

Plattform3
Räume für zeitgenössische Kunst
2009



Plattform3
Räume für zeitgenössische Kunst
2009









ich warte
ich warte

Plattform3
Räume für zeitgenössische Kunst
2009

Vorwort Seite 015

Monika Renner „Kultur ist ein Schlüsselfaktor
auf dem Weg zur Informationsgesellschaft...“ Seite 016

Anneliese Durst Platform3 – Räume für
zeitgenössische Kunst – ein neuer Handlungsansatz Seite 019

J.-Peter Pinck Das erste Jahr Platform3 Seite 020

Elisabeth Hartung Die Konzeption der Platform3 Seite 023

Praxis und Wissensvermittlung Seite 033

Künstlerateliers 2009 Seite 039

Gastatelier 2009 Seite 042

Nikolai Vogel im Gespräch mit den Objektmanagern,
Innenblick. Kunst ist halt eine Sache für sich. Seite 047

Evelyn Pschak Außenblick Seite 051

Elisabeth Hartung Das Programm der Platform3 2009 Seite 054

Eröffnung der Platform3 Seite 063

Cornelia Gockel Netzwerkarbeit im Kunstbetrieb Seite 066

Doing boundless

Maja Block Doing boundless Seite 071

Belief Unlimited

Mirela Ljevakovic Entwicklung von Belief Unlimited Seite 081

Arundhati Deosthale Belief Unlimited Seite 086

Raumsonde Alpenblick

Achim Sauter Raumsonde Alpenblick – Unbekannte

Zwischenwelten und nachvollziehbare Prozesse.

Ein nicht so ganz greifbares Ausstellungsprojekt. Seite 097

Karl-Heinz Einberger Hardware für die Welt von morgen Seite 100

Paul Huf, Annette Schemmel Sondierung – Sommerrätsel Seite 104

Wenzel Storch Kintopp im Spätkapitalismus (Auszug) Seite 114

Zehnkampf |Wand zu Wand|

Jan T. Wilms Zehnkampf |Wand zu Wand| Seite 119

Susanne Wagner Klasse Pitz goes Platform3 Seite 123

Sofia Spionage

Yanna Varbanova Sofia Spionage:

What is behind the curtain? Seite 131

Ivan Paskalev „Lomos and Low mo's“ Seite 140

Liquid Archives

Anna Schneider Liquid Archives –

Notes on Relations, Ruptures and Silences Seite 147

Iain Chambers Maritime Kritik

und die Ränder der Moderne Seite 152

Florian Grosser Geschichte in Archiv und Narrativ –

Navigationsversuche zwischen Golfstrom und Weltgeist Seite 155

Hot Spots

Hot Spots – What comes after Oil? Seite 167

Karin Bergdolt Ausgetankt Seite 170

Lutz Marz Hot Spots: Alternative Antriebe Seite 171

Lecture Series

Lecture Series 09/10: Contemporary Curatorial Practices
(Claire Tancons, Iain Chambers, Hou Hanru) Seite 177

Kulturelle Arbeit

Doris Rothauer Kunst und Wirtschaft im Umbruch Seite 185

Kunstvermittlung

Achim Sauter Am Ort der Entstehung – Zwischen
kultureller Praxis und künstlerischer Produktion.

Vermittlungsebenen in der Platform3 Seite 191

Platform3 2010

Marlene Rigler Platform3 2010 Seite 197

summary Seite 206

Impressum Seite 217

Auftakt



Dieses Buch stellt ein Modell eines neuen kulturellen Ortes vor: Platform3 ist eine Institution für die Produktion und die Vermittlung von Kunst und zugleich ein komplexes Programm zur beruflichen Qualifizierung für künstlerische, organisatorische und administrative Tätigkeiten. Mit der Platform3 sind in München 2009 neue Räume für zeitgenössische kulturelle Diskurse und Experimente entstanden.

Vor dem Hintergrund dieser abstrakt formulierten Aufgaben und Ziele sind innerhalb eines Jahres in Kooperation mit jungen KulturmanagerInnen, ObjektmanagerInnen und KünstlerInnen sechs Ausstellungen und zahlreiche Veranstaltungen realisiert worden. Von diesen sinnlich anregenden und intellektuell anspruchsvollen Projekten und von der Atmosphäre dieses neuen Ortes erzählt dieses Buch mit Texten und anschaulichen Bildern.

Das im Kontext eines Workshops entstandene Buch zeigt die Formierung einer Idee zu einer konkreten Gestalt und vermittelt das Konzept insbesondere über die individuellen Projekte, die in den Räumen der Platform3 stattgefunden haben. Es ist die Dokumentation eines Anfangs und Grundlage für viel Neues, das sich in Zukunft aus der Idee entwickeln kann.



Auftakt

Kunst und Kultur haben in der Münchner Stadtpolitik Tradition und genießen seit jeher hohen Stellenwert. In der Diskussion um die Zukunftsfähigkeit von Städten werden zunehmend auch die Ressourcen „Wissen“ und „Kreativität“ genannt. Um die kreativen Köpfe trotz hoher Lebenshaltungskosten zu halten, muss die Politik entsprechend reagieren.

Das städtische Kulturreferat hat ein dichtes Fördersystem ausgearbeitet, das auf die Grunderfordernisse von künstlerischer Arbeit und immer mehr auch auf interdisziplinäre Zusammenarbeit eingeht. Ein wichtiger Förderbaustein für kreatives Schaffen kommt aber interessanterweise aus dem Budget des städtischen Wirtschaftsreferates.

Eine 2007 vom Referat für Arbeit und Wirtschaft in Auftrag gegebene Studie zum *Standortfaktor Kreativität* hat ergeben, dass München, deutschlandweit nach Köln, Spitzenreiter für kreative Berufe ist: „Die Stadt ist attraktiv für Kreative aus der ganzen Welt...“².

Das städtische Tourismusamt bezeichnet die Kunststadt München als die Nummer 1 auf seiner Topliste. 80% aller Touristen besuchen München wegen des kulturellen Angebotes. Eine hohe Akzeptanz genießen in erster Linie die Museen der Stadt mit ihren großen Ausstellungen – und naturgemäß tut sich die junge und aktuelle Kunst schwerer. Die Sichtbarmachung des kreativen Arbeitens in der noch nicht arrivierten Kunstszene kann von den Galerien allein nur unzureichend geleistet werden. Unbestritten gibt es hier ein Defizit im Förderkatalog und in der Ausbildung an den Akademien. Die Auffassung, dass nur Künstler andere Künstler ausbilden können, ist zwar an den meisten Akademien noch immer Standard, entspricht aber nicht den heutigen Markterforder-

nissen. Es wird übersehen, dass KünstlerInnen, um ihr Werk optimal zu präsentieren und damit auf dem Markt bestehen zu können, eine professionelle Ausbildung in „Selbstvermarktung“ oder „Selbst-Management“ brauchen. Hier setzt das Pilotprojekt aus dem Wirtschaftsreferat ein.

Mit finanziellen Mitteln aus dem Fachbereich *Kommunale Beschäftigungspolitik und Qualifizierung* und in Trägerschaft der Wohnforum München gGmbH soll die Platform3 als ein Labor fungieren, das „Dienstleistungen“ für die junge Künstlerschaft entwickelt. Neben der Subventionierung von Raumieten für die 22 Künstlerateliers, gibt es ein Qualifizierungs- und Beschäftigungsprojekt für Kulturmanagement. Die Volontär/-innen entwickeln vor Ort oder in experimentellen Kunsträumen Ausstellungsprojekte mit den Künstlern und Künstlerinnen. Einen Schwerpunkt bildet der Ausbau von internationalen Netzwerken. Es soll eine Struktur geschaffen werden, die Künstlertausch – in beide Richtungen – etabliert.

Der Bericht der Bundes-Enquete-Kommission *Kultur in Deutschland* hat in Bezug auf die arbeitsrechtlichen Rahmenbedingungen ein Schlaglicht auf die Besonderheiten des Kulturbetriebs geworfen. Die Situation der freischaffenden Künstlerschaft ist in den bisherigen Strukturen kaum berücksichtigt. Das Bundeswirtschaftsministerium hat angekündigt, entsprechende Richtlinien zu entwickeln, die von den Kommunen als Förderprogramme abrufbar sein werden.

Als nächster Schritt des Münchner Projekts wäre es wünschenswert, wenn es nach dem erfolgreichen Start dieser Einrichtung in diese Richtung gehen könnte. Um die dafür nötige Stabilität zu erreichen und um das jetzt schon unverkennbare Profil weiter zu entwickeln, sind Unterstützung durch den Träger und die Stadt unverzichtbar. Hier könnte

eine Zusammenarbeit von Kultur- und Wirtschaftsreferat zum Thema Kultur- und Kreativwirtschaft innovativ wirken!

Ich wünsche der Geschäftsführung und dem Team ein
weiterhin gutes Gelingen.

1 Joan Manuel Tresserras, Kulturdezernent, Barcelona

2 R. Wiczorek, Referent für Arbeit und Wirtschaft, München (1992–2008), Vorwort zur Studie *München – Standortfaktor Kreativität*



Das Referat für Arbeit und Wirtschaft als Hauptakteur eines kulturbezogenen Projekts? Ein Dienstleistungsangebot für Kunst- und Kulturschaffende im Rahmen eines Münchner Beschäftigungs- und Qualifizierungsprojekts? Ungewöhnliche Ausgangsfragen, denen sich das Referat für Arbeit und Wirtschaft im Rahmen der Konzeption für ein Qualifizierungsprojekt mit kulturellem Anspruch stellen musste. Mit der Platform3 wurde eine überzeugende Antwort gefunden.

Mit der Platform3 ist ein für München neuer übergreifender Ansatz verwirklicht worden. Ein Projektansatz, der Interessen und Ressourcen verschiedener Politik- und Verwaltungsbe- reiche verknüpft und arbeitsmarkt- und kulturpolitische Ziel- setzungen vereint. Die Platform3 ist ein fester Ort für Kreative, für Künstlerinnen, Künstler und Kulturschaffende, der mit den Themen Kunstproduktion in den Ateliers und Qualifizieren im Umfeld verbunden ist. Er soll sich zu einem Begegnungs- zentrum und einem Ort lebendiger Kommunikation und Aus- einandersetzungen entwickeln. Er soll Räume schaffen für die Arbeit von Talenten und Kreativen, von Künstlerinnen und Künstlern sowie durch Qualifizierung und Beschäftigung persönliche Entwicklungen in Gang setzen. Durch die Begegnung und Zusammenarbeit verschiedener Disziplinen vor Ort – zum Beispiel in Ausstellungen, Veranstaltungen und fachbezogenen Qualifizierungsangeboten für Pro- fessionelle und Laien – ermöglicht die Platform3 neue Formen der Kooperation für Kreative.

Die Platform3 – Räume für zeitgenössische Kunst kann zurecht als ein innovatives Vorhaben zur Förderung der Kreativwirtschaft am Standort München bezeichnet werden.

Die Platform3 hat ein bewegtes Jahr 2009 hinter sich. Ein fulminanter Endspurt der Bauarbeiten mit einer Punktlandung zur Eröffnung am 20. März. Ein gelungener Auftakt mit der Eröffnungsveranstaltung, interessante Veranstaltungen, Ausstellungen und Performances im laufenden Jahr wie *Belief Unlimited*, *Raumsonde Alpenblick* und im Dezember *Liquid Archives*. Kuratiert und umgesetzt von den Volontären Mirela Ljevakovic, Achim Sauter und Anna Schneider. In einem Ausschreibungsverfahren wurden über 30 Künstlerinnen und Künstler ausgewählt, die in den neu geschaffenen Atelierräumen gute Arbeitsmöglichkeiten gefunden haben und gleichzeitig die Projektarbeit durch offene Ateliers und Mitarbeit an den Programmen unterstützen.

Bereits nach wenigen Monaten trug das Qualifizierungsprojekt für die ersten Volontäre Früchte, zwei von ihnen erhielten interessante Arbeitsangebote in der Münchner Kulturwirtschaft. Parallel zu dieser Arbeit in der Startphase war im Sommer 2009 der Wechsel in der Projektleitung zu gestalten. Elisabeth Hartung, die mit großem Engagement und viel Energie das Feinkonzept und das Programm 2009 entwickelt hat, wechselte im Juli 2009 als Leiterin der Bildenden Kunst in das Kulturreferat der Landeshauptstadt. Mit ihrer Unterstützung konnten der Übergang und die Suche einer neuen Leiterin gut und für die gerade neu entstandene Projektarbeit und die Volontäre reibungslos gestaltet werden.

Zum 01. Oktober 2009 übernahm Marlene Rigler die Leitung der Platform3, ihre umfangreiche internationale Erfahrung in verschiedenen Institutionen und ihr großes Engagement für die Produktions- und Rezeptionsbedingungen zeitgenössischer Kunst lassen ein vielversprechendes Programm 2010 erwarten.

Seitens des Trägers darf ich allen Partnerinnen und Partnern in der Zusammenarbeit danken, die durch ideelle und materielle Unterstützung zum gelungenen Start der Platform3 beigetragen haben. Stellvertretend sind hier der Bezirksausschuss 19 der Landeshauptstadt München, die Robert Bosch Stiftung und das Kulturreferat der Landeshauptstadt München zu erwähnen.

Dem Münchner Stadtrat und dem Referat für Arbeit und Wirtschaft sei an dieser Stelle besonders herzlich gedankt. Mit ihrem großen finanziellen und inhaltlichen Engagement wird ein Projekt ermöglicht, das einen konkreten Beitrag zur Qualifizierung in der Kulturwirtschaft leistet. Dass Kultur und die Kulturwirtschaft wichtige weiche Standortfaktoren sind, ist seit langem eine gesicherte Erkenntnis. Durch die Förderung der Platform3 und die Entwicklung von Fachkräften für diesen Bereich wird dieser Erkenntnis auch praktisch Rechnung getragen.



„Die Atmosphäre hier wird kommunikativ sein und offen, einladend und nicht elitär...“

Im Dezember 2008, als ich dieses Bild vom Geist der Platform3 bei einer ersten Vorstellung dieser neuen modellhaften Institution zur Förderung kultureller Produktion skizziert hatte, standen wir noch auf einer Baustelle. Versammelt hatten sich an einem Abend mit Baustellenbeleuchtung verschiedene Impulsgeber, Entscheidungsträger aus Politik und Verwaltung und die ersten KünstlerInnen, die sich für ein Atelier in der neuen Institution Platform3 entschieden hatten. Der tatsächliche Raum und das Leben im dritten Stock eines ehemaligen Industriegebäudes war noch ein Gebilde der Vorstellung, das langsam konkrete Züge annahm.

„Im zentralen 200qm großen Bereich, in dem wir stehen, werden junge KuratorInnen Ausstellungen realisieren, zusammen mit den KünstlerInnen, die hier arbeiten werden, und mit interessanten internationalen Positionen. Hier werden neue Ideen vorgestellt, hier wird diskutiert, hier wird Austausch mit anderen ähnlichen internationalen Plattformen und zwischen Künstlern und Künstlerinnen praktiziert. ... dort in dem großen hellen, zum Ausstellungs- und Veranstaltungsraum offenen Bereich werden junge KulturmanagerInnen während ihrer einjährigen Volontariate an kulturellen Projekten arbeiten, die hier im zentralen öffentlichen Bereich gemeinsam mit ObjektmanagerInnen realisiert werden. In den 22 Ateliers werden mehr als 30 KünstlerInnen arbeiten.“

Am Anfang standen Visionen. Menschen aus Politik und Verwaltung hatten eine Idee in die Welt gebracht, die

Die Zitate dieses Textes stammen aus einer ersten Einführung in der Platform3 von Elisabeth Hartung im Dezember 2008 und aus ihrer Eröffnungsrede am 20. März 2009.

umschrieben wurde durch Ziele wie Qualifizierung für den kulturellen Sektor, Schaffung von Atelierräumen, Aufbau einer Dienstleistungsagentur für KünstlerInnen, Förderung des kreativen Potentials, Thematisierung von gegenwärtig kulturell und gesellschaftspolitisch relevanten Prozessen und Aspekten. Es war klar, dass München als prosperierende Stadt nicht einfach günstige Flächen zur Verfügung stellen kann, sondern Förderung hier insbesondere in neuen Ideen, im Schaffen von neuen Strukturen und Netzwerken und in der Förderung des kreativen Potentials bestehen musste.

„In der Platform3 kann sich München von einer Seite zeigen, die oft wenig nach draußen dringt, doch ein wichtiger Bestandteil der Stadt ist: es gibt hier eine professionelle kreative Szene und viel innovatives Potential.“

Eine Förderung dieses Potentials war nun möglich geworden durch eine auf den ersten Blick ungewöhnliche Konstellation, die sich aber bei näherer Betrachtung als innovativ und weit blickend herausstellte. Angesichts des gesellschaftlichen Wandels, der geprägt ist durch massive Veränderungen im Arbeits- und Bildungskontext, bekommt Kreativität eine immer stärkere Bedeutung. Während längst in Wirtschaftskontexten innovative Prozesse diskutiert und anerkannt werden, muss nun verstärkt die engere kreative Kunstszene, müssen auch Arbeitsbedingungen im kulturellen Sektor nachhaltig gefördert werden. Davon wird in Zukunft auch die Attraktivität unserer Städte in einem umfassenden Sinn abhängen.

„Gegenwärtig ist das innovative, zukunftsweisende Potential der Kreativen für die Entwicklung der Städte und mehr noch im Hinblick auf unsere Kultur ein wichtiges Thema. Das soll jedoch mehr als eine modische Erscheinung sein. Wir sehen das als Chance für diese Plattform, die Möglichkeiten und den Stellenwert von kultureller Arbeit von verschiedenen Seiten zu beleuchten und neue Modelle zu entwickeln.“

Das Referat für Arbeit und Wirtschaft der Stadt München hat sich der Thematisierung und Förderung kultureller Arbeit explizit durch die finanzielle Unterstützung angenommen. Die Trägerschaft wurde dem Wohnforum München, einem gemeinnützigen Unternehmen übertragen, das sich mit Bau- und Qualifizierungsmaßnahmen auskennt. Damit war ein Ausgangspunkt gesetzt und eine spannende Herausforderung angenommen.

„Neue Projekte brauchen immer auch etwas Unvertrautes, neue Gedankenmodelle und Visionen. Neue Projekte brauchen aber auch gute Partner, Netzwerke und Kooperationen.“

Die besondere Grundkonstellation war die Chance dieses Projektes. Niemand konnte sich bei der Realisierung auf vertraute Muster und Stereotypen zurückziehen. Jeder Beteiligte war herausgefordert, permanent in Bewegung zu bleiben. Beim Thema Qualifizierung von höchstmotivierten KulturmanagerInnen und KuratorInnen konnten nicht die gleichen Kriterien herangezogen wie bei Programmen von Langzeitarbeitslosen, die innerhalb dieses kulturellen Projekts als ObjektmanagerInnen für den Wiedereinstieg in den ersten Arbeitsmarkt qualifiziert werden sollten. Es musste ein kultureller Ort entstehen, an dem die KulturmanagerInnen berufliche Erfahrungen machen können, in den Arbeitsprozess sollten Menschen integrativ einbezogen werden und es musste ein avanciertes kulturelles Programm entwickelt werden. Die Gründungsphase der Platform3 war geprägt von Reibungen und der allmählichen Annäherung verschiedener Kontexte: Kunst, Soziales und Wirtschaft. Aus diesen Reibungen entstanden neue Energien.

Ein erster konkreter Schritt zur Umsetzung war die Anmietung einer Fabriketage im Münchner Süden. Inmitten



einer stadtplanerisch kaum entwickelten Gegend nahe dem ganz reichen Süden und in eigentümlicher Lage zwischen Brachen, Büro-, Fabrik- und Wohngebäuden konnte sich Neues auf tun. Innenstadtlagen in München wären schlichtweg zu teuer für ein so großes Unternehmen gewesen. Nun wurde kulturelles Neuland betreten, schnell erreichbar mit der U-Bahn von der Stadtmitte aus. Für Münchner Vorstellungen war das jedoch zunächst weit entfernt von den Orten der Kunst.

