pauline Boudry / Renate Lorenz, Nina Emge, Lamin Fofana, Barbara Kapusta und Ndayé Kouagou, die Einzelausstellung *Active Intolerance* von Ana Hoffner ex-Prvulovic: in Kooperation mit der Gedenkstätte in der JVA Wolfenbüttel, oder das diskursive Format *An Overture of Grief and Joy* u. a. mit Ute Adamczewski, Ligia Lewis und Christa Joo Hyun D'Angelo.

Für die Villa Merkel Esslingen realisierte er 2022 das Ausstellungsprojekt *How (Not) to Fit In* u. a. mit James Gregory Atkinson, Bianca Baldi, Coven Berlin, Harry Hachmeister, Şeyda Kurt, Phung-Tien Phan und Peter Wächtler. Außerdem war er als freier Kurator sowie als Assistenzkurator an der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden tätig.

Benedikt Johannes Seerieder

Benedikt Johannes Seerieder (he/him) is the curator and head of the collection at the Magdeburg Kunstmuseum and a mentor in the Meisterschüler:innen programme at the HBK in Braunschweig. In his curatorial practice, he engages critically with forms of outreach and public programming, situated exhibiting, multi-directionality, and multi-voiced articulations. Since 2022, he has realised numerous exhibitions, public events and cooperations at the Kunstverein Braunschweig, including the interdisciplinary exhibition project *Words Don't Go There* with Pauline Boudry, Renate Lorenz, Nina Emge, Lamin Fofana, Barbara Kapusta, Ndayé Kouagou, a solo exhibition *Active Intolerance* by Ana Hoffner ex-Prvulovic: in cooperation with the Memorial in the JVA Wolfenbüttel and the discursive format *An Overture of Grief and Joy* with Ute Adamczewski, Ligia Lewis and Christa Joo Hyun D'Angelo, among others.

In 2022, he realised the exhibition project *How (Not) to Fit In* for Villa Merkel Esslingen with James Gregory Atkinson, Bianca Baldi, Coven Berlin, Harry Hachmeister, Şeyda Kurt, Phung-Tien Phan and Peter Wächtler, among others. He previously worked as a freelance curator and assistant curator at the Staatliche Kunsthalle in Baden-Baden.

Luísa Telles

Luísa Telles (sie/ihr) ist eine brasilianisch-portugiesische bildende Künstlerin, Schriftstellerin und Kuratorin mit Sitz in São Paulo. Ihre Arbeit beschäftigt sich mit Fragen des sozialen Gedächtnisses und dem Körper als Mittel des Widerstands. Sie schloss 2021 ihr Masterstudium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg bei Adam Broomberg und Oliver Chanarin ab.

Luísa Telles

Luísa Telles (she/her) is a Brazilian-Portuguese visual artist, writer and curator based in São Paulo. Her work engages with social memory and the body as an agent of resistance. She completed her master's degree at the Hochschule für bildende Künste in Hamburg in 2021 under the supervision of Adam Broomberg and Oliver Chanarin.