Schritt für Schritt kamen neben den Ideengebern und Organisatoren neue Menschen mit ins Spiel: die Fabriketage wurde von *Lernen am Bau*, einem Qualifizierungs- und Beschäftigungsprojekt des Trägers, ausgebaut. Ich bestieg das Boot als künstlerische Projektleiterin mit der Aufgabe, ein inhaltliches und organisatorisches Konzept zu entwickeln und dem Ganzen ein Profil und Gesicht zu geben. Achim Sauter, ein junger Kunstvermittler, kam als Praktikant dazu. Im Herbst 2008 wurden die Ateliers für KünstlerInnen ausgeschrieben und diese von einem Fachgremium mit Protagonisten der Münchner Kunstlandschaft¹ ausgewählt. Dabei war neben der hohen Qualität der künstlerischen Arbeiten und einem möglichst gattungsübergreifenden Ansatz „Teamfähigkeit und das Bekenntnis zu diesem Kooperationsmodell“ wichtig, denn:

„Das Projekt Platform3 setzt auf Offenheit. Es ist seinem Charakter nach kein hermetisch abgegrenzter Ort. Seine Besonderheit liegt in seiner dichten Infrastruktur und seiner Offenheit nach Außen. Die Dienstleistungsagentur, die auch organisatorisch und beratend für die KünstlerInnen zur Verfügung steht, ist wesentlicher Bestandteil. Es handelt sich nicht um eine isolierte Künstlerinsel.“

Im Januar 2009 fanden inmitten der Baustelle die Vorstellungsgespräche für die KulturmanagerInnen statt, die im ersten Jahr ein Volontariat absolvieren sollten. Die Baustelle rumorte, während es in den Gesprächen bereits

um Visionen ging, um die Ideen der jungen KulturmanagerInnen, um ihre Vorstellungen vom kulturellen Arbeiten und um die Arbeitsweisen, die sich in den noch imaginären Räumen entwickeln sollten.

Hell und einladend, kommunikativ und offen sollten die konkreten Räume werden, die in dem ehemaligen Industriebau der 1970er Jahre umgebaut wurden. Sie sollten Ausdruck dafür sein, was hier entstehen sollte: Ein neues Forum für künstlerisches Arbeiten, der Vermittlung und des kulturellen Diskurses, ein Forum, in dem sich verschiedene Bereiche miteinander verschränken und positiv unterstützen. Ein kulturelles Format, in dem Neues ausgetestet werden kann, das auf Zusammenarbeit ebenso setzt wie auf die prägnante Herausarbeitung von individuellen eigenwilligen Ideen.

„Dieses Forum dient dem Dialog unterschiedlicher Menschen und dem Austausch über Kultur. Er ist insofern zentral, als kulturelle Produktion stets Öffentlichkeit braucht und unter Berufung auf die Kompetenzbildung der KulturmanagerInnen und Förderung der KünstlerInnen der Kernbereich ist. Hier muss sich die im Kontext der Platform3 stattfindende Arbeit vor der Öffentlichkeit beweisen. Jede kulturelle Praxis zielt auf Öffentlichkeit.“

Wichtig für die öffentliche Wahrnehmung und das Profil einer neuen Institution ist Kontinuität und ein roter kuratorischer Faden, der zugleich die Individualität der KulturmanagerInnen berücksichtigt. So mussten Bausteine entwickelt werden, die nach außen hin deutlich machen, was das Besondere sein soll: Das Programm soll vielschichtig sein, verschiedene Formate wie Ausstellungen, Symposien, Vorträge, Performances und Konzerte beinhalten und sich in der konkreten Zusammenarbeit weiterentwickeln und verästeln können.



Schwerpunkte sollten dabei Themen bilden, die sich als besonders wichtig im Hinblick auf die Förderung und Weiterentwicklung der zeitgenössischen Kunstlandschaft Münchens herausstellen und die das Potential haben, auch Aufgaben von internationaler Relevanz zu erfüllen. Die Platform3 versteht sich als Forum für Projekte, die noch nicht fest institutionell im Kultursektor eingebunden sind.

„Unser Programm bezieht sich auch inhaltlich konkret auf Themenbereiche, die dem Ort und seinen Aufgaben inhärent sind: Aufgaben, Möglichkeiten und Visionen kulturellen Arbeitens, Fragen zur Kulturwirtschaft, die Relationen von lokalem Handeln und globalem Denken, Fragen der Ausbildung im Kulturbereich, das Bilden von regionalen und internationalen Netzwerken.“

Der Charakter der Platform3 wird geprägt von den Menschen, die dort arbeiten. Das Programm resultiert aus einem Zusammenspiel verschiedener Individualitäten vor der Folie eines grundlegenden Konzepts. Gemeinsam mit mir als Impulsgeberin und Mentorin bestimmten 2009 die fünf VolontärInnen Mirela Ljevakovic, Achim Sauter, Jan T. Wilms, Yanna Varbanova, Anna Schneider und Linn Quante entscheidend das Programm und den Charakter mit. Hier zählt das Zusammenspiel starker Individualitäten. Die ersten VolontärInnen wurden aufgrund ihrer Ideen und Vorstellungen ausgewählt, aufgrund ihrer speziellen, für den kulturellen Arbeitsmarkt wichtigen Fähigkeiten und ihrer Offenheit, sich auf ein Experiment mit vollem Engagement einzulassen und in gemeinsamer Arbeit mit den Kollegen jeweils ein erstes großes gemeinsames Projekt zu realisieren.

„Aus meiner Sicht auf die kulturelle Landschaft Münchens braucht die Stadt einen Ort für kulturelle Auseinandersetzung,

für Experiment und Diskurs. Einen Ort, an dem sich Ideen über Kultur und Gesellschaft nicht in trockenen Vorträgen, sondern lebendig, kontrovers und durchaus unterhaltsam entfalten und vermitteln können, einen Ort, an dem interdisziplinär gedacht und gearbeitet wird. Das Referat für Arbeit und Wirtschaft der Stadt München hat damit für diese Form von Diskursen eine Gastgeberrolle übernommen.“

Durch die Etablierung eines Gastateliers hat auch das Kulturreferat der Stadt München eine wichtige Rolle übernommen. Internationale KuratorInnen und Kulturschaffende werden eingeladen – es geht hier um das Bilden von neuen Netzwerken, um Austausch, auch konkret darum, die Münchner Szene an die internationale Kunstlandschaft anzudocken.

„Kulturelle Produktion kann sich heute nicht nur auf den regionalen Kontext beschränken, will sie erfolgreich und nachhaltig sein. An erster Stelle der Prioritätenliste der künstlerischen Förderung der zeitgenössischen Kunst in München steht die Initiierung internationalen Austauschs, hier in Form der Schaffung von Gastateliers. (...) Der Austausch mit internationalen, nicht-europäischen Ländern soll gefördert werden. Er ist von Anfang an intendiert. Freilich werden ebenso vertiefte Kontakte zu Partnerinstitutionen im EU-Ausland gesucht, um mit diesen Austauschprogramme für Ateliers und auch inhaltliche Ausstellungs- und Vortragsreihen zu initiieren.“

An diesen Punkten sind Wegmarken für die Zukunft gesetzt. Im Verbund mit vielen Menschen ist das Modell Platform3 Realität geworden und beginnt, über München hinauszustrahlen.

1 Die Jury bestand aus Diana Ebster (Kulturreferat der Landeshauptstadt München), Cornelia Gockel (freie Journalistin und Dozentin an der Akademie der Bildenden Künste München), Mathias Mühlhng (Kurator für zeitgenössische Kunst an der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München), Karsten Schmitz (Stiftung Federkiel) und Elisabeth Hartung (Leitung, Gründung und Jahr 2009 Platform3).

Medien- und Kulturveranstaltungen werden eine immer wichtigere Rolle in der Zukunft spielen.

Kulturmanagement ist begehrt und attraktiv, ein Traumberuf. Kulturmanagement ist aber auch eine extrem anspruchsvolle Tätigkeit. Sogenannte Tausendsassas sind hier gefragt. In einem zweistufigen Bewerbungsverfahren wurden junge KulturmanagerInnen mit abgeschlossenem relevantem Studium ausgewählt, die zwar eine Vielzahl von sozialen und fachlichen Kompetenzen mitbringen, aber praxisnahe Lernfelder benötigen, um auf dem umkämpften Kulturmarkt bestehen zu können. Mit dem Qualifizierungsprogramm werden ihnen konkret Möglichkeiten gegeben, ihre Perspektiven auf dem Arbeitsmarkt zu verbessern.

Das Qualifizierungsprogramm der Platform3 besteht aus verschiedenen, sich ergänzenden Bestandteilen: Grundlagenprogramm, fachspezifische Teilprogramme, Schlüsselqualifikationen, Projektarbeiten sowie vertiefende Weiterbildung, Erfahrungsaustausch und Projektbetreuung. Es wurde insbesondere auf drei Grundsäulen errichtet: Der gemeinsamen Teamarbeit an einer kulturellen Institution, der Konzeption und Realisierung von komplexen inhaltlichen Projekten und schließlich der Teilnahme an Workshops und Vorträgen, die erfahrene Praktiker durchführen. Rückblickend auf das Jahr 2009 bestand das Fortbildungsprogramm der Platform3 aus folgenden Modulen:

Veranstaltungstechnik Unabdingbar für die Arbeit im Kulturbereich sind auch für Kulturvermittler Grundkenntnisse der Veranstaltungstechnik. Klaus Küssel, Dozent am Campus M21



und Projektleiter für kulturelle Veranstaltungstechnik führte in die insbesondere für den interdisziplinären Kulturbetrieb notwendige Technik ein, erklärte die grundlegenden Funktionsweisen der Ton-, Licht- und Videotechnik.

Sponsoring und Fundraising Zunehmend müssen für den kulturellen Sektor neue Formen der Finanzierung gefunden werden. Maurice Lausberg, Professor an der Musikhochschule in München und durch seine Agentur actori erfahren im Thema Finanzierung, im strategischen Fundraising und der Evaluierung von Kultur erläuterte in seinem Workshop die verschiedenen Formen des Fundraising und zeigte Wege auf, die bei der Konzeption von Sponsoringstrategien grundlegend sind.

Raum Präsentationsformen. Grundlagen Ausstellungsarchitektur In diesem Workshop wurde die Wahrnehmung räumlicher Situationen geschärft und die Analyse künstlerischer Intentionen im Hinblick auf deren technische und ökonomische Machbarkeit untersucht. Künstlerische Konzepte verstehen, atmosphärische Qualitäten formulieren, räumliche Möglichkeiten erkennen, adäquate Umsetzungsmöglichkeiten entwickeln – das sind Aspekte, die der Architekt Ralf Hall, der vielfältige Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit KünstlerInnen und in der Entwicklung von Ausstellungs- und Veranstaltungsarchitektur hat, darlegte und anschaulich erläuterte.

Exkursion Kulturhauptstadt Europa In der öffentlichen Wahrnehmung spielen Blockbuster-Ausstellungen und inszenierte Großereignisse eine große Rolle. Einen Blick hinter die Kulissen zu werfen und ein Konzept wie Linz – Kulturhauptstadt

Europas 2009 – im eigenen Erleben und im Gespräch mit den Machern kennenzulernen und zu analysieren war Anlass für die zweitägige Exkursion im Juni 2009. Es fanden Führungen und Gespräche statt, unter anderem mit Stella Rollig, der Direktorin des Lentos Kunstmuseums, mit Martin Sturm, Direktor des O.K. Offenes Kulturhaus und Kurators der Ausstellung *Höhenrausch*, mit dem Vermittlungsteam der Ars Electronica sowie mit Michael Rieper, Mitglied eines Kollektivs, das an der Grenze zwischen Architektur, Kunst und Design arbeitet und aufsehenerregende Installationen und Interaktionen im öffentlichen Raum realisiert, wie das *Gelbe Haus* an der Peripherie in Linz.

***Excel – Anwendungen für den Kulturbetrieb.* Wieder zu Hause ging es an die Fundierung von konkretem Handwerkszeug der kuratorischen und organisatorischen Arbeit: In einem individuell für die Platform3 und die Bedürfnisse des Kulturmanagements konzipierten mehrtägigen Workshops wurden auf Wunsch der Volontäre erweiterte Kenntnisse für die Erstellung von Terminplänen, Kalkulationstabellen und Ausstellungslisten vermittelt.**

***Kunstpublikation und Erarbeitung dieser Publikation* Der umfangreichste Workshop erstreckte sich über mehrere Wochen und brachte als Ergebnis einer intensiven Teamarbeit die vorliegende Publikation hervor. Für die VolontärInnen war die Dokumentation des Programms 2009 die erste komplett durchgeführte Publikation. Innerhalb des Workshops wurden von Elisabeth Hartung die zentralen Elemente des Kunst-/Ausstellungskatalogs vermittelt und nach besonderen Formaten für die Vermittlung zeitgenössischer Kultur gefragt. Alle Schritte wurden gemeinschaftlich diskutiert und durchgeführt. Einführung in die Konzeption und Herstellung von**

Publikationen. Erläuterung aller notwendigen Schritte: Konzeption, Auswahl einer geeigneten Agentur, Erarbeitung einzelner Seiten des jeweils eigenen Projekts mit Auswahl von Fotos, Erstellen von Texten, Anfragen bei Autoren, Lektorat, Vermittlung der Korrekturzeichen und praktische Anwendung, Bildredaktion des allgemeinen Teils, Kommunikation mit Grafik, Angebotseinholung bei Druckereien und schließlich: Besuch einer Druckerei und Präsentation des Buches zum einjährigen Jubiläum der Platform3.

Jovana Banjac, Vinicio Bastidas, Andri Bischoff, Annegret Bleisteiner, Michael Böhmer, Rita de Muynck, Nana Dix, Judith Egger, Lisa Erb, Ina Ettlinger, Lucia Falconi, Nicola Hanke, Ute Heim, Margarete Hentze, Susanne Hesping, Monika Humm, Georgia Iliaki, Udo Jung, Jens Kabisch, Jessica Kallage-Götze, Johannes Karl, Siyoung Kim, Patricia Lincke, Frank Maier, Silke Markefka, Nina Märkl, Marc Melchior, Masayo Oda, Wolfgang Stehle, James Sutherland, Stefanie Unruh, Nikolai Vogel, Jess Walter, Christian Weiß, Silvia Wienefoet, Stefan Wischnewski, Anne Wodtcke

Warte

darauf, überall in...



Das Gastatelier ist seit Entstehen der Plattform3 fester Bestandteil der Institution, die sich als Schnittstelle zwischen Produktion und Vermittlung versteht und zu deren Leitidee das Initiieren internationalen Austausches gehört. Mit dem vom Kulturreferat finanziertem und getragenen Gastatelier wird internationalen Künstlern und Kulturschaffenden im Rahmen eines zwei- bis viermonatigen Aufenthalts Arbeitsraum, infrastrukturelle Unterstützung und das Netzwerk der Plattform3 zur Verfügung gestellt. Ziel ist es dabei, sowohl Projekte anzustoßen und räumlich zu ermöglichen, die Künstler mit Akteuren der Münchner Kulturszene zu vernetzen, als auch für München ein intensives Beziehungsnetz mit internationalem Profil aufzubauen.

Derzeit arbeitet die Plattform3 in enger Zusammenarbeit mit dem Kulturreferat und anderen Partnern daran, die Potentiale des Gastateliers weiterzuentwickeln und zu einem renommierten Artist-in-Residency-Programm auszubauen.

Schon in den ersten Monaten beherbergte es in unterschiedlicher struktureller Organisation die Künstler Jörg Koopmann (Deutschland), Nadim Asfar (Libanon) und Marcos Lora Read (Dominikanische Republik), Kossa Lelly Anite (Burkina Faso).

Welch ein schöner Zufall: April 2009 eröffnet die Plattform3 und es war – dank dem unsicheren Starttermin – das Gastatelier noch keinem auswärtigen Künstler versprochen worden. Ich wiederum hatte eine Einladung, Anfang Mai im Fotomuseum/ Stadtmuseum München eine Ausstellung im Forum zu hängen, ein Durchgang mit einer einzigen 12 Meter langen Wand. Und dank der Münchner Mietpreise hat mein Atelier im Glockenbachviertel zwar viel Charme, aber keine einzige freie Wand, um auch nur ausschnitthaft eine Hängung zu testen. Und mit meinem Glück hatte ich dann für 4 Wochen diesen Raum mit ca. 28 laufenden Metern weisser Wand und vielen Tischflächen. Also 1:1 arbeiten statt 1:50 wie bisher... Allein die Akustik eines leeren Raumes ist ein seltenes Erlebnis, aber dieser temporäre Freiraum war ein Geschenk und gleichzeitig eine so ungewohnt nackte Situation, die mich erstmal etwas überforderte. War doch der Plan für meine Ausstellung ein Versuch, mit minimalen Formaten zu arbeiten. In einer anfänglichen Laune, aus Verzweiflung und als Übersprungshandlung nutzte ich das Tesa Krepp als vermeintlichen Hilferuf, weil ich die Leere, Weite und Abgeschlossenheit des Ost-Fensterblicks so mochte und ewig am Fenster stehen konnte. Viele Tage später, am 01. Mai, dem Tag der Arbeit, klopfte es dann plötzlich nachts von außen ans Fenster im dritten Stock: ein Hausmeister und zwei Polizisten hatten im einzig beleuchteten Fenster im Haus diesen Hilferuf gesehen und ein Problem vermutet (das aber von mir nur schwer zu vermitteln gewesen wäre). Mit der Aufforderung, die Klebeschrift sofort zu entfernen, und der Frage „Ham Sie net genug weiße Wände für so einen Schmarrn?“ endete dann der produktivste Tag in meinem kurzfristigen Palazzo Prozzo, dessen auffordernde Leere ich seitdem regelmäßig vermisse. Danke an das Team für die Gastfreundschaft.



Jörg Koopmann (*1968 in München) arbeitete nach dem Studium an der Staatlichen Fachakademie für Fotodesign in München (1990–1993) zunächst als Fotograf der Städtischen Galerie im Lenbachhaus. Seit 1996 ist er als freischaffender Fotograf in München tätig. Zusammen mit Martin Fengel gründete er 1999 das glossy Fotoforum (1999). Seine Tätigkeit umfasst Lehrtätigkeit und Fotojournalismus für diverse Agenturen und Magazine, darunter das Zeit-Leben Magazin.

Der zweite Gast im Gastatelier
Nadim Asfar

Als Künstler arbeite und wohne ich normalerweise an ein- und demselben Ort. Mein Wohnort ist die wichtigste Inspiration für mein Werk. Doch an einem bestimmten Punkt kann dies den Werkprozess auch einschränken. Meine Erfahrung mit Platform3 lässt sich unter drei Punkten zusammenfassen:

Erstens ließen der Rückzug aus meinem üblichen Arbeitsumfeld und die Möglichkeit, diesen großartigen Raum zum Arbeiten zu nutzen, meine Gedanken aufblühen und brachten mich auf neue Arbeitsmethoden.

Dann lernte ich München und seine Umgebung kennen, seine Museen und Kunststätten, die sehr wichtig und vielfältig sind. Auch die spezifische Atmosphäre der Stadt war sehr inspirierend für mich.

Was mir aber vor allem bleiben wird, ist die Arbeit mit dem Ausstellungsteam und den Kuratoren, die einen sehr großzügigen, informativen und kritischen Blick auf die Werke hatten, immer die angemessene Distanz wahren und die richtigen Worte fanden. Sie erfüllten ihre Rolle mit großer Ausgewogenheit und Engagement.

Nadim Asfar (*1976 in Beirut) hat *Cinema Studies* an der *Académie Libanaise des Beaux-Arts (ALBA)* and Fotografie an der *Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière* in Paris studiert. In seiner Arbeit reflektiert er über die Bedingungen von Bildproduktion heute. Ohne Zweifel gehören seine Arbeiten zu den aufregendsten und vielversprechendsten zeitgenössischen Positionen des Libanons. Vertreten wird Nadim Asfar durch die Galerie Tanit (München/Beirut).

Der dritte Gast im Gastatelier
Marcos Lora Read

Produktion: Sub-Mundo Caribeño Marcos Lora Read war von Oktober bis November 2009 Artist-in-Residence in der Platform3. Er realisierte für die Ausstellung *Liquid Archives* eine neue Version der Arbeit *Sub-Mundo Caribeño*, die bereits auf der 50. Biennale in Venedig (Lateinamerikanischer Pavillion, 2003) und in der Ausstellung *Kreyol Factory*, Parc de la Villette (Paris, 2009) zu sehen war.

Die skulpturale Installation ist ein Hybrid zwischen U-Boot und Zppelin. Nähert man sich der Skulptur, wird über einen Bewegungsmelder das Abspielen karibischer Musik (Bachata) aktiviert, die aus dem Inneren über das Periskop leise nach außen dringt. Marcos Lora Read evoziert mit der poetischen Installation unterschiedliche Assoziationen: Zum einen den geschichtlichen Kontext von Mobilität in der Karibik, der hier unbedingt mit dem Meer verquickt ist; zum anderen die politische und gesellschaftliche Isolation der Karibik, oft nur durchbrochen über die globale Verbreitung der folkloristischen Popkultur; und nicht zuletzt die Verbindung zur utopischen Vision des Kapitän Nemos (*Jules Vernes, 20.000 Meilen unter dem Meer*), der auf der Suche nach einem nicht-territorial begrenzten Raum eine Reise durch die Unterwasserwelt durchläuft.

Marcos Lora Read (*1965 in Santo Domingo, Dominikanische Republik) lebt und arbeitet schwerpunktmäßig in Santo Domingo. Für den an vielen internationalen Projekten beteiligten Künstler, sind das Reisen, die geographisch-historischen Bedingungen der Karibik und die Entwicklung einer Formensprache des „Unbehaustseins“ zum eigentlichen Thema seiner Arbeit geworden. In außerordentlicher Weise durchdringen sich hier oft Werk und Person.



Nadim Asfar, stills aus *Everyday Madonna*, 2009

Marcos Lora Read, *Sub-Mundo Caribeño*, 2009



Innenblick. Kunst ist halt eine Sache für sich
Nikolai Vogel im Gespräch mit den Objektmanagern
der Platform3

In der Platform3 werden seit ihrer Eröffnung Langzeitarbeitslose mit handwerklichen Fähigkeiten als ObjektmanagerassistentInnen für den kulturellen Arbeitsmarkt neu qualifiziert. Unter der Anleitung eines von der gemeinnützigen GmbH Wohnforum festangestellten Objektmanagers werden sie ein Jahr lang beschäftigt: Ein-Euro-Jobs, 30-Stunden-Woche.

Wie funktioniert das hier? Die Objektmanagerassistenten Karl-Heinz Finkl, Vesko Bozovic und Objektmanager Joachim (Jupp) Kolenbrander im Interview mit Nikolai Vogel, Künstler in der Platform3.

Wie fühlt es sich in einem Atelierhaus an, in dem Künstler arbeiten? Ist das ein Job wie jeder andere, ist es egal, ob hier Büroangestellte oder Künstler sitzen? Ist es anders, im täglichen Umgang.

Jupp: Den Umgang mit Künstlern muss man lernen – das sind natürlich andere Leute als wir, die haben eine andere Denke, die arbeiten ganz anders. Aber wie wir mit den Künstlern umgehen, das finde ich gut. Jeder hat seinen Beruf und jeder hat seine Qualität.

Karl-Heinz: Ich habe sowieso keine Berührungsängste. Ich quatsche jeden an, biete meine Hilfe an. Aber wenn die Person dann sagt, was willst denn Du, dann braucht sie hinterher nicht mehr zu kommen und sagen, hilf mir mal.

Jupp: Man muss auch zuhören. Wir lernen da ja auch etwas. Wie geht man mit Menschen um? Wir sind hier um zu arbeiten.

Gibt es genug Arbeit? Und vor allem auch ansprechende Arbeit?

Jupp: Auch wenn man es vielleicht nicht sieht: Es gibt immer etwas zu tun. Lampen wechseln, tropfende Wasserhähne reparieren, etc. ... Viele kleine Sachen, aber viele kleine Sachen machen auch viel Arbeit. Eigentlich sehen die Leute gar nicht, was wir hier machen.

Karl-Heinz: Und teilweise wird es nicht honoriert. Also ich meine nicht Geld, aber ein Dankeschön.

Jupp: Und dann natürlich die großen Ausstellungen, wie jetzt gerade – der Aufbau.

Ist das etwas Besonderes – Abwechslung in der Routine?

Karl-Heinz: Eine Herausforderung! Wie jetzt auch. Zum Beispiel mit den Lampen, die man nicht so hängen kann, wie man will. Da habe ich gesagt, machen wir doch demnächst einfach eine Steckdosenleiste dran, dann können wir viel freier hängen.

Und wird das jetzt gemacht?

Karl-Heinz: Ja, sobald die Ausstellung zu Ende ist, machen wir das – das haben wir uns selbst eingebrockt!

Dann sind die Ausstellungen also eine Art Highlight?

Karl-Heinz: Ja, und vielleicht kann man ja von den Künstlern auch etwas lernen. Nicht nur in Punkto, was Kunst eigentlich ist, ich verweise auf diesen Flyer hier: „Ist das Kunst oder kann das weg“. Ich mag Kunst, und Kunst ist halt eine Sache für sich, weil man oft nicht weiß, was sich der Künstler dabei gedacht hat.

Und hat sich euer Blick da schon verändert?

Jupp: Man muss auch fragen, was bedeutet das eigentlich. Und bekommt, wenn man fragt, auch eine Antwort – und kann sich besser eine eigene Meinung bilden. Auch beim Aufhängen der Arbeiten. Dieses Zeppelin-U-Boot in der Ausstellung *Liquid Archives* haben wir beim Aufbau viermal umgehängt. Ausprobiert, wie es am besten ist, nicht zu versteckt, nicht zu exponiert. Leute müssen ein bisschen neugierig werden. Da haben wir einen Mittelweg gesucht, und jetzt hängt es gut, und das finde ich schön. Komisch ist nur, wenn die Künstler teilweise gar nicht da bleiben, bei der Hängung. Das finde ich schade. Wenn ich in meiner Küche neue Griffe bekomme, bleibe ich da, weil ich sehen will, ob das gut wird.

Karl-Heinz: Ja, wenn ich etwas mache, für ein Projekt, und es zur Verfügung stelle, dann

gebe ich es doch nicht einfach her, denke ich, sondern sage, wie es hängen soll.

Jupp: Vorige Woche war hier eine Veranstaltung. Und da haben wir auch die Scheinwerfer aufgehängt. Denn wir hatten wenig Zeit, und der Veranstalter war nicht da, also habe ich gesagt, ich hänge sie auf, ich tue mein Bestes dafür – aber du kannst dann nicht kommen und sagen, es ist nicht gut. Man muss da natürlich ein Gespür dafür haben. Und das finde ich dann wieder schön, wenn die wirklich zufrieden sind und man auch ein Schulterklöpfen bekommt.

Ihr überlegt also auch, wie man die Sachen, die man in der Platform3 plant, verwirklichen kann?

Jupp: Ja, und auch, wie man es so kostengünstig wie möglich machen kann. Wir haben zum Beispiel Rahmen gebaut, die mit schwarzem Tuch bespannt sind. Die kann man leicht in die Fenster einsetzen, so dass wir den großen Veranstaltungsraum jetzt leicht abdunkeln können.

Karl-Heinz: Und das ist eben immer wieder benutzbar – muss nicht gleich weggeschmissen werden. Und jetzt haben wir da draußen das Schwarze Brett. Das können die Künstler nutzen, wenn sie etwas suchen oder zum Beispiel Farbe abzugeben haben etc.

War das eure Anregung?

Jupp: Ja, vom Mani Höhl.

Er hat ja jetzt eine feste Stelle am Großmarkt gefunden. Hier in der Platform3 konnte er circa 165 Euro jeden Monat dazuverdienen, hat er erzählt: 1,25 Euro Stundenlohn. Und man muss aber ständig Angst haben, darf nicht mehr verdienen, kommt eventuell nirgends mehr unter, und kann sich so natürlich auch kein Geld auf die Seite legen.

Karl-Heinz: Man ist kurz vor dem Absturz ... finanziell!

Und wie sind dann die Perspektiven?

Karl-Heinz: Kommt darauf an, wie lukrativ man das Putzen sieht ... Ich schreibe natürlich meine Bewerbungen weiter, wie gehabt. Und das große Handicap ist natürlich das Alter. Ich bin 57. Und da habe ich dann schon mal

gehört: Sie wären der ideale Mann für uns, aber noch eine Frage, wie alt sind sie? Oh – da passen Sie nicht in unser Team, wir sind im Schnitt 30.

Jupp: Und meine Aufgabe und die der Wohnforum ist es auch, zu versuchen, dass wir trotzdem feste Stellen für unsere Mitarbeiter, also meine Kollegen, finden. Ich habe ja immer nette Leute hier. Und beim Jeff hat es ja jetzt auch geklappt, der hat jetzt eine Stelle. Und vorher haben wir schon eine Wohnung für ihn gefunden.

Vesko: Ich bin auch nicht mehr 20! Ich will auch etwas Vernünftiges machen, natürlich. Es ist nicht mehr wie früher.

Was hast du früher gemacht?

Vesko: Alles. Leiharbeiter, Fahrer, Winterdienst, bis zu 17, 18 Stunden täglich ...

Und wie bist du in die Platform3 gekommen?

Vesko: Von der Agentur für Arbeit.

Jupp: Ich sage der Agentur, wen wir brauchen, mit Anforderungsprofil. Die melden sich bei der Wohnforum im Quartierservice. Dann rede ich mit den Leuten, was sie früher gemacht haben, zeige ihnen die Platform3, und wenn es passt, für uns und für die Bewerber, fangen sie an. Wenn es klappt, für ein Jahr, 30 Stunden die Woche.

Ihr seid ja eine der drei Säulen im Konzept der Platform3. Wie funktioniert das?

Jupp: Wir sorgen auch für die Sicherheit. Ich bin ja hier der Brandmeister, ich habe das Diplom für Brandsicherheit. Und wir sind auch für den Strom zuständig. Achten darauf, dass die Fluchtwege frei bleiben. Wenn jemand sagt, der Feuerlöscher muss da weg, sagen wir, nein, der bleibt da. Und der Karl-Heinz und der Mani, wissen das jetzt auch, Vesko muss noch ein bisschen einen Blick dafür kriegen, denn ich kann ja auch krank werden. Da müssen sie auch wissen, wie es geht.

Vesko: Ich bin ja erst drei Wochen hier ...

Wenn etwas fehlt, in der Technik, besorgt ihr das?

Jupp: Ja, zum Beispiel die Ausstellungspodeste. Ich hole das dann oft mit dem Privat-

auto. Und die Leute – ich habe sie eigentlich schon verwöhnt – finden das schon normal: ja ja, der Jupp fährt.

Karl-Heinz: Eigentlich bräuchten wir einen kleinen Lieferwagen.

Jupp: Ja, das kommt öfter vor. Mal Kabel und Stecker holen, mal Papier usw.

Karl-Heinz: Oft auf den letzten Drücker! Aber wir sind keine Spedition! – Die Künstler sind zum Großteil alle dankbar. Vielleicht genießen sich manche und sagen, ich brauche keine Hilfe.

Gibt es genug Kontakt zu den Künstlern? Lässt er sich noch verbessern?

Jupp: Nur ein paar sehen wir nie.

Karl-Heinz: Die sind ja nie da, oder nur abends ...

Jupp: Aber wenn ich hier durch die Flure laufe, die sind immer freundlich oder haben Fragen – da kommt man schon ins Gespräch!

Karl-Heinz: Wenn jemand aus dem Aufzug kommt, voll beladen, sage ich, sag doch was, da helfe ich doch. Manche wollen das nicht.

Jupp: Aber es kommen immer wieder Künstler bei uns vorbei, die wenden sich schon an uns, und wir helfen gerne. Es kommen aber auch welche, die vergessen zu fragen, könnt ihr das, wollt ihr das? Die sagen, du musst. Dann sage ich, ich muss nichts. Natürlich helfen wir gerne, aber es ist nicht unser eigentlicher Job, auf Zuruf den Künstlern zur Hand zu gehen. Da muss man schon aufpassen. Ich bin ja hier fest angestellt, und wenn wir was Größeres machen sollen, müssen die das eigentlich bezahlen und man muss es mit der Leitung der Platform3 absprechen.

Vielleicht ist das auch manchen der Künstler, die hier ihr Atelier haben, nicht klar? Vielleicht denken sie, ihr seid für sie hier?

Jupp: Wir sind die letzten, die nicht helfen, wenn wir Zeit haben, wenn wir nicht gerade eine Ausstellung aufbauen. Ein Bild aufhängen, klar. Hast Du mal ein paar Nägel? Klar! Es ist mein Job, mit Leuten umzugehen, die arbeitslos waren, und die wieder auf die Schiene zu kriegen. Und ich gehe mit ihnen genauso um, wie mit den Künstlern. Weil Künstler können natürlich viel, aber – das ist nicht böse

gemeint –, manchmal kriegen sie nicht mal ein Bild an die Wand.

Karl-Heinz: So wie wir von den Künstlern lernen, können sie auch etwas von uns lernen, das ist ein Geben und Nehmen.

Jupp: Wir sind hier alle in der Platform3 im selben Boot! Da sollten wir doch ein Team sein!

Mitarbeiter im Objektmanagement der Platform3

Joachim (Jupp) Kolenbrander leitet das Objektmanagement-Team der Platform3 von Anfang an. Er ist Zimmermann und Schweißer und arbeitete im Fassadenbau, wo er 20 Jahre Betriebsleiter war. Für die Wohnforum gGmbH arbeitete er als Anleiter in einem Projekt „Lernen am Bau“ und als Quartiermeister, bevor er in die Platform3 wechselte.

Karl-Heinz Fenkl ist seit März 2009 in der Platform3. Er arbeitet als Radio- und Fernsehtechniker und Elektriker.

Vesko Bozovic hat im November 2009 in der Platform3 angefangen. Er ist gelernter Tischler und Kraftfahrer, ist 1990 von Serbien nach Holland gegangen, bis 2002 war er in Holland, dann folgte er seiner Familie nach Deutschland, arbeitete bei einer Zeitarbeitsfirma und danach bei einer Straßenreinigungsfirma.

Manfred Höhl war von Februar bis Dezember 2009 in der Platform3. Er arbeitete als Kunstpacker. Seit Dezember hat er eine Festanstellung in der Großmarkthalle.

Jeff Wendland war von Juni bis November 2009 in der Platform3 und bekam dann eine feste Stelle in einer ökologischen Landschaftsgärtnerei.



Welcher Kreative hätte sich noch vor einem Jahr freiwillig nach Obersendling begeben? Oder, zugegebenermaßen, – welcher Kunstkritiker? Der Münchner Süden war kulturelles Brachland. Industriegebiete, Einkaufszentren, Parkdecks und kleinstädtische Wohngegenden umrahmen den Ratzinger Platz, der 2008 zum hässlichsten Fleck Münchens gekürt wurde.

Doch es gab wohl visionäre Geister im Referat für Arbeit und Wirtschaft, die dieser Flächenskizzierung vor allem eines abzulesen wussten: Hier ist Platz für Kunst. Im dritten Stock einer ehemaligen Fotofabrik fanden 2000 Quadratmeter weitläufige, luftige Industriearchitektur eine kulturelle Neubestimmung – die Plattform3: Mit 22 Ateliers von 32 Künstlern, verglastem Großraumbüro der künstlerischen Leitung und den volontierenden Kulturmanagern sowie den Werkstätten der Gebäudemanagementassistenz für Haus- und Ausstellungstechnik. Sie alle haben im Münchner Süden auf der Plattform3 eine gemeinsame Ebene gefunden, die sich am Besten darüber definieren lässt, was sie nicht ist: „Wir sind keine Kunsthalle, kein Museum, keine Galerie, kein Vermittlungsinstitut für Künstler, keine Hochschule.“, hatte Gründungsleiterin Elisabeth Hartung kurz vor der Eröffnung erklärt. Und präzisierte den eigenen Ansatz: „Wir wollen eine Plattform sein, die sichtbar macht, problematisiert, wo wichtige Fragen der Gegenwart angesprochen und interdisziplinäre Projekte realisiert werden“.

Finanziert vom Referat für Arbeit und Wirtschaft, mit der gemeinnützigen Gesellschaft Wohnforum München als Träger, profitieren die Künstler im Atelierhaus von den gebündelten Aktivitäten eines kulturmanagerialen Stabs, während sich junge Ausstellungsmacher, zunächst unter der Ägide von Elisabeth Hartung, inzwischen bei Marlene Rigler, einen Namen in der Kunstszene erarbeiten können. Ausstellungstechnisch unterstützt von ehemaligen Langzeitarbeitslosen aus dem Gebäudemanagement. Da Kunst für alle Beteiligten oftmals ein hartes Brot ist, greift hier unterstützend das „Münchner Beschäftigungs- und Qualifi-

zierungsprogramm“ der Stadt auf das Kultur und Jobs verschränkende Pilotprojekt der Wohnforum München.

Dass sich inzwischen manch Obersendlinger auf den Gentrifizierungsversuch eingelassen hat, verdankt sich Projektreihen wie der des jungen Kunstpädagogen Achim Sauters. Der untersuchte mit *Raumsonde Alpenblick* das Terrain auf Koexistenzen und Analogien zwischen kreativen Neuankömmlingen und indigener Lebensform: So schaltete das Künstler- und Kuratorenpaar Paul Huf und Annette Schemmel im *Sendlinger Anzeiger* ein Preisrätsel mit drollig vorformulierten Antworten. Auf die Frage „Was machen Künstler?“ stand neben einem der anzukreuzenden Kästchen als Möglichkeit „Rotwein trinken und geschickt daherreden“. Zu „Wer war der ‚Blaue Reiter?‘“ gefiel besonders „Eine Trambahnlinie zur alten Pinakothek“. Und schön war auch die Antwort auf „Welche Gründe könnte die städtische Förderung von Ateliers in einem bestimmten Stadtteil haben?“ – hier vermuten die Rätselaufsteller nämlich „Ein Bürgerbegehren für mehr Schöpferkraft“. Wie schön. Bleibt zu hoffen, dass dieser letzte Satz dereinst Nachahmer finden wird, sollte das Fortbestehen der Plattform3 nach Auslauf der dreijährigen Entwicklungsphase in Frage gestellt werden. München braucht Platz für Kunst – und wie Plattform3 beweist, gibt es den auch, wo man ihn zunächst nicht vermutet.

Das Programm der Platform3 im Jahr 2009 reagierte auf aktuell brisante kulturelle Fragen im gesellschaftspolitischen Kontext. Realisiert wurden die Projekte von den VolontärInnen, die im Rahmen eines Qualifizierungsprogramms an der Platform3 jeweils für ein Jahr arbeiten: Mirela Ljevakovic, Linn Quante, Achim Sauter, Anna Schneider, Yanna Varbanova, Jan T. Wilms und als Gast Maja Block.

Jenseits eingefahrener künstlerischer Formate wurde mit interaktiven und diskursiven Formen der Kunstpräsentation und Vermittlung experimentiert. Die Möglichkeiten und die Bedeutung kulturellen Arbeitens außerhalb des rein ästhetischen und merkantilen Kontextes zu beleuchten, war dabei stets das Ziel. Umgesetzt wurde diese Intention mit verschiedenen Bausteinen und thematischen Strängen, die sich durch das Programm zogen:

Künstlerische Produktion Zu dem Thema gehören Hinterfragungen des bestehenden Kunstbegriffs, die Frage nach dem Künstler als Produzenten und schließlich nach dem Atelier als Ort künstlerischer Produktion. Gleich nach der Eröffnung der Platform3 vereinte programmatisch die Ausstellung *Doing boundless* hybride künstlerische Formen zwischen den Disziplinen Design, Film, Performance und Architektur und löste klassische Gattungsgrenzen auf. Mit dem Projekt *Hot Spots* von Karin Bergdolt ging es um die Möglichkeiten, konkrete gesellschaftspolitische Fragen durch Kunst zu stellen und mit den Mitteln der Kunst in diese Diskurse einzugreifen. Schließlich entwickelte sich eine erste Kooperation mit der Akademie der Bildenden Künste, indem ein junger Kurator gemeinsam mit einer Bildhauerklasse ein Ausstellungskonzept erarbeitete.

Interkultureller Austausch Angesichts der globalen Situation steht mehr denn je die Frage nach den Möglichkeiten kulturellen Austauschs und damit auch nach den Funktionen und Verantwortlichkeiten der Kunst im interkulturellen Dialog zur Debatte. Drei Ausstellungsprojekte widmeten sich diesen Aspekten: *Belief Unlimited* beleuchtete die Rolle des Glaubens. *Sofia Spionage* zeigte die Stadt Sofia als eine Bühne der zeitgenössischen bulgarischen Kunst, als einen lebendigen Mikrokosmos, der ein sich mit der Globalisierung wandelndes System und Spiegel der sozialen und sprachlichen Beziehungen ist. Die Ausstellung *Liquid Archives* setzte sich kritisch mit der Produktion von Geschichte und ihrer Verquickung mit Macht auseinander und nahm eine „ozeanische Perspektive“ ein, um sich globaler Geschichte unter neuen Voraussetzungen anzunähern.

Verortung und Vermittlung Über den Sommer 2009 wurde die Platform3 zur *Raumsonde Alpenblick*, zum Kommunikationsort, von dem aus KünstlerInnen zu Aktionen in den Innenräumen der Platform3 und in den Außenraum des Stadtviertels starteten und neue Kooperationen mit den Menschen des Stadtteils initiierten. Es fanden zahlreiche Kunstaktionen, Workshops, Kinderprojekte, Konzerte und Filmpräsentationen statt. Die *Raumsonde Alpenblick* entstand als Prozess, dessen Ausrichtung Kunst fern von etablierten und konsumierbaren Ausstellungsformaten wirken und arbeiten lässt. Selbstorganisierte Strukturen, neue Organisationsformen und Beteiligungsmöglichkeiten der Besucherinnen und Besucher wurden sichtbar und in ihrer Nachwirkung erfahrbar.

Das Thema Vermittlung prägte grundsätzlich das Programm der Platform3. Zu jeder Ausstellung wurden individuelle Vermittlungsprogramme für Kinder und Erwachsene realisiert.