Anhang

Appendix

| Werkverzeichnis | | |
|--|--|---|
| S. 37–39 | S. 43–45 | S. 58–62 |
| Hêlîn Alas, <i>diversity work LIVE (Lenbachhaus)</i> , 2024; PLA, Aluminium, Stahl, Kunststoff | Jeanno Gaussi, <i>Salaam Kâkâ Bilkâ (Hallo Onkel Bilkâ)</i> , 2024; Neon, Metall, Pulverbeschichtung (Pop-up Shop: Reis, Berberitzen, Safran) | Franziska Windolf, <i>Meet the Memory Person – a Performative Monument (Der Erinnerungsmensch – ein performatives Monument)</i> , 2023; Video, 12:35 Minuten Video: Mathias Reitz Zausinger; Performer:innen: Lisavieta Bogushevskaya, Viviana Iacob, Franziska Windolf; In Kollaboration mit Viktoriia Ivasyshyna, Eliza Kokeyan, Mariam Monga, Olena Mytkov, Natalia Shynkarova; Kuratiert von Mareike Schwarz Das Projekt entstand im Rahmen des Fellowships von Franziska Windolf am Käte Hamburger Kolleg global dis:connect und wurde initiiert von dem ERC-Projekt <i>Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)</i> |
| S. 68–71 | S. 47–55 | S. 64–67 |
| Aydin Alinejad und Narges Kalhor, <i>Gis</i> (Gis, persisch: „die Haarsträhne“), 2017; Video, Experimental, Drama, 15:00 Minuten Hauptdarstellerin: Faezeh Nikoozad, Darsteller: Benjamin Kramme; Kamera: Christopher Aoun, Peter Schmehl Produziert durch wirFILM Bertolone & Ehlayil GbR in Kooperation mit HFF München, gefördert durch FFA Filmförderungsanstalt, Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) | Nikolai Gumbel, <i>Schichten, die wir sehen (Abschnitt I, Ausgrabung und Modell)</i> , 2024; Video, Sound, 17:46 Minuten Filmische Umsetzung: Leo van Kann; Voiceover: Jana Baldovino; Mit Jannis Becker Ein Projekt im Rahmen der Annuale 2024 “Freiham Future”, gefördert von Public Art München | Franziska Windolf, <i>Taschentuch</i> , 2024; Bronze, Textil, Textildruck |
| S. 19–20 | PUBLIC ART MÜNCHEN | |
| Sofia Dona, <i>APPLAUS</i> , 2019; Audio-Loop, Lautsprecher, Soundsystem, Metalltafel, Plakate | | |
| p. 37–39 | p. 43–45 | p. 58–62 |
| Hêlîn Alas, <i>diversity work LIVE (Lenbachhaus)</i> , 2024; PLA, aluminium, steel, plastic | Jeanno Gaussi, <i>Salaam Kâkâ Bilkâ (Hello Uncle Bilkâ)</i> , 2024; neon, metal, powder coating (pop-up shop: rice, barberries, saffron) | Franziska Windolf, <i>Meet the Memory Person—a Performative Monument</i> , 2023; Video, 12:35 minutes performers: Lisavieta Bogushevskaya, Viviana Iacob, Franziska Windolf; In collaboration with Viktoriia Ivasyshyna, Eliza Kokeyan, Mariam Monga, Olena Mytkov, Natalia Shynkarova; Curated by Mareike Schwarz The project was developed as part of Franziska Windolf’s fellowship at the Käte Hamburger Research Centre global dis:connect and was initiated by the ERC project <i>Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)</i> |
| p. 68–71 | p. 47–55 | p. 64–67 |
| Aydin Alinejad and Narges Kalhor, <i>Gis</i> (Gis, persian: ‘wisp of hair’), 2017. ; Video, Experimental, Drama, 15 minutes actress: Faezeh Nikoozad, actor: Benjamin Kramme; camera: Christopher Aoun, Peter Schmehl Produced by wirFILM Bertolone & Ehlayil GbR in co-operation with HFF München, supported by FFA Filmförderungsanstalt, Federal Government Commissioner for Culture and the Media (BKM) | Nikolai Gumbel, <i>Schichten, die wir sehen (Abschnitt I, Ausgrabung und Modell)</i> / [(The Layers We See (Part I, Excavation and Model)], 2024. video, sound, 17:46 minutes; film realisation: Leo van Kann; voiceover: Jana Baldovino; with Jannis Becker A project as part of the Annuale 2024 “Freiham Future”, funded by Public Art Munich | |
| p. 19–20 | PUBLIC ART MÜNCHEN | |
| Sofia Dona, <i>APPLAUS</i> , 2019; speakers, loop, sound-system, metal plaque, posters | | |

Impressum

Kuration:
Sophie Eisenried

Eine Ausstellung von:
Käte Hamburger Kolleg global dis:connect
Maria-Theresia-Str. 21
81675 München
Deutschland
www.globaldisconnect.org

Bildrechte Ausstellungsansichten
(S. 12–13, 16–17, 30–31):
Michael Mönnich

Buchgestaltung:
BüroBüro
Judith Pretsch, Felix Wetzels
www.buerobuero.eu

Druck:
H. Heenemann GmbH & Co. KG

Übersetzung:
linguistic.services
Dylan Spencer-Davidson, Verena Buttman

Lektorat:
linguistic.services
Frederike Niebuhr, Mark Soo

Curation:
Sophie Eisenried

An exhibition by:
Käte Hamburger Research Centre
global dis:connect
Maria-Theresia-Str. 21
81675 Munich
Germany
www.globaldisconnect.org

Credit exhibition photography
(pp. 12–13, 16–17, 30–31):
Michael Mönnich

Book Design:
BüroBüro, Judith Pretsch, Felix Wetzels
www.buerobuero.eu

Printing:
H. Heenemann GmbH & Co. KG

Translation:
linguistic.services
Dylan Spencer-Davidson, Verena Buttman

Editing:
linguistic.services
Frederike Niebuhr, Mark Soo

*Global Municipal
Perspective*