Lecture Series – Contemporary Curatorial Practices Als übergreifendes Projekt wurde von Anfang an im Konzept der Platform3 die Reihe der *Lecture Series* etabliert. Von Herbst 2009 an stellten international arbeitende KuratorInnen in Vorträgen ihre Ideen und Arbeitsansätze vor und wurden mit der Münchner Kunstszene aktiv vernetzt. Ziel der Vortragsreihe ist es, einen stärkeren Austausch zwischen internationalen Kuratoren und Münchner Akteuren zu initiieren. Die Präsentation von Visionen, inhaltlichen Schwerpunkten sowie durchgeführten Ausstellungsprojekten bietet die Möglichkeit, das Verständnis für die Herangehensweisen erfahrener Praktiker zu stärken und diese über zentrale Diskurse des internationalen Kunstgeschehens aus erster Hand zu erfahren. Claire Tancons, Bisi Silva, Iain Chambers, Lisa Le Feuvre und Hou Hanru waren die Gäste der ersten Reihe.

Auf den folgenden Seiten werden die Projekte mit ihren individuellen Schwerpunkten vorgestellt und dokumentiert.





VON WEIT

Katharina Agathos, Azra Aksamija, Andreas Ammer & Console, Qui Anxiong, Ani Asvazadurian, Nadim Asfar, Jovana Banjac, Karin Bergdolt, Ariane Beyn, Ursula Biemann, Annegret Bleisteiner, Ayzit Bostan, Johannes Brechter, Johannes Brevers, Frédéric Bruly Bouabré, Carolina Caycedo, Iain Chambers, Wona Cho, Coconami, Raphaël Cuomo, dept.audio.exe, Kliment Dichev, Die Vorleserinnen, Nana Dix, DJ Ivi, DJ Marvin, DJ Valentino, Heike Döscher, Judith Egger, Maroan el Sani, EMU – Experimentelle Musik und Kunst Universität Ulm, Lisa Erb, Karen Ernst, Johannes Evers, Expedition Medora, Nina Fischer, Albert Fußmann, Wolfgang Fütterer, Marc Gegenfurtner, Rabi Georges, Global Fusion Sound System Team – DJ Rupen & DJ Dimitri, Cornelia Gockel, Florian Grosser, Funda Gül Özcan, Hou Hanru, Mirko Hecktor, Fabian Hesse, Ute Heim, Margarete Hentze, Simon Herkner, Gordon Hogan, Hort, Boyan Hristov, HR-Stamenov, Stephan Huber, Paul Huf, Stefan Hunstein, Stephan Hutton, Ilek, Vladislav Iliev, Klaus Illigmann, Maria Iorio, Stephan Janitzky, joecut-a-pult, Ervil Jovkovic, Jiro Kamata, Anton Kaun, Daniel Kluge, Jörg Koopmann, Martin Krejci, Xavier Krilyk, KuKi – Kunst für Kinder e.V., Isi Kunath, Hildegard Kurt, Florian Lechner, Lisa Le Feuvre, L'egojazz, Limebridge, Marcos Lora Read, Silke Markefka, Claudia Marr, Lutz Marz, Marc Melchior, Indrit Mesiti, Tiago Mestre, Vladiya Mihaylova, Uwe Möller, Matthias Mühling, Sead Mujic, Felix Mütke, netzhalde, Brygida Ochaim, Kathrin Partelli, Ivan Paskalev, Acid Pauli, Qelbanix, Monika Renner, Stefan Saffer, Ghassan Salhab, Annette Schemmel, Tom Schmelzer, Heinz Schütz, Zineb Sedira, Verena Seibt, Allan Sekula, Bisi Silva, Siemens AG, Harald Siemsen, Gisbert Stach, Rose Stach, Wolfgang Stehle, Angela Stiegler, Wenzel Storch, Edouard Stork, Clea Stracke, Florian Süßmayr,

Claire Tancons, Tarab, The Smalpaze, tps nostramo, Tuna Trio, Upstart, Anne von Streit, Nikolai Vogel, Vvork, Mitra Wakil, Florian Waldner, Christian Weiß, Mathieu Wellner, Carolin Wenzel, Silvia Wienefoet, Stefan Wischnewski, WochenKlausur, Hamid Zenati, Dida Zende, Zenzi die Weise, Maria Zervou



Nach einer Vorbereitungszeit von neun Monaten wurden Anfang März 2009 die Räume in der Kistlerhofstraße 70 bezogen. Am 20. und 21. März 2009 wurden sie mit einem fulminanten Start, an dessen Organisation alle Objektmanager-assistenten und die Volontäre, in der Öffentlichkeitsarbeit namentlich Mirela Ljevakovic, sowie die Praktikantin Lena Götz mitgearbeitet hatten, offiziell eröffnet und der Öffentlichkeit vorgestellt. Alle 32 in der Plattform3 arbeitenden Künstler öffneten ihre 22 Ateliers und präsentierten ihre Arbeiten. Von den Volontären, insbesondere von Jan T. Wilms durchgeführte Führungen und Gespräche vermittelten die Kunst zahlreichen Interessierten und Mitgliedern der Freundeskreise verschiedener Münchner Kunstinstitutionen. Über 2000 Menschen kamen an diesem Wochenende in den Münchner Süden in die neuartige Kunstinstitution.

Am Abend des 21. März 2009 wurde nach einer Begrüßung durch J.-Peter Pinck, Geschäftsführer des Trägers, die Plattform3 durch den damaligen Wirtschaftsreferenten der Landeshauptstadt München Reinhard Wieczorek und den Kulturreferenten der Landeshauptstadt München Hans-Georg Küppers eröffnet. Elisabeth Hartung, Projektleitung 2008–2009, führte in die Konzeption und das Programm ein. Während der beiden Tage gab es neben der Kunst in den Ateliers Präsentation sowie Musik und Performances im zentralen Ausstellungs- und Veranstaltungsbereich, u.a. von Parasyte Woman, Florian Süßmayr, Upstart, Ivi, den Vorleserinnen, Jörg Koopmann, Anne Wodtcke, Nikolai Vogel, Jens Kabisch.

In einer Podiumsdiskussion wurde die Plattform3 und insbesondere die Anforderungen an künstlerische Arbeitsbedingungen in der Gegenwart unter der Moderation von Cornelia Gockel diskutiert von Mathias Mühlring, Kurator der Städtischen Galerie am Lenbachhaus München, Wolfgang Fütterer, eingeladener Künstler, Elisabeth Hartung, Leitung der Plattform3, Monika Renner, Stadträtin und Initiatorin, Eva Schmidt, Goethe-Institut München und Nikolai Vogel, Literat und Künstler der Plattform3.

Startschuss war das Eröffnungswochenende auch für die Einführung des Themas Kunstvermittlung. Achim Sauter konzipierte ein umfangreiches Programm mit Workshops und Führungen für Kinder und Jugendliche. Im Kinder-Kunst-Atelier wurde dem „Raum“ auf den Grund gegangen. Themen waren *Künstler-räume*: In einem Rundgang konnten Kinder Einblick in die Arbeit eines Künstlers bekommen, Ateliers kennenlernen, Kunstwerke erkunden und persönlich Fragen an die Künstler stellen. *Erdachte Räume*: hier ging es um die Frage wie Räume der Zukunft aussehen könnten. Und schließlich ging es um *Baustelle Räume*: Hier konnte unter Anleitung der Architektin Elisabeth Balog aus Pappe oder Styropor ein Modell eines Traumhauses gebaut werden.

Das Eröffnungswochenende zeigte, welchen großen Bedarf es an neuen Formaten künstlerischer Produktion und Vermittlung gibt und dass es ein sehr großes Interesse an zeitgenössischer, interdisziplinärer und experimenteller Kunst gibt. Daraus resultiert, dass Vernetzung, Öffnung und Kooperation zentrale Begriffe für die künstlerische und kulturelle Arbeit sein müssen. Entsprechend dieser Veränderungen braucht es auch neue Modelle, die verbinden, was sonst in getrennten Institutionen stattfindet: die künstlerische Produktion, die Fortbildung und Qualifizierung, die Vermittlung, die Präsentation und die Kommunikation. Dieses Modell konnte nun in der Plattform3 Realität werden.



Projekte 2009 | Eröffnung



Ende der 60er Jahre hat der amerikanische Psychologe Stanley Milgram ein interessantes Experiment durchgeführt. Er bat 300 Versuchspersonen aus dem mittleren Westen, ein Päckchen an eine ihnen unbekannte Person in Boston zu schicken. Dabei durfte die Sendung nur über Bekannte weitergereicht werden, von denen sie glaubten, dass sie die Zielperson kennen. Überraschenderweise erreichte die Sendung in den meisten Fällen nach nur sechs Stationen den Empfänger. Milgram schloss daraus, dass die Mitglieder eines sozialen Netzwerks durch sechs Knotenpunkte miteinander verbunden sind.

Die Netzwerktheorie hat sich inzwischen zu einem der interessantesten interdisziplinären Forschungsgebiete entwickelt und Anwendung in den unterschiedlichen Bereichen gefunden. Mit ihrer Hilfe werden die Gesetzmäßigkeiten bei der Ausbreitung von Seuchen, die Beziehungsnetze von Managern und die Zusammenhänge unseres Ökosystems untersucht. „In den 80er Jahren stürzten sich Naturwissenschaftler auf die Chaostheorie, jetzt sind die Netze dran. Damals vermutete man hinter jedem Wolkenbruch das Chaos, heute suchen Wissenschaftler allerorten nach verborgenen Knoten. Früher war alles fraktal, heute ist alles verlinkt. In einem sozialen Netz sind Freundschaften die Links und Menschen die Knoten“, schreibt Max Rauner in der *Zeit*.

Auch in der Kunst wird der Begriff des Netzwerks inzwischen inflationär verhandelt. Künstlergruppen, die sich gesellschaftspolitisch verorten, kommen heute nicht mehr ohne sozialwissenschaftliche Terminologie aus, um ihren künstlerischen Anspruch zu formulieren. 2000 gab es zu dem Phänomen eine Ausstellung im ZKM, bei der sich verschiedene Künstlernetzwerke präsentieren konnten, die zwar inspirierend, aber von einer Systematisierung weit entfernt war.

Bei Künstlernetzwerken handelt es sich zu meist um Mitglieder einer bestimmten Generation, die sich in einem Zwischenstadium nach der Akademie und vor dem Erfolg befinden. In München betrieb Uli Aigner mit ihrer *ghost*

Academy erfolgreich Netzwerkarbeit, in der sie Studenten zu *ghostProfessoren* machte, die dann Video-Lectures hielten. Als Kuratorin der Lothringer13 widmet sie vielen ihrer ehemaligen *ghostProfessoren* Einzelausstellungen. Beim Laden der Lothringer13 handelt es sich dagegen um ein städtisch finanziertes Künstlernetzwerk, das von wechselnden Gruppen betrieben wird. Seit einiger Zeit versuchen sie in Kooperation mit den Domagkateliern durch die Vergabe von Atelierstipendien an ausländische Künstler die Netze auch international auszuwerfen. Hinzu kommen Projektträume wie der Weltraum oder die Tanzschule, die mit wechselnden Ausstellungen den Kunstbetrieb beleben. Einen Überblick auf die Aktivitäten der schnell wechselnden Gruppierungen und Projekte bietet das Faltblatt *RADAR*, das von Markus Dicklhuber und Daniela Stöppel herausgegeben wird.

„Es kann zweckmäßig sein, eine Kultur von locker verbundenen Netzwerken zu pflegen, um bei Bedarf themenbezogene Netzwerke daraus zu bilden,“ rät der Soziologe Holger Spieckermann: „Ein Instrument dafür sind Veranstaltungen, die eher Freizeitcharakter haben und die Möglichkeit zu entspanntem Small-talk zwischen den Akteuren erlauben. Regelmäßige Events lassen eine Atmosphäre gegenseitigen Vertrauens entstehen, die eine Basis für gezielte Netzwerkaktivitäten bilden kann.“ In der Kunst erfüllt diesen Anspruch die Vernissage, die durch DJs, Videoscreening und Barbetrieb zunehmend Event-Charakter bekommt. Matthias Mühling, Kurator am Lenbachhaus hatte diesen Trend aufgegriffen und mit der Veranstaltungsreihe *OUTSIDE_IN* institutionalisiert. Im Kubus, dem externen Ausstellungsraum des Lenbachhauses im Petuelpark mit angrenzender Gastronomie wollte er Künstlernetzwerken aus Berlin, Hamburg, Düsseldorf und Köln ein Forum geben. Die Abende standen ganz in der Verantwortung der jeweiligen Gruppe. Doch nach den ersten Veranstaltungen wurde deutlich, dass es das falsche Konzept für diesen Ort war. In einer Stadt wie München mit einer Vielzahl von Museen, Galerien und Off-Spaces muss man schon mehr Anreiz bieten, als einen Büchertisch und einen DJ, um das Publikum in ein Café in die Peripherie herauszulocken.



Diese Sorge hatte man auch bei der Eröffnung der Platform3, einem interdisziplinären Forum für Kunst und Kultur im Süden von München, in dem sämtliche Facetten künstlerischer Netzwerke unter einem Dach vereint sind.

Auf 2000 qm findet man dort Ateliers, Freiflächen für Ausstellungen, Räume für Events und junge Kuratoren und Kulturmanager, die den Ort zum Leben erwecken. Anders als im Kubus müssen die Künstler für die Veranstaltungen nicht aus der Stadt gelockt werden, denn sie sind ja schon vor Ort. Eine Jury hatte aus einer Vielzahl von Bewerbern 22 Künstler ausgewählt, die in den großen, hellen Ateliers einen neuen Arbeitsplatz gefunden haben. Anders als bei einem Atelierstipendium finden sich hier nicht nur ganz junge bildende Künstler, sondern interessante Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Bereichen der Kunst und verschiedenen Generationen. Das ist eine gute Ausgangsbasis für ein soziales Netzwerk, wenn man sich Stanley Milgrams Experiment vor Augen führt. Internationale Programme und der Austausch mit anderen Institutionen sorgen dafür, dass das Netzwerk nicht nur auf München beschränkt bleibt. Die Fäden sind ausgeworfen. In den nächsten Jahren wird sich herausstellen, ob sie zu einem tragfähigen Netz verknüpft werden können.



Die Auftaktausstellung in der Platform3 verstrickt sich nicht in einem lang geplanten Konzept, sondern greift eher nach einem zeitgemäßen Kunstbegriff, der sich schnell, aber selbstironisch mit der eigenen Vergänglichkeit spielend verstanden wissen will.

Aktiv und reaktiv werden bestimmte mediale Phänomene des Zeitgeistes aufgegriffen und in einem anderen Kontext verarbeitet. Ein Teil des kuratorischen Ansatzes für die Ausstellung liegt im Raum selbst begründet. Der Blick auf die gängigen Ausstellungsformen zeigt: Eine Galerie ist einem Programm unterworfen, ein Museum einer Ausrichtung des Genres. *Doing boundless* macht sich davon frei und ist doch mit so vielem verstrickt. Die Fäden laufen im Raum zusammen; es geht um die Ausdrucksform verschiedener Medien und ihre Raumwirkung. Genre-Grenzen werden bewusst nicht beachtet: *Doing boundless* vereint die Medien Tanz, Mode, Grafik- und Webdesign sowie Sound- und Videoinstallationen und versucht dadurch, modernes künstlerisches Gestalten zu vermitteln.

Die Kunst dient dem Design als Ideengeber für Formen, und Design befruchtet Gestaltungselemente und vor allem die Materialität der Kunst. Mode wird wie Kunst ausgestellt und Kunst wie Mode präsentiert. Wenn die neue Formenvielfalt den Übergang in die Moderne einleitete, so befinden wir uns heute im Zentrum des Paradigmenwechsels des Selbstverständnisses von Kunst und Design.

Wendezeiten sind auch Sattelzeiten; sie begründen nicht nur eine neue Formensprache, sondern auch ein neues Verständnis der gängigen Begriffe.

Die Ausstellung ist in acht Stationen unterteilt, die im Folgenden näher beleuchtet werden.

Ganz im Sinne des Gesamtansatzes der Aufhebung jeglicher Grenzen präsentieren die Modedesignerin Ayzit Bostan und die Filmerin Mahret Kupka mit *I will not share you* einen Film, in welchem Teile einer von Bostans Kollektionen zu Protagonisten werden. Im Ventilatorenstrom flatternd tanzen sie geradezu im

Raum und bringen den Raum dadurch zum Strahlen. Wandzeichnungen der durch Illustrationen für die *Mode Depesche* bekannt gewordenen Künstlerin Ika Künzel greifen die Bewegung der fliegenden Stoffe einmal mehr auf. So vermittelt dieses Spiel zwischen Zwei- und Dreidimensionalität ein neues Raumgefühl, das auch in der filmischen Sequenz spürbar wird. Die Installation wird von einer Leichtigkeit getragen, die das Spiel mit den verschiedenen Disziplinen gestalterischen Ausdrucks bestimmt. Mode und Kunst überschreiten gegenseitig ihre Grenzen. Eine weitere Dimension wird sichtbar, die auf einer zusätzlichen Ebene, dem Film, spürbar wird und das Geschehen so dupliziert. So spielt *I will not share you* mit den Scharnieren der geltenden Ausdrucksformen.

Die Tanzperformance *Vektoren* von Mirko Hecktor, mit welcher *Doing boundless* eröffnet worden ist, bezieht sich strukturell auf die experimentellen Tanzsequenzen und Filmskizzen von Merce Cunningham aus den 70er Jahren und entwickelt diese weiter. Wie in Cunninghams Versuchsskizzen werden in Hecktors *Vektoren* Lichtquellen an Gelenken und Gliedmaßen von Tänzern befestigt, um in einem abgedunkelten Raum ein abstraktes Gittermodell des menschlichen Körpers zu beschreiben. Wurden bei Merce Cunningham Lichtquellen dazu benutzt, eine analytische Sezierung von Bewegung, Gefühlen und Geschichten herzustellen, so werden in Hecktors Performance die Tänzer zu einem polymorphen Gesamtorganismus, einem offenen Netzwerk.

Mit akustischen und visuellen Signalen lässt die Rauminstallation *Concrete Air* des Grafikdesigners und Videokünstlers Daniel Kluge die Stadt als unzugängliche Einheit erscheinen. Erst bei näherer Betrachtung fängt jedes Detail an, auf den Betrachter zu wirken. Die städtische Erfahrung ist immer subjektiv, gleichzeitig, wobei Platz und Perspektive der Person immer abhängig von der eigenen persönlichen Geschichte sind. Die echte Stadt wird zum symbolischen Raum, einer Halluzination mit ihren überflüssigen Berichten, gebrochenen



Projekte 2009 | Doing boundless

Rhythmen und Missklängen. Der Betrachter wählt die verschiedenen „Stories“ durch zufälligen Tritt auf die am Boden liegenden Kontaktmatten aus und steuert dabei selbst Kluges künstliche Welt.

Der Betrachter, der sein Werk selbst erzeugt, ist fast schon notwendige Voraussetzung des modernen Erlebens und Erfahrens. Ein Künstler tritt auf, ein Werk wird gezeigt und der Betrachter zückt seine Kamera und stellt das Erlebte ins globale Netz. Ein „Ich war auch dabei“ scheint wichtiger zu sein als das Ereignis selbst. Der französische Präsident Sarkozy präsentierte am 9. November 2009 ein Bild von sich, wie er vor 20 Jahren ein Stück aus der Berliner Mauer klopfte, auf Facebook. Eitelkeit und Selbstdarstellung, die Ikonisierung der eigenen Person, der der Kunst innewohnende Widerstand gegen die eigene Vergänglichkeit wird in den Arbeiten der Künstlergruppe *Vwork* aufgegriffen: Oliver Laric schneidet in *50/50* aus 50 youtube Videos, die einen Song des US-Rappers *50 Cent* interpretieren, ein neues Gesamtwerk zusammen, bei welchem der Song in Echtzeit durchläuft. Petra Cortright inszeniert sich in *Webcam* selbst. Georg Schnitzer und Peter Umgeher nehmen den Betrachter mit auf eine virtuelle Tour durch dreidimensionale Modelle ausgewählter Arbeiten von Cindy Sherman, Wolfgang Tillmans und Jeff Wall. Die Bilder wurden mit 3D-Modellen aus dem freien Online-Archiv Google 3D Warehouse nachgebaut.

Ein drittes Anliegen von *Doing boundless* ist dann doch wieder die viel diskutierte Aussage der Kunst. Kann und darf Kunst politisch sein? Die Generation der jungen Künstler wird als zunehmend unpolitisch, ohne Aussage und in der medialen Vielfalt und Präsenz als nicht greifbar beschrieben. Konnten die Künstler der neunziger Jahre und angehenden Nullerjahre noch mit Schock und Ekel Aufsehen erregen, so treffen sie heute auf Empfänger, die schon alles gesehen haben wollen und ihre individuelle Rettung im Pseudoreligiösen suchen. *Doing boundless* greift diese Fragestellung mit der Arbeit der Künstlergruppe *HORT* aus Berlin auf. Die Typografie von *Stop* erinnert an Jazz Plattencover und verweist somit auch auf die Ära seiner Entstehung, das

Jazz Age, jene Periode des 20. Jahrhunderts, in der schon einmal eine übersättigte „Lost generation“ / *jeunesse dorée* ihrem Müßiggang frönte und dem Wahn immerwährender Jugend verfallen war, während draußen ein große Krise wütete. In dieser Hinsicht gehört auch die gegenwärtige Generation der jungen Kreativen zu den „Schönen und Verdammten“. Satirisch setzen sich die Grafiker Simon Herkner und Felix Mütke in einer Rauminstallation mit den neuen selbsternannten Heilsbringern auseinander, die einen in ein Zelt locken, in welchem man mit Kabala-Klängen eingelullt wird: Fahrstuhlmusik für eine Generation, die auf dem Weg nach oben etwas Spirituelles benötigt, das leicht verdaulich ist.

Werkliste *Doing boundless*

Stop, 2009 | Hort | Gelasertes 8 mm MDF, lackiert. | 160 x 120 x 30 cm

Psycho Magic Edition, 2008 | Illustrationen und Music

ArtworkThe Smalpaze aka Thomas Kartsolis und Mirko Borsche

3D2Real, 2008 | ILEK (Institut für Leichtbau und Entwerfen) |

Benjamin Engelhardt, Fred Ernst, Kadri Kaldam, Sebastian Lippert,

Christian Seelbach | Leitung Werner Sobek | Raumarchitektur

bestehend aus MDF Platten

I will not share you, 2009 | Ayzit Bostan (ein Film von Mahret Kupka)

Concrete Air, 2002 | Daniel Kluge | Rauminstallation

My Band, 2002 | Daniel Kluge | Klanginstallation

Sharp focus, stress relief, motivate, business success,

anger management, 2009 | Felix Mütke und Simon Herkner |

Rauminstallation

VVORK: Anhedonia, 2007 | 90 min video | Aleksandra Domanovic

vwebcam, 2007, 1.40 min video | Petra Cortright

“50 50”, 2007 | video | Oliver Laric

3D Animation, 2009 | Peter Umgeher und Georg Schnitzer

(Eine Serie virtueller Touren durch drei-dimensionale Modelle

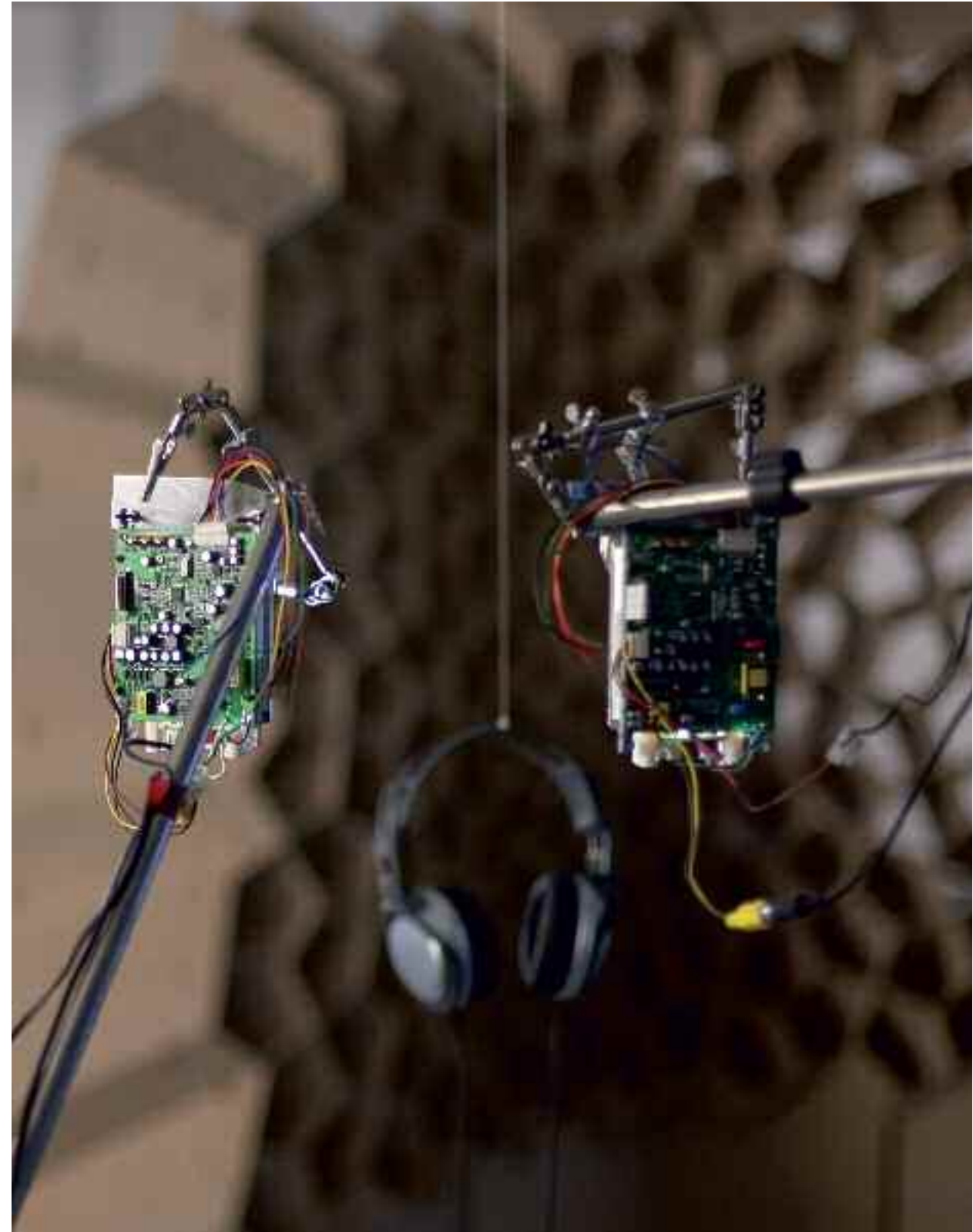
ausgewählter Arbeiten von Cindy Sherman, Wolfgang Tillmans

und Jeff Wall. Die Bilder wurden mit 3D-Modelle aus dem freien

Online-Archiv *Google 3D Warehouse* nachgebaut)

48° 05' 43.38" N, 11° 31' 32.31" E, Height 1819ft, 2009 |

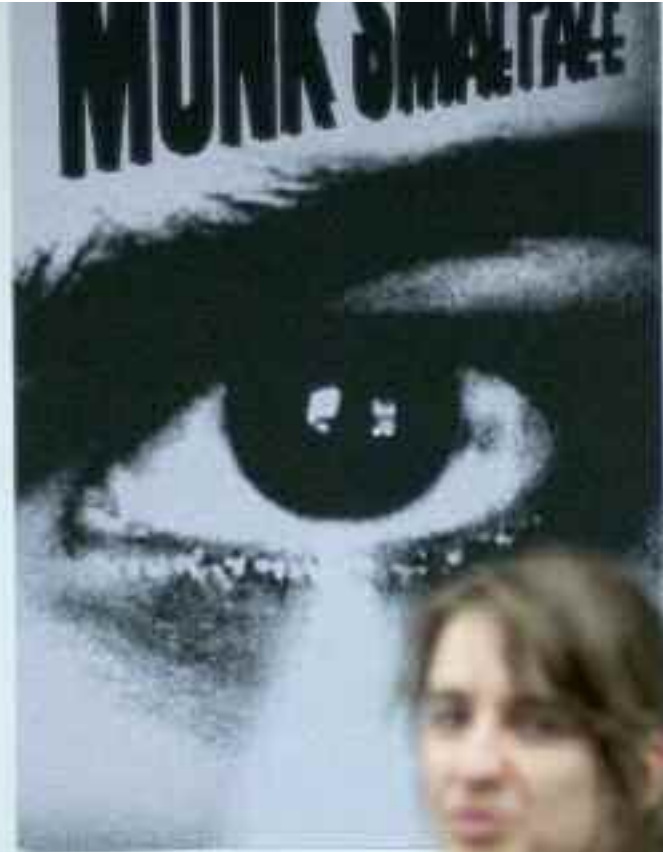
Christoph Priglinger | Installation



Daniel Kluge, *My Band*, Installation (Detail), 2002



Mirko Hecktor, *Vektoren*, Tanzperformance, 2009



The Smalpaze, Artwork, 2008



Die Konzeption der Ausstellung *Belief Unlimited* begann im April 2009, kurz nach der Eröffnung der Platform3 in München und wurde von mir als zuständige Kuratorin in dem Zeitraum von etwa sechs Wochen realisiert. Am Anfang stand nur die Idee, sich dem Themenkomplex der Religion zu nähern – mehr aber auch nicht.

Die extrem beschränkte Zeit, die für Recherche und Planung zur Verfügung stand, ebenso wie das knappe Budget führten dazu, sich auf eine Zusammenarbeit mit Künstlern zu konzentrieren, die lokal – also in der Nähe von München – wohnen und arbeiten. Der Wunsch, möglichst vielfältige Positionen zum Thema der Religion zu zeigen, konnte wegen der zeitlich und finanziell beschränkten Dimensionen der Ausstellung leider nicht durch internationale Kooperationen gestützt werden. Dennoch beeinflusste die Prämisse des Multikulturellen die Auswahl der Künstler maßgeblich.

Der Gegenstand an sich wurde 2009 bereits in anderen Konzepten in Deutschland vorgestellt; hier sollen nur einige erwähnt werden, die entweder unmittelbar vor der Eröffnung der Ausstellung *Belief Unlimited* oder auch parallel zu sehen waren. Zu nennen wäre die Ausstellung *Medium Religion* im Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, wo neben Werken zeitgenössischer Künstler vor allem mediale Elemente sowie Beispiele religiöser Propaganda zu sehen waren. In Regensburg ermöglichte *Der Katholische Faktor* siebzig Künstlern aus Polen und Deutschland, ihre Haltung zur katholischen Religion zu zeigen. Nicht zuletzt wäre die Ausstellung *Paradies* im Freisinger Diözesanmuseum anzuführen, wo verschiedene Positionen zur Thematik zu sehen waren, die außerdem auch den gegebenen Räumlichkeiten angepasst waren.

Die Ausstellung *Belief Unlimited* wollte bewusst neue Ansichten zur Fragestellung zeigen, bevorzugt auch Arbeiten, die in keiner der oben genannten Ausstellungen bereits zu sehen waren. Dabei sollten Positionen zu

allen großen Glaubensrichtungen erfasst werden, die manifestiert in verschiedenen künstlerischen Medien zu sehen sein sollten.

Die Namensgebung der Ausstellung ergab sich rasch: *Belief* – da moderne Menschen nicht nur in klassischen Religionen Halt suchen, sondern an alles Mögliche glauben können. *Unlimited* – da dieser Begriff die unendliche Kraft und Wirkung der beiden Medien in sich vereint, die in der Ausstellung aufeinander treffen: das Medium des Glaubens und das Medium der Kunst.

Die Ausstellung und das Rahmenprogramm in der Platform3: 29. Mai – 07. Juli 2009 Nachdem das Konzept feststand, machte ich mich auf die konkrete Suche nach passenden Arbeiten. Das Resultat war erfreulich: 18 Künstler konnten für die Ausstellung gewonnen werden und 46 Kunstwerke kamen dadurch in die Auswahl für die Ausstellung. Teils handelte es sich um wunderbare Arbeiten, die noch nie in München präsentiert wurden. Teils konnte ich einige Künstler so sehr von dem Konzept begeistern, dass sie sich bereit erklärten, innerhalb kürzester Zeit neue Arbeiten eigens für die Ausstellung zu produzieren. Bevor ich im Einzelnen auf die engagierten Künstler und ihre Schöpfungen eingehen werde, möchte ich aber zunächst kurz den weiteren Verlauf der Ausstellung beschreiben.

Mit großem Besucherandrang wurde die Ausstellung am 28. Mai 2009 eröffnet; besonders positiv wurde die Anwesenheit von 16 der 18 teilnehmenden Künstler aufgenommen. Zwei ausdrucksstarke Performances von Rabi Georges bereicherten das Programm. Anschließend wurde der internationale Dialog, der unter den Besuchern nicht nur zu hören, sondern auch zu spüren war, von den beiden DJs Rupen Gehrke & Dimitri Voulgarakis in moderne Klänge aus der ganzen Welt umgesetzt.

Musikalisch und international blieb es auch im weiteren Rahmenprogramm der Ausstellung. Am 10. Juni gastierte die treibende Kraft der populären albanischen Band Qelbanix,



Projekte 2009 | Belief Unlimited

Indrit Mesiti, mit einem Akustik-Konzert in der Platform3. Die zumeist sozialkritischen Texte der Band sollten das Interesse für dieses Land wecken, das sich nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Systems stark verändert hat. Mit der Gründung des albanischen Staates 1944 durch Enver Hoxha wurde die Ausübung jeder Religion unterdrückt, was 1967 in der Ausrufung des ersten atheistischen Staates mündete. Die bedauernde Zerstörung von Kirchen und Moscheen begleitete diesen Prozess. Dieser Abend eröffnete einen weiteren Aspekt der ursprünglichen Themenstellung, der seinerseits weiter zu verfolgen wäre.

An einem Sonntag, den 21. Juni, wurde ein umfangreiches Programm für die ganze Familie angeboten. In einem Kinder-Kunst-Atelier hatten die Kleinsten die Möglichkeit, sich der Frage *Woran glauben Kinder?* zu nähern und ihren Vorstellungen kreativ Ausdruck zu verleihen. Unter Anleitung der an der Schau beteiligten Künstlerin Isi Kunath gestalteten die Kinder – mit den Mitteln der Zeichnung und der Collage – Masken unterschiedlicher Personen und Fantasiewesen, an die sie glauben. Glaubensbilder anderer Art wurden in dreidimensionaler Form unter Anleitung der Künstlerin und Kunstpädagogin Iris Golde initiiert, während unzählige Altäre, Ikonen und Amulette unter Leitung der ebenfalls ausstellenden Künstlerin Rose Stach entstanden. Alle Ergebnisse konnten anschließend an einem von *little ART e.V.* begründeten, internationalen Kunstprojekt teilnehmen.

Das Programm für Erwachsene umfasste Führungen durch die Ausstellung *Belief Unlimited*, Rundgänge durch die Ateliers der Platform3 verbunden mit Künstlergesprächen sowie einem zusammengestellten Filmprogramm zum Thema Glauben aus dem Archiv der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen. Zu sehen waren *Cântico das Criaturas* von Miguel Gomes, *Ein Wunder* von Stanislaw Mucha, *Hallelujah!* von Jochen Timm, *Mast Qalander* von Till Passow, *Zakaria* von Gianluca & Massimo De Siero und *Chance* von Monica Rubio. Beschlossen wurde die abwechslungsreiche Veranstaltung durch ein Konzert von Tarab, einer Münchner Band, die unterschiedliche Musiktraditionen, wie die nahöstliche

Klassik, Rhythmen aus Afrika und Indien, Tango oder auch Jazz verblüffend miteinander verschmelzen lassen.

Die Reaktionen der Presse zu der Ausstellung waren durchweg positiv und hohe Besucherzahlen, sogar noch während des Abbaus, haben erneut die Aktualität und das fortwährende Interesse an diesem Thema bestätigt. Aufgrund des Erfolgs und der großen Resonanz fragten die Organisatoren des interkulturellen Festivals *Ander Art*, das jährlich vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München verwirklicht wird, an, um die Ausstellung im Rahmen des Festivals in den Räumlichkeiten der Theatinerkirche zu zeigen. Das Angebot, eine der bedeutendsten und traditionsreichsten Kirchen Münchens mit zeitgenössischen Arbeiten zu bespielen, war gleichermaßen ein Traum wie eine Herausforderung.

Theatinerkirche 23. September – 07. Oktober 2009 Die Vorbereitungen für die Neuauflage verliefen in noch kürzerer Zeit als bei der Entstehung der ursprünglichen Ausstellung *Belief Unlimited*. Hier musste eine Prioritätenverschiebung vorgenommen werden, da vor allem große Rücksicht auf die Räumlichkeiten der Kirche und die Tatsache, dass in ihr der katholische Glaube aktiv praktiziert wird, genommen werden. Die Kirche und ihr Tagesrhythmus sollten also in Ihrer Funktionalität nicht gestört werden. Zudem durfte die unter Denkmalschutz stehende Bausubstanz bei der Installation und Hängung der Arbeiten keineswegs beschädigt werden.

Dass ich in einem sakralen Raum konzeptionell umdenken musste und deshalb zahlreiche Arbeiten, die in der ersten Ausstellung präsentiert worden waren, nun nicht mehr in Frage kamen, war evident.

Von den ursprünglichen 46 Arbeiten konnten 32 in die neue Schau integriert werden. Insgesamt zehn neue Arbeiten kamen hinzu, so dass die Ausstellung erneut umfangreich wurde und den räumlichen Rahmen zu sprengen drohte. Der Grundriss der Kirche ließ keine Aufbauten im Mittelschiff zu, ohne den täglichen Gottesdienst zu stören. Deshalb befanden sich die meisten Arbeiten entlang

der beiden Seitenschiffe, an den freien Wandflächen der Durchgänge bzw. seitlich im Querschiff. Nur die drei Portale der Kirche wurden im Inneren mit drei Arbeiten bespielt, um Besucher darauf hinzuweisen, dass in der Kirche temporär auch zeitgenössische Kunst zu sehen war. Ein besonderer Dank gilt an dieser Stelle dem Kirchenrektor Pater Klaus Obermeier OP für seine Kooperation, seinen Mut und die vorurteilslose Bereitschaft die Kirche für moderne Kunst zu öffnen.

Am 22. September 2009 wurde auch die Fortführung von *Belief Unlimited* mit einer enigmatischen Derwisch-Performance von Rabi Georges eröffnet, die in diesen ungewöhnlichen Räumlichkeiten eine ganz besondere Kraft gewann. Die Resonanz nach der Eröffnung zeugte von der einhelligen Begeisterung der Anwesenden – die folgenden Tage waren allerdings geprägt von der Herausbildung zweier verschiedener Standpunkte. Tatsächlich gab es massive Kritik an Platzierung und Inhalt der Kunstwerke, die aber nicht nur mir als Kuratorin und den teilnehmenden Künstlern, sondern auch dem Kirchenrektor Obermeier und dem Aufsichtspersonal galt. Teils mündete die Entrüstung der Besucher leider in lautstarken Diskussionen, Beschimpfungen und Demonstrationen, die Gottesdienst wie Ausstellung störten. Tatsächlich gab es aber auch Versuche, einzelne Ausstellungsstücke zu beschädigen. Andererseits gab es auch einen enorm großen Zuspruch vieler Besucher, der Ermutigung und Lob für den Versuch ausdrückte, einen interreligiösen Dialog in Form von zeitgenössischer Kunst zu führen.

Die unerfreulichen Ereignisse bewegten die Organisatoren dazu, eine öffentliche Podiumsdiskussion auszurichten und sich allen Fragen zu stellen – leider fehlten dabei aber die heftigsten Kritiker, so dass es nur begrenzt gelang, den Impuls zum Dialog beider Positionen auszulösen.

Aufgrund der großen Resonanz auf beiden Seiten wurde die Ausstellung sogar um eine Woche verlängert und täglich fanden Führungen in den messefreien Zeiten statt, um die Hintergründe der Arbeiten zu beleuchten und Verständnis wecken zu können. Allerdings wurde

die angestoßene Diskussion darüber, ob und wie eine Ausstellung in einem sakralen Raum funktionieren kann, von der Intervention des Bischöflichen Ordinariats überschattet. Zwei Arbeiten (jeweils in den beiden Eingangsbereichen) mussten fünf Tage vor dem Ausstellungsende abgehängt werden, ohne dass bei uns Organisatoren der Eindruck hinterlassen werden konnte, dass es zu einer ausführlichen Beschäftigung mit den einzelnen Werken oder dem Gesamtkonzept der Ausstellung gekommen war.

Damit war auch der Titel der Ausstellung in Frage gestellt, da man scheinbar noch immer und überall auf der Welt auf Grenzen stößt, wenn es um den Umgang mit der Religion geht.

Die Arbeiten der 19 Künstler, die in der Ausstellung zu sehen waren, befassen sich mit unterschiedlichen Facetten aktueller Glaubensbezüge. Sowohl bei *Belief Unlimited* in der Platform3 als auch in der Theatinerkirche waren jeweils drei Arbeiten der Künstlerin Azra Aksamija aus ihrem Projekt *Tragbare Moscheen* zu sehen. Die präsentierten Kleidungsstücke können ebenso im säkularen wie im sakralen Kontext getragen werden, indem sie sich in minimale Gebetsräume transformieren lassen. Zwei der Arbeiten wurden von Videos begleitet, die die Dynamik der Entwürfe demonstrieren und ihre Anpassung an die gegebene geografische und kulturelle Umgebung verdeutlichen können. So entfaltet sich ein Hosenanzug in *Nomadic Mosque* in einen muslimischen Gebetsraum für zwei Personen, während sich der Kittel eines traditionellen österreichischen Dirndls in *Dirndlmoschee* in einen Gebets-teppich für drei Personen umfunktionieren lässt. Karabinerhaken, Gebetsketten und ein Kompass, der die Gebetsrichtung nach Mekka zeigen soll, sind dabei dekorativ wie funktional in der Kleidung integriert.

The Frontier Vest dagegen ist eine Kombination einer modernen Weste mit verschiedenen religiösen Objekten zweier Glaubensrichtungen: des Judentums und des Islam. Die Weste die sowohl für Frauen als auch für Männer konzi-

piert ist, kann entweder in einen Tallit, einen jüdischen Gebetsschal, oder wiederum in einen muslimischen Gebetsteppich transformiert werden. Dabei werden die Farben Blau und Weiß der traditionellen Tallits verwendet. Auch hier sind weitere notwendige Sakralgegenstände wie Tefillin und Zizit oder ein Kompass in die „Frontier Vest“ integriert. Die Kapuze der Weste dient einerseits als Kopfbedeckung für eine Muslima während des Gebets, kann aber ebenso in eine Kippa reduziert werden. Azra Aksamija hinterfragt mit diesen Arbeiten nicht nur die Traditionen sakraler Räume und verweist auf die Bedürfnisse moderner Muslime, sondern es gelingt ihr zudem den Moscheebegriff neu zu interpretieren und die im Westen bestehenden Vorurteile von Islam und Judentum zu dekonstruieren.

Nach einem ähnlichen Transformationsprinzip arbeitet auch Stefan Wischniewski. Für die Ausstellung *Belief Unlimited* steuerte er die Arbeit *Kreuz* bei, die mit ihrer Symbolik auf den Wallfahrtsgedanken anspielt. Ein 220 cm langes und 170 cm breites Kreuz, das aus miteinander vernähten Rucksäcken und Taschenrollen auf einem Holzgerüst besteht und so zu einer Art „Wanderkreuz“ neu kombiniert wird. Indem aus schlichten Alltagsgegenständen zeitgemäße und zugleich nutzbare Sakralgegenstände werden, transferiert Wischniewski auch den Wallfahrtsgedanken in die Gegenwart und verweist auf eine ganze Bandbreite neuer Tendenzen, von Kirchentag bis Prominenten auf dem Jakobsweg.

Auf einen verwandten Kontext bezieht sich auch die Künstlerin Rose Stach in ihrer Fotografie *Wallfahrtsorte I*. Sie analysiert darin die These, dass Fitnesscenter, Spas oder Shoppingzentren heute als moderne Wallfahrtsorte fungieren. Ruhe und innere Einkehr werden mit ihnen eher assoziiert als mit einer Kirche oder einem traditionellen Wallfahrtsort. Für die Künstlerin selbst funktionieren sogar Teppichläden als Inspirationsquelle für ihre Arbeit: dort sah sie nebeneinander aufgereichte und gerollte Teppichreste, die sie mit schlanken Formen an Minarette osmanischer Moscheen erinnerten. *Wallfahrtsorte I* zeigt eine gegen den blauen Himmel fotografierte Teppichrolle, die die Spiralform des 52 m hohen Minarettens

der Moschee von Samarra im Irak (erbaut 852 n. Chr.) nachahmt – und gleichzeitig den Turm zu Babel symbolisiert.

Eine Brücke zu dem Themenbereich der Wallfahrten findet sich in der Installation *Devotionalien Rosenzweig*, die einerseits mit Schreibtischen und Laptops das Büro der Platform3 nachbildet, andererseits aber auch vor Devotionalien, Souvenirs und Kitsch aus und aller Herren Länder und aus allen Religionen förmlich überquillt. Der Betrachter wird so herausgefordert, einzelne – vielleicht für ihn bedeutsame – Gegenstände in dem unübersichtlichen Chaos für sich herauszufiltern und dabei auch weitere, in die Installation integrierte Video und Foto-Arbeiten der beiden Künstler, Ani Asvazadurian und Ervil Jovkovic, zu entdecken. Von Ervil Jovkovic waren außerdem mit *Magen David*, *Dóhany Utcai Zsinagoga* und *Holy Freaks I–IV* Serien zu sehen, die mit einem abgelaufenen SX-70 Film in der Polaroid Technik erstellt wurden und verwischte und farblich verzerrte Eindrücke von sakralen Gegenständen und Momentaufnahmen aus religiösen Ritualen darstellen. Für die Theatinerkirche konzipierte der Künstler außerdem *Bar Mayim*, eine Installation mit Flaschen verschiedener Wasser. So wird nicht nur thematisiert, dass das Lebensspendende Element des Wassers in allen Religionen spirituell aufgeladen wird, sondern auch eine gewisse Beliebigkeit in dem einträchtigen Nebeneinander demonstriert, da sich zuletzt in jedem Gefäß nur Wasser befindet.

Eine Gemeinsamkeit und Kontinuität der drei großen monotheistischen Religionen verdeutlicht auch die Arbeit *Update 610* von Sead Mujic. Die Grafik zeigt ein mit Klapppfeilen versehenes Kreuz umgeben von einem Menschenring. Das Kreuz symbolisiert die Zeit des Judentums und Christentums, während die zusammengeklappte Form des Kreuzes die würfelförmige Form der Kaaba und die dritte Religion andeutet, die mit der Offenbarung an den Propheten Muhammed im Jahre 610 ansetzt.

Mit dem Islam setzen sich auch einige andere Arbeiten in der Ausstellung auseinander – vor allem mit der heftig diskutierten Verschleierung der Frau.

Nana Dix erinnert mit ihren Arbeiten an die berühmte *Islamic Vogue* von Shahram Entekhabi, indem sie Titelseiten von Frauenzeitschriften übermalt und die reizvoll gekleideten Models ihrer Serien mit *silbernen und schwarzen Burkas* verkleidet. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Bekleidungsstück einer Burka gelingt auch Mitra Wakil. Die aus Afghanistan stammende Künstlerin überprüft das westliche Bild einer afghanischen Frau und zeigt in ihrer Arbeit *Blaue Figur*, dass wir in der Regel nur eine blaue Burka sehen, eine unterdrückte und verschleierte Frau ohne Geschichte, Gesicht und einen Namen. Sie übermalt drei verschieden große russische Holzpuppen, sogenannte Matroschkas, mit blauer Farbe und präsentiert diese auf drei einzelnen Podesten isoliert voneinander. Die niedlichen Puppen verwandeln sich dadurch in eine Hülle und symbolisieren auch das in unseren Köpfen vorhandene Bild über afghanische Frauen. Eine kritische Stellung nimmt auch die Arbeit *Madonna mit Kind* von Rabi Georges. Eine mit schwarzem Stoff bedeckte Person, in diesem Fall der Künstler selbst, hält in seinen Armen ein nacktes Baby und versucht es zu nähren. Die entblößte Brust, die das Baby streichelt, ist enthäutet, besteht aus Fleisch und Fett und symbolisiert die unter dem schwarzen Stoff versteckte verletzte Weiblichkeit, die durch die Nahrung direkt an die nachfolgende Generation weitergegeben wird. Von Rabi Georges waren außerdem drei Arbeiten aus der Serie *Beyond the knives* zu sehen. Die Derwisch-Performance *Manchmal schlafe ich tief* wirkte besonders stark unter der Kuppel der Theatinerkirche, während seine zweite Performance, in welcher der Künstler mit verschlossenen Augen die Umgebung erfasste, allen Anwesenden bei der Eröffnung der Ausstellung *Belief Unlimited* in der Platform3 den Atem stocken ließ. Mit ähnlicher Intensität wirkten auch die Arbeiten von Tom Schmelzer. Mit der Installation *Homo bulla or the sacred baboon* reagiert der Künstler auf das Statement des Bischofs von Cantenbury aus dem Jahr 2008 zu Darwins Evolutionstheorie. In seiner zweiten Installation *Forget-me-not*, einem mit einem Penis als Trinkhalm versehenen liturgischen Becher, verweist Tom Schmelzer

auf die unzähligen Opfer sexuellen Missbrauchs in der katholischen Kirche der Vereinigten Staaten – ein Thema, das gerade auch in Europa immer wieder für Aufsehen sorgt. In der Installation *All understood, nil figured out* wird auf den größten Pornomarkt in den USA verwiesen, und in der Installation *Cold turkey-thanksgiving* auf die miserablen Zustände der ungleichmäßig verteilten landwirtschaftlichen Nutzung, die zur Folge hat, dass täglich 100.000 Menschen unnötig an Hunger sterben. *Responsibility to protect or to whom it may concern* bezieht sich auf die UNO-Resolution aus dem Jahr 2005, die die Verbrechen gegen die Menschlichkeit anprangert und die Verantwortung betont, die Menschen vor Verbrechen zu schützen. Eine weiße Öltonne mit vergoldeten Jesusfiguren ist in dieser Installation auf einer für den Frieden stehenden mit Olivenzweigen versehenen Palette platziert, während im Inneren der Tonne das schwarze Gold, das Erdöl, blubbert. Die Anklage des Künstlers, dass die Schutzmaßnahmen erst in Kraft treten, wenn weiße Bevölkerung, Christen, Öl oder Erdgas betroffen sind, kritisiert den politischen Missbrauch der Religionen, um Interventionen zu legitimieren. Der Veränderungszustand der Religionen wird symbolisch auch im Video *Transformation* von Gisbert Stach gezeigt. Ein silbernes mit Edelsteinen versehenes Kreuz löst sich darin in einer Säure auf und verändert seinen festen Zustand in einen flüssigen. Uwe Möller transformiert ein klassisches *Kruzifix*, indem er ihm Flügel verleiht, während uns Harald Siemsen mit seiner dramatischen Installation *pendecho jose* einen Einblick in die spanische Semana Santa gewährt.

Einblicke in asiatische Glaubenswelten gewähren uns *Moskitosbeschwörung*, *Ronald*, *Tatoo* und *X-Mas*, vier fotografische Arbeiten von Christian Weiß. In die asiatischen Praktiken entführt uns auch Isi Kunath mit ihrer Installation *To all decedents without relatives*, die speziell für die Ausstellung entworfen wurde. In Schanghai entdeckte die Künstlerin eine Werkstatt, in der Alltagsgegenstände aus Papier hergestellt wurden, die an *Ghostdays*

verbrannt werden. Wie es die Tradition dort vorschreibt, fertigte auch Kunath eine Gabe für alle Verstorbenen ohne Angehörige; eine Installation von einem Haus umgeben von einem friedvollen Garten. Diese Arbeit wurde nach dem Ende der ersten *Belief Unlimited* Ausstellung im Juli 2009 verbrannt. In ihrer fotografischen Arbeit *Holy Innocents* greift die Künstlerin auf ihre Kindheit zurück; genauer auf Eindrücke aus Jagden und damit verbundenen Schutzheiligen in den Forsthäusern, die auf sie als Kind eine magische Kraft ausübten. Von Magie eines Ortes geht es auch in den stimmungsvollen Fotografien von Stefan Hunstein. *Blaues Kreuz* hält in großer Leichtigkeit den Schatten eines Fensterkreuzes fest, während die *Andacht* eine Szene in einer wunderschönen historischen Kirche einzufrieren versucht.

Zwei Arbeiten sollen nun am Ende erwähnt werden, da sie beide auf ihre Art versuchen die philosophischen Ebenen von Glauben zu definieren. In *Dreams XI* von Jovana Banjac sehen wir eine junge, kniende Frau, gekleidet in Jeans und einem grünen T-Shirt und im Hintergrund ein unzähliges Geflecht von Rosenkränzen und Kreuzen. Auf dem T-Shirt scheint etwas in arabischer Sprache geschrieben zu sein, aber ein genauer Blick zeigt, dass sich dahinter in deutscher Spiegelschrift der Satz „Du bist einfach super...“ versteckt. Maria Zervou zeigt sich dagegen in ihrer Videoarbeit *To be outside something is always to be inside something else* gekleidet in eine Burka. Beim Essen sitzend mit einem Hummer vor ihr sieht man die in Burka gekleidete Frau, die wie eine Installation in diesem Raum wirkt. Das Video ist akustisch mit einem Zitat aus Elizabeth Grosz's Buch *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space* unterlegt, welches über die Absurdität der Außenwelt in Relation zur inneren Welt spricht. Die Künstlerin bedient sich hier der Wirkung der Burka und des Hummers, die beide mit ihrer schützenden Wirkung geschlossene Systeme symbolisieren, um in einen Dialog mit dem Zuschauer zu treten.

Diese Arbeit untermalt somit auch das Konzept der ganzen Ausstellung, die zum Ziel hatte, einen interreligiösen Dialog zu schaffen und unsere Denkmuster neu zu überdenken.

Belief Unlimited
Arundhati Deosthale

Belief Unlimited, eine Multimedia-Ausstellung, die vom 29. Mai bis zum 07. Juli in der Plattform3 in München zu sehen war, stellte ein starkes Statement über die verschiedenen religiösen Empfindlichkeiten und die langen Schatten dar, die diese auf unser Leben werfen, ganz unabhängig davon, in welchem Teil der Welt man heute lebt und ob man ein gläubiger Mensch ist oder nicht. Bei einem derart komplexen Thema wird der künstlerische Ausdruck, der aus mehreren Kulturen in der Welt hervorgeht, zu einem Mit- und Nebeneinander von Medien, zu einem beeindruckenden Panorama von Sensibilitäten, die sich selbst durch Texturen, Formen und Größen offenbaren. Diese Werke, die von der Reflexion skurriler Rituale bis zu Bemühungen, das Erhabene festzuhalten, und von schillerndem Kitsch bis zu kurzen Aufrissen mit offenem Ausgang reichen, stammen von 18 Künstlern unterschiedlicher Nationalität und unterschiedlichen Glaubens. Mehrere von ihnen sind Migranten, die aus ihren Heimatländern nach München und Umgebung gekommen sind.

Der, so könnte man sagen, Fackelträger dieser Ausstellung, erscheint sogar auf der Einladung, ist *homo bulla*, der heilige Pavian, eine Installation von Tom Schmelzer (Deutschland), die symbolisiert, wie sich der Erzbischof von Canterbury bei Darwin entschuldigt. Der pompöse Pavian läuft mit Messhemd und Mitra über den zeremoniellen Teppich; er trägt eine mechanische Vorrichtung, die Blasen freisetzt und an die Vergänglichkeit des Lebens erinnert. Das andere Werk des Künstlers ist eine mit einem Rahmen versehene *Erntedank*-Erlenholzkiste mit einer Kombination verschiedener herausziehbarer Papierarten, Schmuckteile und Bordüren, Acryl, Plastik, Farbe und Bleistifte mit Federn mit einer schlichten Botschaft: Teilt und kümmert euch!, und dem Hinweis darauf, dass täglich 100.000 Menschen auf der Erde verhungern und man dabei durch eine globale UN-Landwirtschaft 12 Milliarden Menschen ernähren könnte. Täuschend schlicht sind die drei blauen Matroschkapuppen aus Holz mit

hijabs von Mitra Wakil (Afghanistan/ Deutschland), die drei Generationen repräsentieren, deren jede auf ihrer eigenen Insel ausgesetzt ist. Ein Werk, das aufgrund seines Detailreichtums und Tiefe herausragt, ist Isi Kunaths (Niederlande/ Deutschland) mehrgeschossiger Apartmentblock, mit dünnen Streifen die aus den Fenstern hinausragen, mit markanten Botschaften die der orientalischen Philosophie entstammen wie *You have a garden within you, search, and you will find it* (Du trägst einen Garten in dir, suche, und du wirst ihn finden). Das Modell besteht aus Pappe und handgefertigten Verzierungen und kombiniert typische traditionelle Motive mit High Tech-Apparaturen. Das ist in der chinesischen Tradition der „Erinnerungstag“, an dem man lieben Verstorbenen Opfergaben bringt. An die Stelle traditioneller Opfergaben, bei denen es sich früher um Dinge wie Blumen, Früchte, Parfüms und Kleidungsstücke handelte, sind inzwischen Dinge wie Handies oder I-pods getreten!

Azra Aksamija (Bosnien/ Österreich/ USA), von Beruf Architektin, hat historische Kostüme und Accessoires ausgestellt, die Teil des *Nomadic Mosque Project* sind und verschiedene Möglichkeiten des Umgangs mit den räumlichen Beziehungen zwischen islamischen Traditionen und der Moderne der westlichen Welt erkunden. Rabi Georges zwei Schwarzweiß-Fotografien (Syrien/ Deutschland) zeigen die unvernünftige Brutalität der Gewalt, und die dritte präsentiert Madonna mit einem *hijab* und gepeelter Brust beim Stillen eines Kindes.

Die Ausstellung zeigt auch sechs kurze, aber beeindruckend nachdenkliche Dokumentarfilme aus Deutschland, Großbritannien, Portugal und Italien zu Themen, die zu umfassenden Diskussionen inspirieren, gefolgt von einer Fusion spanischer und türkischer Musik, bei der es sich um eine besonders gelungene Mischung handelt! Doch der Höhepunkt des Ganzen war natürlich der intensive, energiegeladene Derwischentanz von Rabi Georges, der von stimmungsvoller Musik begleitet wurde. Für seine zweite Präsentation über das blinde Sich-an-das-Dogma-Klammern, das zu sinnloser Selbstzerstörung führt, erhielt er lang anhaltenden Applaus.

Es gibt Skulpturen, Gemälde, Fotografien, Videos und Filme, die die banalen Praktiken und extremistischen Taten hinterfragen, welche das Leben in jeder der Hauptreligionen der Welt, das heißt Christentum, Islam, Hinduismus und Buddhismus, bedrohen, und an eine pragmatische Gewissenprüfung und Neudefinition überholter Lehrsätze appellieren. Diese von einer jungen promovierenden Kunsthistorikerin und der vielversprechenden Kuratorin Mirela Ljevakovic (Bosnien/ Deutschland) zusammengestellte Ausstellung verdient es, ja muss auch anderswo gezeigt werden.

Eine Kehrseite? Um sie Besuchern überall in der Welt zugänglich zu machen, bedarf die Ausstellung eines Kommentars oder Katalogs auf Englisch oder in der jeweiligen Landessprache. So sieht man etwa auf dem Werk *Semana Santa* von Harald Siemsen (Spanien/ Deutschland), einer spektakulären Verbindung von Fotografie und Pinsel, junge und alte Menschen, die von Kopf bis Fuß in grüne Schleier gehüllt sind, bei einer rituellen Prozession. Dies ist eine Tradition in Sevilla, Spanien, aber ich bezweifle, dass viele Betrachter das Wesen dieser Veranstaltung begreifen, wenn man es ihnen nicht erklärt.

Im Sommer 2009 war die indische Journalistin, Verlegerin und Übersetzerin Arundhati Deosthale zu Gast in der Villa Waldbertha, dem internationalen Künstlerhaus der Stadt München. Sie kümmert sich seit Jahren ehrenamtlich um die Bildung von Kindern im ländlichen Raum Indiens.



Vordergrund: Mitra Wakil, *Blaue Figur*, 2009

Hintergrund: Mitra Wakil, *Ich vor grünem Hintergrund*, 2008



Azra Aksamija, *Dirndlmoschee*, 2005

Maria Zervou, *To be outside something is always to be inside something else*, stills aus dem Video, 2008



Rabi Georges, *Madonna mit Kind*, 2009



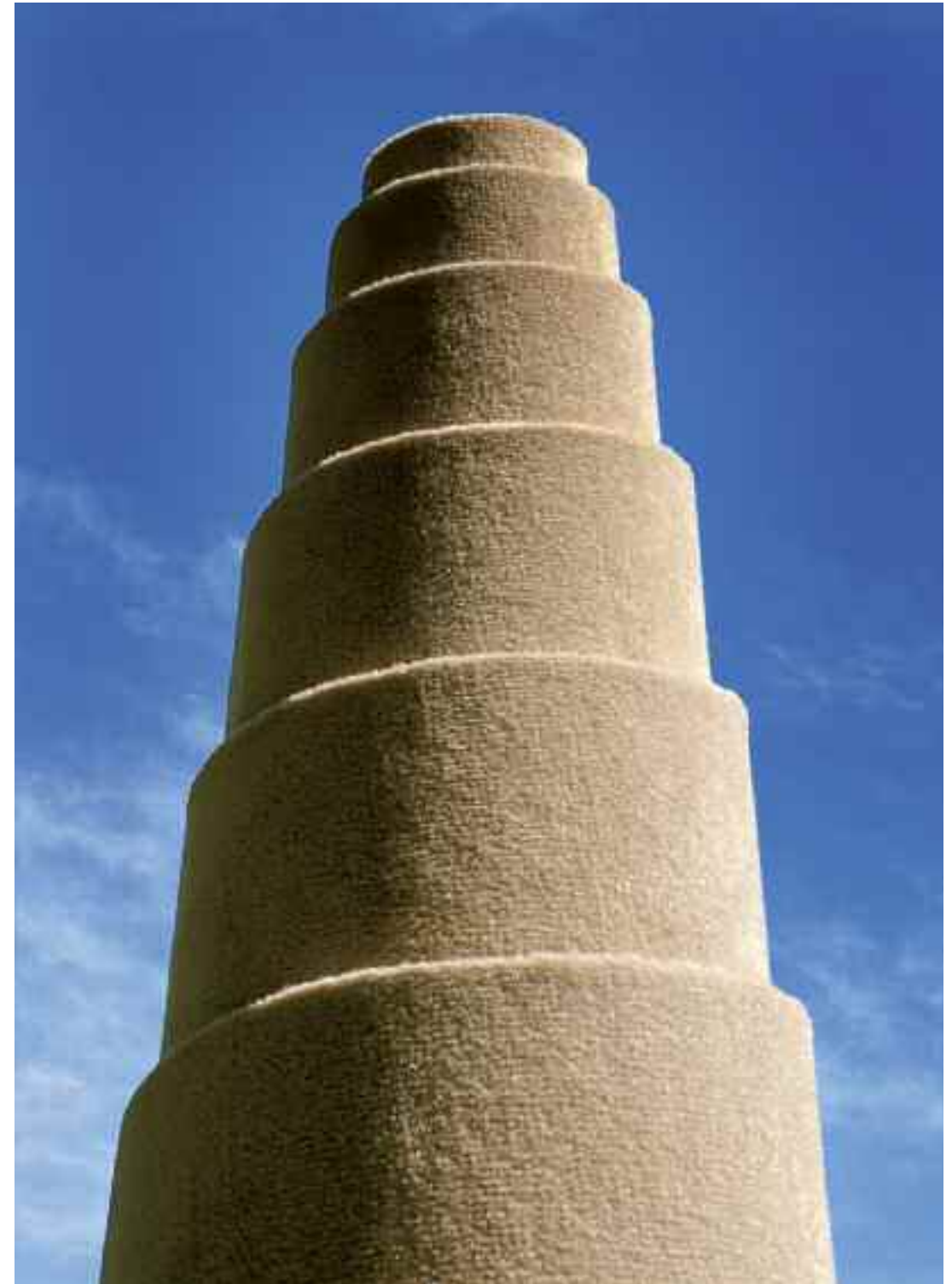
Stefan Wischnewski, *Kreuz*, 2009

Tom Schmelzer, *Homo bulla-ort he sacred baboon*, Installation, 2009



Tom Schmelzer, *Responsibility-to-protect or to whom it may concern*, Installation, 2008





Nana Dix, *Silber Burka*, 2009
Stefan Hunstein, *Blaues Kreuz*, 2008

Rabi Georges, *Manchmal schlafe ich tief*, Performance, 2009
Ervil Jovkovic, *Bar Mayim*, Installation, 2009

Rose Stach, *Wallfahrtsorte I*, 2001

Raumsonde Alpenblick – Unbekannte Zwischenwelten und nachvollziehbare Prozesse.

Ein nicht so ganz greifbares Ausstellungsprojekt.

Achim Sauter

Raumsonde Alpenblick – schon der Titel des Ausstellungsprojekts, welches zwischen dem 16. Juli und 12. September 2009 in und um die Plattform3 stattfand, wirkt sonderbar. Eine Raumsonde in den Alpen? Und warum die Raumsonde nicht „Spacerider“, „Orbitus“ oder „Moonracer“ nennen, was viel eher der Dynamik und dem Entdeckergeist einer Raumsondenmission entsprechen würde. „Alpenblick“ heißen doch sonst langweilige, idyllisch gelegene Hotels, Gasthäuser oder Kaffees im südlichen Bayern.

Die ungewöhnliche Verbindung lässt erahnen: Hier wird versucht, Dinge zusammen zu bringen, die sonst wenig zusammengehören, die nicht existente Verknüpfungen aufzeigen. Genau dies war eine Absicht der *Raumsonde Alpenblick* auf ihrer Mission in Obersendling, einem südlichen Stadtteil Münchens, in dem wie gelandet eine Kunstinstitution in einer ehemals industriell genutzten Fabriketage installiert wurde. Es sollten Kunstvermittlung, künstlerische Prozesse und kulturelle Praxen initiiert und aufgezeigt werden, die fernab üblicher Bildungsinitiativen oder Kunstschauplätze stattfinden und breitere Möglichkeiten eröffnen. Möglichkeiten der kulturellen Teilhabe, und einen eigenen Zugang zu zeitgenössischen Auseinandersetzungen zu finden sowie kollektive Herangehensweisen zu entwickeln.

„Raumsonde“ steht also für das Ungreifbare, Unentdeckte, aber auch für Erkundungen und fremde Welten, repräsentiert damit künstlerisches Vorgehen. „Alpenblick“ steht für das Vorhandene und die kulturellen Gegebenheiten vor Ort – und im Münchner Süden ist tatsächlich ein beachtlicher Blick auf die Alpen, wenn das Wetter günstig steht. Beides zusammen bildet die *Raumsonde Alpenblick*, „on mission“ in Obersendling.

Die Raumsonde landet: Konzeption und künstlerische Formate Es stellte sich die Frage, wie die Entdeckungsreisen der *Raumsonde Alpen-*

blick stattfinden würden, wie klassische Ausstellungsformate, Kunstkonsum und Kunstobjekte in ihrer Warenform zurückgelassen werden können, wie prozessuale Auseinandersetzungen eröffnet werden und wie interaktive Formate aussehen können. Es sollte also keine bloße Ausstellung präsentiert, sondern der Weg dahin nachvollzogen werden, und es erschien produktiver, ortsbezogen und vor Ort zu arbeiten. Die Ausstellungsgestaltung entwickelte sich während des Projektzeitraums. Der Ausstellungs- und Projektraum, welcher den Prozess und die Herangehensweisen abbildete, war in ständigem Wandel und wurde schließlich nur für einen Tag, am 12. September, vollständig präsentiert.

Über den gesamten Zeitraum fanden vielfältige künstlerische Projekte statt, die sich direkt im Raum abbildeten, die Umgebung veränderten oder temporär auftauchten. Darunter Konzerte, Workshops, Kinderprojekte, Kunstaktionen und Filmpräsentationen. Diese wurden von Künstlern, Kunstvermittlern, Kuratoren, Musikern, einem Filmemacher und weiteren Beteiligten interdisziplinär durchgeführt. Alle hatten je nach Projekt mehrere Tage oder Wochen Raum für den jeweiligen künstlerischen Beitrag. Und von jedem dieser Beiträge blieben Relikte, Forschungsergebnisse und Abbildungen zurück. Es gab keine Hierarchie, die einen Programmpunkt zum Nebenschauplatz und den anderen zum Hauptprogramm kürte. Es gab kein öffentlichkeitswirksames Beiwerk. Es ging um künstlerische Prozesse, die experimentell stattfinden.

Unerwartete Ereignisse zwischendurch: Umsetzungen und Situationen Zuerst war der Raum leer. Es stand aber bereits fest: die Ergebnisse des von Stefan Wischnewski und Achim Sauter durchgeführten Workshops *Raumsschiffe und Raumsonden* mit einer 2. und 4. Klasse sollten über den gesamten Zeitraum durch die Luft schweben. Sie wurden kinetisch als Mobiles installiert. In einem Raum, in dem sonst überwiegend professionelle Künstler arbeiten, waren nun Objekte von Kindern zu sehen. Schon im



Projekte 2009 | Raumsonde Alpenblick

Aufzug, auf dem Weg zur Platform3, waren sphärische Klänge wahrnehmbar: Das Hörspiel *Spaceman' 85 (Weltraumdokumentarmusik)* von Ammer und Console lief Tag und Nacht und bereitete erste Höhenflüge oder Flugängste.

Die Künstlergruppe netzhalde installierte die flexibel nutzbare *spaceHalde*, die zugleich als Aufenthaltsort, Bühne, Szenenbild und Raumsulptur diente. Sie hatte 8 m Durchmesser und erinnerte an die Kommandobrücke aus Raumpatrouille Orion.

Eine weitere Installation war von Beginn an zu sehen: *Flag* von Gordon Hogan. Aus einer fragilen Konstruktion eines amerikanischen Südstaatenhauses und einem angrenzenden Turm wurde ein Video auf eine Leinwandkonstruktion projiziert. Auf diesem versucht der Künstler den Olympiabergr zu erklimmen und eine Flagge – mal heroisch, mal scheiternd – in den Boden zu rammen. Diese komplexe Auseinandersetzung vereint verschiedene Anklänge aus Film, Populärkultur und Politik und ermöglicht so vielfältige Assoziationen.

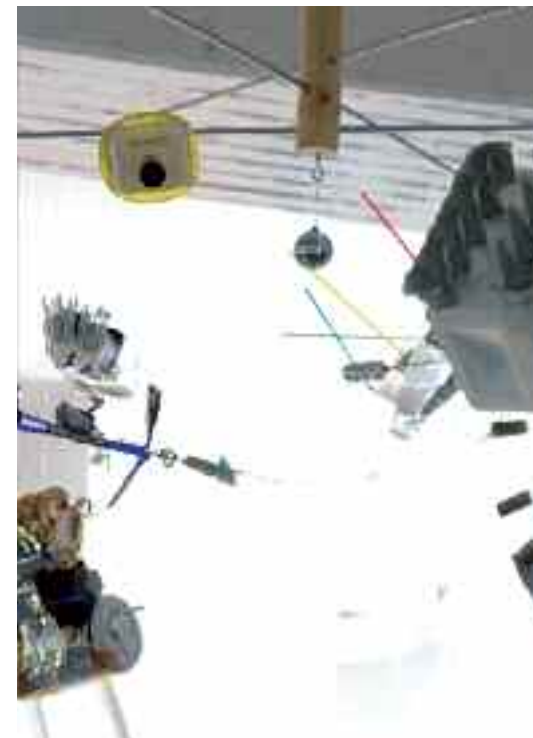
Die Konzeption war ebenso öffentlich: Konzeptpapiere waren Teil der Ausstellung, dazu war eine Bibliothek installiert. Über einen Blog konnten künstlerische Beiträge mit Hintergrundinformationen verfolgt werden. Eine MySpace-Seite fungierte als Schnittstelle zur Pop- und Subkultur.

Die einzelnen Beiträge vervollständigten das Ausstellungsprojekt, waren aber auch in sich geschlossene künstlerische Arbeiten: *_Konzerte von Coconami und Tuna Trio* *_Mondstrandparty mit dept.audio.exe und tps nostromo* *_Die Audioinstallation Vegaschleife* von Acid Pauli und Florian Waldner, welche auf Umgebungsgeräusche reagierte und daraus einen variablen Rhythmus entwickelte *_Im öffentlichen Raum das graphische Log* und die Installation *manto transalpin* von Silvia Wienefoet, die Landungsinszenierung zum 40. Jahrestag der Mondlandung, innere und äußere Erkundungsfahrten im Erwachsenen-Kinderwagen mit Margarete Hentze, spontane Aktionen zur scheinbar freien Bildungslandschaft der Künstlergruppe Zensi die Weise und temporäre Skulpturen an verschiedenen Orten von Johannes Brevers *_Sondierung – ein Sommerrätsel im Sendlinger Anzeiger* zur

Ansiedlung von Kreativquartieren von Paul Huf und Annette Schemmel *_Workshops* und Kinderprogramme von Carolin Wenzel, Martin Krejci (Experimenteller Soundworkshop), Stefan Wischnewski, Achim Sauter und Ute Heim (Kinder-Kunst-Atelier) und von KuKi – Kunst für Kinder e.V. (Stadterkundung und Kartographie) *_Gespräche* und Präsentationen mit dem Filmemacher Wenzel Storch und der Künstlergruppe WochenKlausur *_Künstlerische Projekte* mit kultur- und sozialkritischen Schwerpunkten von Stephan Janitzky (Filmprojekt zu Kreativquartieren und Gentrifizierung) und Fabian Hesse (künstlerisches Forschungsprojekt zu Fragen zeitgenössischer Partizipation in Internet-Communities) *_Das Trickfilmfestival Omnibus* mit Trickfilmen aus Osteuropa *_Das Beteiligungs- und Tauschprojekt I love...* von Stefan Saffer

Die Raumsonde entdeckt neue Räume: Die Ausstellung als experimentelle Reihe *Raumsonde Alpenblick* ist als experimenteller Modellversuch zu verstehen, der Kunst fern von konsumierbaren Ausstellungsformaten arbeiten lässt und sich der Vereinnahmung entzieht. Die Künstler und Kulturschaffenden arbeiten untereinander zusammen. Der geniale Einzelkünstler tritt in den Hintergrund. Es werden offene Organisationsformen sichtbar und in ihrem Nachvollzug erfahrbar.

Dabei wird künstlerisches Vorgehen und Forschen selbst untersucht. Der Ausstellungs- und Projektraum wird in diesem Verständnis als Labor, Werkstatt, Schauraum und Aufenthaltsort zugänglich gemacht. Kunst findet temporär statt. Durch die Vermittlung verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen können Verknüpfungen entstehen und Zwischenwelten eröffnet werden. *Raumsonde Alpenblick* „into other worlds“ in Obersendling ... to be continued



Raumsonden des Schulklassenworkshops
Johannes Brevers, *Unbekannte Objekte*, 2009

Could one imagine art which had nothing to do with persons? _Could one imagine art which had nothing to do with other persons? Could one imagine art which had nothing to do with concrete situations? _Could one imagine the existence of concrete situations without the existence of things? _Could one imagine concrete situations with persons in which the behaviour of persons had no significance?'

Aus N55, *Art and Reality*

Das Interagieren von Gemachtem und Gedachtem ist bekanntermaßen eine zentrale Dynamik im künstlerischen Entstehungsprozess: Eine Skizze ist oft mehr ein Tool zur Visualisierung, das den nächsten Gedankenschritt auf dem Weg zur fertigen Arbeit überhaupt erst möglich macht, als ein Plan, der zur Realisierung einer Arbeit nur noch ausgeführt werden muss: Aus der Anschauung der gemachten Skizze entfalten sich Möglichkeiten und Perspektiven, die ohne das inzwischen Gemachte so nicht gedacht – und ohne die eine Arbeit letztlich dann so auch nicht gemacht worden wären. Makroskopisch betrachtet funktioniert dieser Zusammenhang auch als einfaches Modell der Entwicklung eines künstlerischen Lebenswerks.

netzhalde wendet – wie viele andere Künstler unserer Zeit – dieses Aufspannen eines Handlungs- und Gedankenraums über künstlerisch Formuliertes auch auf offene, interaktive Prozesse an, in denen Teile der Öffentlichkeit zu Co-Akteuren werden. Im Rahmen des Ausstellungs- und Interaktionsprojekts *Raumsonde Alpenblick*, das Achim Sauter in der Platform3 kuratierte, funktionierte *spaceHalde* als Raumskulptur und gleichzeitig als Bühne für Aktionen weiterer Beteiligter. In die Architektur der *spaceHalde* integrierte Monitore und Beamer ermöglichten darüber hinaus die Präsenz von Dokumentationen künstlerischer Aktionen und kommunikativer Events der *Raumsonde Alpenblick*: Skulptur, Aktionsplattform und Dokumentationsmedium waren verschiedene Aspekte derselben Sache.

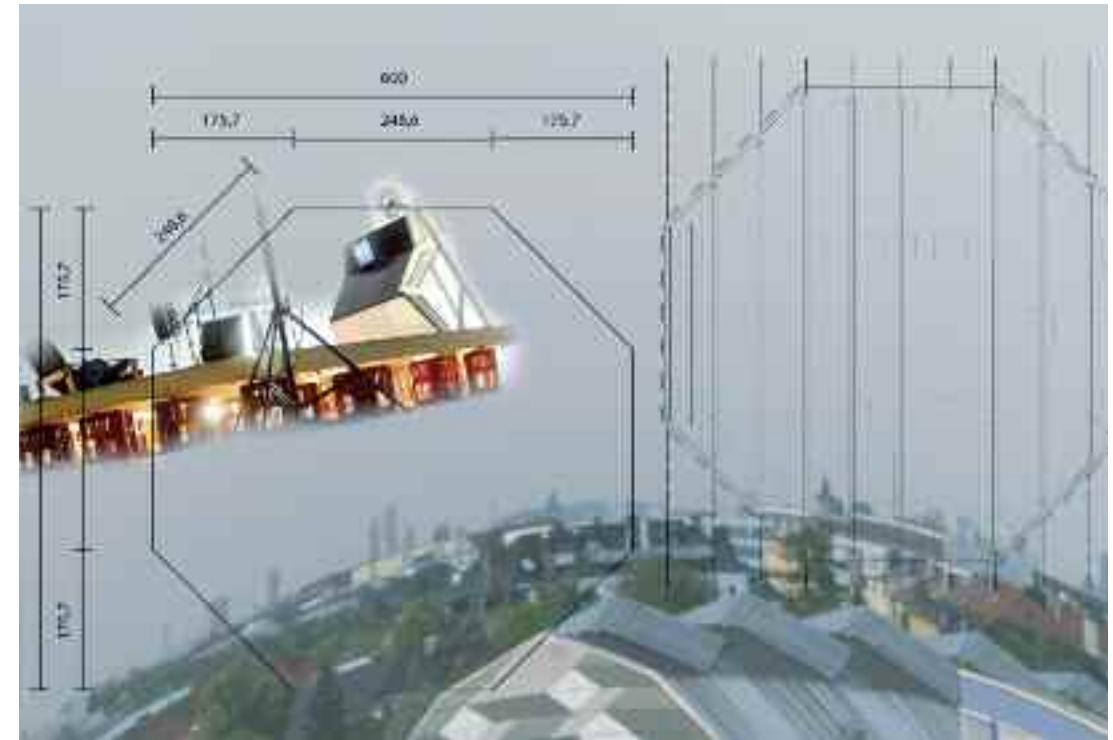
Über diese offene Architektur erweitert sich nun die vorhin für Individuen dargestellte Entwicklungsdynamik zwischen Gemachtem und Gedachtem in den sozialen Raum: Das konkret Vorhandene tritt in Beziehung mit dem Tun und Denken anderer Menschen, bildet Hintergrund, Kontext, vielleicht auch Anlass oder Gegenpol. Ob jetzt die naturwissenschaftliche Metapher des Kristallisierens von neuem Handeln an Vorhandenem oder die Betrachtung von Kontext und Handlungsraum näher liegt sei dahingestellt – die Figur, dass sich Immaterielles, Kulturelles an stofflicher, künstlerischer Formulierung niederschlägt, zieht sich durch.

Auch für eine nähere Betrachtung des Verhältnisses der offenen Architektur der *spaceHalde* zu dem Gesamten, das alle an der *Raumsonde Alpenblick* Beteiligten auf, an und neben der gebauten Struktur realisierten, ist ein Blick auf konventionelle, individuelle Werkprozesse hilfreich. Wollte man das gesamte (Lebens-)Werk eines Künstlers auf die Summe der einzelnen realisierten Arbeiten reduzieren, griffe man doch wesentlich zu kurz, spannen sie jenseits ihrer je eigenen Existenz doch auch ein Geflecht an Bezügen und Haltungen auf, in dem die Person des Künstlers ahnbar wird. So betrachtet könnte man das Gesamtwerk auch als geistigen Raum auffassen, der von der Gesamtheit der einzelnen Arbeiten aufgespannt wird.

Dass das, was im Rahmen der *Raumsonde Alpenblick* entstand, eine ähnliche Makrostruktur bildet wie ein individuelles Gesamtwerk, ist nahezu trivial. Interessanter erscheint da die Betrachtung, dass sich ein solches Ganzes nur entwickeln kann, wenn die einzelnen Komponenten, wie es ja auch die *spaceHalde* ist, jeweils in sich tragfähig sind, also die Kriterien einer geschlossenen, künstlerischen Arbeit erfüllen. Blicke noch die Frage offen, von welcher Natur bei einem Interaktionsprojekt wie der *Raumsonde Alpenblick* jener Aspekt ist, den bei einem individuellen Gesamtwerk die Person des Künstlers ausmacht.

¹ Pork Salad Press, N55 (Hrsg).

N55 Book. Copenhagen 2003, S. 245





Das „Sommerrätsel“ richtete sich an die Leser des Sendlinger Anzeigers. Es fragte nach dem Interesse für zeitgenössische Kunst im Stadtteil und wollte spielerisch Bewusstsein für die Verquickung von Stadtteilentwicklung, Bodenspekulation und Gentrifizierung durch die Ansiedelung von sogenannten Kreativen schaffen. Unter den ca. 20.000 Haushalten, die das „Sommerrätsel“ mit ihrem anzeigenfinanzierten Wochenblatt bekamen und den Besuchern der Platform3 fanden sich 38 Rätsel-freunde.

Auflösung – Sommerrätsel *Kennen Sie einen Künstler persönlich?* 34 x Ja | 4 x Nein *Wenn ja, was für einen?* Mich | Malerin | meinen nächsten | einen Idealisten | Paul Huf (3x) | mannigfaltige | Lebenskünstler | eine talentierte Malerin | mein Großonkel | alle Menschen sind Künstler | z.B. einen gut aussehenden | einen komischen | Leonardo *Was machen Künstler?* Rotwein trinken und geschickt daherreden: 17 x | E-Mails schreiben, Kontakte pflegen ...: 20 x | Mit Ölfarben große Bilder malen: 14 x | *Andere:* Das Leben künstlerisch gestalten | malen, töpfern, komponieren ... | alles | Raum schaffen | eine egozentrische Lebensweise führen | denken und nachdenken | und vieles mehr | die Welt mit ihren Mitteln beschreiben | die Welt mit anderen Augen sehen | Sie bereichern unser Leben | andere Kunst | ganz schwere Skulpturen bauen und coole Fotos machen | forschen, pubertär und bohemistisch | Musik inszenieren *Was war der blaue Reiter?* Eine Trambahnlinie zur Alten Pinakothek: 4 x | Eine Münchner Künstlergruppe: 34 x | Ein betrunkenen Polizist: 3 x *Wie heißt das klassische Münchner Künstler-Viertel?* Moosach: 1 x | Ramersdorf: 1 x | Schwabing: 29 x | Sendling: 6 x *Was passiert, wenn viele Künstler in ein Stadtviertel ziehen?* Die Mieten steigen: 8 x | Der Stadtteil wird interessanter: 27 x | Der Stadtteil kommt zunehmend herunter: 2 x | Nichts, das merkt sowieso keiner: 6 x | *Andere:* Es entsteht eine besondere kleine „Neue Welt“ | es wächst was heran | es wird lebendig! | Die Welt wird besser insgesamt | damit die Stadtteilkünstler

schnell in ihr Atelier können | ne Zeitlang kommt der Stadtteil herunter, dann kann auch eine Kommerzialisierung passieren und oder halt eine Verbilligung, Leute ziehen weg usw. *Welche Gründe könnte die städtische Förderung von Ateliers in einem bestimmten Stadtteil haben?* Irgendwo müssen die ja hin und da is' eh scho wurscht: 6 x | Kreative ziehen zahlungskräftige Investoren nach: 21 x | Ein Bürgerbegehren für mehr Schöpfertum: 9 x | *Andere:* eine Bereicherung der menschl. Sinne | Hunger | Image | Ideen | Die Förderer sind plötzlich erwacht und für das Richtige | Interessante Leute ins Viertel locken | „Standortfaktor Kreativität“, Künstler sind aus der Stadtmittle verdrängt *Wer ist ein Künstler?* Jeder Mensch ist ein Künstler: 17 x | Jeder, der an der Kunstakademie studiert hat: 5 x | Jeder, der sich zum Künstler berufen fühlt: 16 x | Jeder, der seinen Lebensunterhalt mit der Kunst verdient: 4 x | *Andere:* Jeder, der seine Erlebnisse durch Fähigkeit und wirksame Gestaltung formuliert | Die Kunst sein Leben abseits der Konventionen zu führen ist auch Kunst | Künstler ist der, der mit seinem Werk andere begeistert | Jeder, der Kunst macht | Der, der Kunst macht; Gegenfrage: Was ist Kunst? | Alle 4 Vorgaben stimmen zu einem guten Teil



Was bedeutet das Warten für ältere Menschen? In dem Graphischen Log *manto transalpin* wird das Warten alter Menschen in den Mittelpunkt gerückt. Dazu führt Silvia Wienfoet Gespräche, die anschließend im öffentlichen Raum präsentiert werden.

Eine Bühne – ein Sonnendeck, eine Sonnenterrasse – steht in einer Kiesgrube in Obersendling. Darauf sieben Liegestühle. Auf den Liegestühlen sind Namen und eine Zahl gestickt, z.B. Helmut 66. Zu jedem Stuhl gehört eine Decke. Auf den Decken sind Ausschnitte aus Gesprächen mit diesen Menschen gestickt. Der Name auf den Liegeflächen gibt den Namen und das Alter der Person wieder, mit der das Gespräch geführt wurde. Die Kombination erinnert an Chatnamen in Internet-Communities. Während für den Einen das Warten überhaupt keine Rolle zu spielen scheint, ist es für den Anderen existentiell. Die Installation lädt den Besucher ein, Platz zu nehmen, sich mit der Situation zu umgeben und den Blick Richtung Alpen zu richten. Bitte nehmen Sie Platz mit Blick auf die Alpen!



Silvia Wienfoet, *manto transalpin*, 2009

Helga 75: „Wenn man jung ist, wartet man ungeduldiger. Als junger Mensch ist man emotional geladen. (...) auf große Ereignisse warte ich auch nicht.“

Helmut 66: „Da fällt mir momentan nichts ein. Warten auf den Tod ist noch zu früh.“

Herbert Wilhelm Karl 84 1/2: „Immer auf schöne Zeiten. Ich hab ja früher auch auf Mädchen gewartet, aber net lang.“

Edeltraud 62: „Doch Dienstag hatte mich eine Freundin gefragt, ob ich Donnerstag mit zur Tulpenblüte nach Holland fahre. Da musste ich auf nichts mehr warten, da musste ich nur noch meine Tasche packen. (...) Wo ich meinen Unfall hatte, da habe ich gewartet. Auf die Ärzte. Da habe ich gedacht, Ich verwarts nicht mehr.“

Franz 65: „Man hofft auf etwas Gutes. Man wartet auf ein gutes Ende. Das ist mein Begriff von warten. (...) Man wartet auf einen Lottogewinn. Da warte ich schon die ganze Zeit darauf.“

Rupert 84 & Edeltraud 82: „Na, wir warten auf nichts mehr. Was aus den Enkeln wird, vielleicht.“





*„Oho, der ist aber groß. Darf ich mitfahren?
– stabil genug – gute Arbeit – wer hat gebaut?
– Nein – kannst du wirklich so was?“
„Ja – also los geht's.“
„Nein, ist gefährlich. Ich muß arbeiten.
Später dann. Holst du mich bei Feierabend ab?“*



*„Hallo – Ich komm rüber – wartet auf mich.“
„Magst Du mitfahren? – Es ist herrlich.“
„Das ist ja toll. Lieber nicht – ich bin zu schwer.
Und da bekommt meine Tochter vielleicht Angst.“*

Ich bin ein Informations^{hub}interlo: Eine Informations- und
Aktionsschnittstelle. Muss/Will/Kann/darf vergangenes
gegenwärtig verknüpfen, Mächtig verwerten, zukünftiges organisieren, in die
Wege leiten, abmachen, regeln, klar machen, initiieren,
delegieren, einspringen, schenken, ~~aus~~ vertrieben, inspät
kommen, verpassen, auslassen.
Diese Informations- und Akteursverflechtung ist som-
"hub"

Sagen meine gansheitliche Existenz im deregulierten
Kapitalismus der Subjekte, ^{in Gefüge einer} Wissensgesellschaft und
also auch im Streben zwischenmenschlicher Empathie-
verhaltung, ~~sympathie/antipathie~~ ^{und} der ständigen
Produktion von Verbanzung und Ablösung.

~~Avatar~~
Onlinearbeit An Ouzen initiiert/konstruiert/macht
sinn und thematisiert den Stop Maschine,
Stein der in die Räder

skulpturale Installation eben mit den Mitteln
autonomen Skulptors etc. einem Ort

für Geister.
Zustand der Interpassivität. Betrachter
kann seine Passivität und Anonymität delegieren.
'Identitäten die keinen Eigentümer haben.' &
- Interaktivität - Interpassivität

An Ouzen



„Angefangen hat vielleicht alles mit ein bißchen Rauschgift, das weiß ich nicht mehr so genau. Jedenfalls spukt mir seit den ersten Trips die Vorstellung im Kopf rum: Ich würde gerne mal einen Film sehen, der so kunterbunt und angenehm durcheinander ist, wie die Welt auf Pille nun mal eben so ist. Und da es all das Schöne, was man sich da so zusammenträumt, in der grausamen Wirklichkeit nicht gibt, muß man sich seine kleine Welt eben selber zurechtbasteln.“

„Wenn man im Grunde seines Herzens aber arbeitsscheu ist und vor allem ‚entfremdete Arbeit‘ verabscheut – das ist noch hängengeblieben seit ich mit elf Jahren mal der kleinste und fanatischste KPW-Sympathisant Hildesheims war –, muß man sich nach der Schule schnell was einfallen lassen. Also: Drehbuch schreiben und Filmförderung beantragen! Dann muss der Steuerzahler für den ganzen Hokuspokus aufkommen, den man demnächst so verzapft. Hinzu kommt, dass sich keiner gerne langweilt, und wenn man einen Film macht, hat man wenigstens was zu tun und kommt sich nicht so nutzlos vor oder auf dumme Gedanken.“

„Die ganze Wahrheit ist: Zehn Jahre lang war Super 8 meine Lieblingsdroge, und – Filmförderung sei Dank – jetzt kann ich endlich auf mein heißersehntes 16 mm umsteigen. Womit eine letzte Frage allerdings immer noch nicht beantwortet wäre, nämlich die, wieso denn einer wie ich nicht wie jeder normale Mensch was Anständiges arbeiten geht, sondern einfach nur blöde Filme macht. Da bleibt mir nur, den großen Jürgen Höhne zu zitieren. Der wird als Oleander von den barmherzigen Schwestern, die ihn in ihrem Klösterchen aufgenommen haben, dabei erwischt, wie er an langen Winterabenden heimlich Langhaarige aus Teenie-Zeitschriften ausschnippelt. Verständnislos fragen sie: ‚Warum machen Sie den das alles?‘ Oleander erwidert halb stolz, halb scheinheilig: ‚Was? Das? Nur so! Aus Scheiß!‘ Womit auch diese letzte Frage beantwortet wäre.“

Wenzel Storch: *Kintopp im Spätkapitalismus*

(aus: *Risiken und Nebenwirkungen. Komik in Deutschland*,

hrsg. von Niels Folckers und Wilhelm Solms, 1996, S. 79–116.)



Wenzel Storch, *Die Reise ins Glück*, Filmstill

Gespräch mit Wenzel Storch, 29.07.2009



In der Ausstellung *ZEHNkampf |Wand zu Wand|* zeigten 10 junge Künstler der Klasse für Bildhauerei von Hermann Pitz im Rahmen des ersten Kooperationsprojekts mit der Akademie der Bildenden Künste München vom 16. bis 19. September 2009 neue skulpturale Arbeiten, Rauminstallationen, Videoarbeiten und Performances im zentralen Ausstellungsbereich der Platform3.

Die Vorbereitung zur Ausstellung durchlief mehrere Phasen. Nach einer grundlegenden Konzeptphase, in der Zeitplan und das organisatorische Grundgerüst erstellt werden mussten, traf ich Mitte Juni mit der Klasse für Bildhauerei von Hermann Pitz an der Akademie der Bildenden Künste.

Bereits im Vorfeld hatte ich mit Susanne Wagner, künstlerische Mitarbeiterin von Hermann Pitz, über die Idee und mein Vorhaben diskutiert, ein erstes Ausstellungsprojekt mit Studenten der AdBK in der Platform3 zu realisieren. Hintergedanke war dabei von Anfang an, einen dauerhaften Anreiz für die Kooperation der beiden Institutionen im Rahmen gemeinsamer Projekte zu schaffen. Der Nutzen der Zusammenarbeit soll wechselseitigen Charakter erlangen: Zum einen ist das Ziel, jungen Künstlern einen experimentellen Raum für die Entwicklung neuer Arbeiten anzubieten. Durch das ortsbezogene Konzept werden die Künstler dazu gezwungen, im eigenen Arbeitsprozess auch die konzeptuellen Überlegungen anderer Arbeiten zu berücksichtigen. Gleichzeitig sind sie kontinuierlich dazu aufgefordert, sich mit mir als Korrektiv „von außen“ sowie mit den anderen teilnehmenden Künstlern auszutauschen, sich Fragen und auch Kritik zu stellen.

Zum anderen konnte ich wiederum großen Nutzen aus der Beobachtung und konstruktiven Begleitung der verschiedenen Phasen des konzeptuellen Prozesses ziehen und dadurch meine Erfahrungen im Umgang mit Kreativität und in der Planung einer Ausstellung erweitern. Der Erfolg dieser fruchtbaren Zu-

sammenarbeit sollte sich schließlich in einer ansprechenden und spannungsvollen Ausstellung manifestieren, die auch Studenten anderer Klassen dazu motiviert, ihr eigenes Potential in den Räumen der Platform3 entdecken und ausprobieren zu wollen.

Am Anfang stand jedoch die Auswahl der Künstler. Bei meinem ersten Besuch in der Akademie hatten sich etwa 25 Studenten zusammengefunden, die sich für mein Projekt interessierten. Mein Plan war, aus den verschiedenen Positionen acht bis höchstens zehn auszuwählen. Nach Durchsicht der Mappen in Anwesenheit der Studenten, die mir einiges über ihre Arbeit und die Hintergründe berichteten, wählte ich zehn Positionen aus, die ich für das Konzept als passend empfand. Es muss sicher nicht betont werden, dass in einem solchen Auswahlprozess der subjektive Faktor eine nicht unerhebliche Rolle spielt und ein Kurator dazu tendiert, diejenigen Positionen auszuwählen, die ihn nicht nur formal, sondern auch ganz persönlich reizen. Eben darin besteht eine besondere Herausforderung bei der Komposition künstlerischer Positionen und Zusammenfassung unter einem Ausstellungskonzept, in dem trotz der Versuchung individueller Vorlieben dennoch soweit wie möglich die objektive Erfassung von Qualität und Relevanz erkannt und gewahrt werden muss.

Nach der Auswahl wurde ein erstes Treffen mit den Künstlern in der Platform3 vereinbart, damit sich die Künstler, denen zum Großteil die Räumlichkeiten Platform3 noch unbekannt waren, mit den gegebenen Ausstellungsflächen vertraut machen konnten. Kernpunkt des Ausstellungskonzepts war, dass die Künstler ortsspezifische Arbeiten schaffen sollten, die sich direkt auf die Ausstellungsräume und/oder auf die Umgebung der Platform3 beziehen, mit charakteristischen Funktionen und Eigenschaften des Raumes spielen und/oder auf architektonische Elemente reagieren. Schnell formten sich Ideen in den Köpfen der Künstler.

In den darauf folgenden drei Monaten traf ich mich in regelmäßigen Abständen mit den Künstlern in der Platform3, um den Fortschritt



Projekte 2009 | Zehnkampf

über koonst



ihrer Arbeiten an dem Ort zu diskutieren, für den sie entstanden. Die Aufteilung des Raumes bzw. die Platzierung der einzelnen Positionen im Ausstellungsbereich blieb ein wesentlicher Teil der Planungen. Dazu musste der Raum zunächst entdeckt, erforscht, erschlossen werden, um für die beste Präsentation jeder Arbeit wichtige Bedingungen wie das richtige Licht, das benötigte technische Equipment, die Beschaffenheit der Wände, des Bodens, den erforderlichen Abstand zu den anderen Arbeiten und weitere optische Irritationen wie Feuerlöscher, Steckdosen, Versorgungsrohre etc. bereits während des Entstehungsprozesses zu erörtern. (Zugegebenermaßen ist manches im Vorfeld schwierig zu bestimmen; einige Faktoren ließen sich erst während des Aufbaus angemessen berücksichtigen.)

Inhaltlich beschäftigte sich die Ausstellung mit der Frage, welchen Stellenwert heute ästhetische Überlegungen im Zusammenhang konzeptueller ortsspezifischer Strategien innerhalb einer jungen Künstlergeneration besitzen. Skulptural wie auch performativ übersetzten die Künstler die vorhandenen Strukturen in andere Formen und führten sie weiter, um der Organisation des Raumes bzw. Ortes konzeptuell wie perceptiv eine neue Struktur zu geben. Neue Spuren wurden gelegt und weiter getragen, bereits vorhandene Spuren sichtbar gemacht.

Neben räumlichen Faktoren und bauphysikalischen Parametern (Temperatur, Absorptions- und Reflektionsvermögen, haptische Effekte der Oberflächenbeschaffenheit, Farbgebung, Muster, Zersetzung etc.) wird der messbare Raum durch den Faktor Mensch selbst sehr unterschiedlich interpretiert und wahrgenommen. ‚Raum‘ wurde in den gezeigten Arbeiten sowohl als motion im physischen Sinne wie auch als emotion in seiner psychologischen Bedeutung angesprochen und vielschichtig auf einer breiten Palette künstlerischer Spielarten vermittelt.

„(...) the idea that a work has been created for a particular place whose conditions determine the way to conceive and produce the sculpture which, in turn, redefines the site itself.“ (E.J. Izquierdo, „Specific Sites“, in:

Barcelona, Ausst.kat, Barcelona 1996, S. 69). So steht der skulpturale Aspekt der Ortsbezogenheit in einem engen Zusammenhang mit den Maßverhältnissen eines plastischen Objekts oder einer Installation zu ihrer Umgebung. Maßstab, Größe und Position eines ortsspezifischen Werkes werden von der Topographie seines Standorts bestimmt. Der Ortsbezug der Arbeiten in einem temporären Ausstellungskontext bringt zudem den Faktor der Vergänglichkeit mit in die Arbeiten ein: Sie wurden für einen bestimmten Ort geschaffen und können nur dort „richtig“ funktionieren.

Der Großteil der Arbeiten ist daher per definitionem flüchtig: Am Abend der Eröffnung führte Funda Gül Özcan eine Performance durch, deren zurückbleibende Spuren als eigene Installation während der Dauer der Ausstellung bestehen blieben und sich teilweise im Raum verteilten. Florian Lechner arbeitete installativ. Er sammelte kleinteilige Reste, Staub, Fussel etc. als Spuren der Menschen, die in den Ateliers und Büros der Platform3 arbeiten, um sie skulptural in ein Objekt zu binden, das thematisch die Besetzung und Nutzung spezieller Räume aufnimmt. Karen Ernst erfuhr die Wahrnehmung ihrer selbst in einer Sprungbewegung, die im Verhältnis und in Abhängigkeit zu einer Wand als Zeichnung auf dieser sichtbar dokumentiert wurde. Johannes Brechter bediente sich eines metallenen ready-mades, das er – seiner ursprünglichen Funktion beraubt – im Kontext der Ausstellung als plastisches Raumobjekt mit seinen eigenen ästhetischen reflektorischen sowie haptischen Eigenschaften thematisierte. Daneben spielte er in seinen Überklebungen, die sich zwischen zweidimensionalem Bild und Relief bewegen, mit der Dekonstruktion von Schrift und Bildern, um die zahlreichen sinn- und funktionsweisenden „Codes“ unserer alltäglichen Umgebung aufzubrechen. Johannes Evers abstrahiert auf humorvolle Weise die gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Mode gekommene Darstellung von kunsthistorisch bedeutsamen Werken der Malerei und Plastik, der tableaux vivants (frz. „lebende Bilder“), und übersetzt sie in das zeitgenössische Medium des Videos. Für die Ausstellung verarbeitete Evers das

Gemälde *Das Floß der Medusa* von Théodore Géricault. Akteure waren Künstler und das Team der Platform3. Angela Stiegler tauchte den Raum in das Licht einer künstlich projizierten Sonne, deren Strahlungswinkel und Bewegung nur ihrem eigenen Gang folgt und damit die gewohnte Empfindung von (Tages-/Jahres-)Zeit herausfordert. Wona Cho und Claudia Marr stellten in ihren Arbeiten skulpturale Bezüge zu charakteristischen architektonischen Elementen der Ausstellungsräume her, wogegen Stephan Hutton mittels des Mediums Fotografie einen szenischen Ausschnitt der unmittelbaren Umgebung der Platform3 in den Ausstellungsraum transportierte. Kathrin Partelli schließlich füllte das Zentrum des Ausstellungsbereichs mit einer fragilen Holzkonstruktion, deren über ihren handwerklichen Charakter hinausweisende subtile Überlegungen zur Überschreitung von Grenzen, des Verhaltens, Erlebens und Bewusstseins Raum für eigene Erinnerungen und neue Impulse schaffte.

An den drei Tagen nach der Eröffnung, die als voller Erfolg zu werten ist und einen guten Auftakt zur Fortsetzung der Kooperation zwischen Akademie und Platform3 markiert, waren zahlreiche Besucher zu beobachten, die sich oft lange im Ausstellungsraum aufhielten und Offenheit sowie großes Interesse für die Arbeiten zeigten. Die Resonanz auf die Ausstellung zeigte deutlich, dass die Platform3 ein halbes Jahr nach ihrer Eröffnung gut in der Münchner Kunst- und Kulturszene bekannt und integriert ist.

Raus aus den schützenden Mauern der Akademie, rein in den freien Ausstellungsbetrieb! Jan T. Wilms, ein junger Kurator, der seine beruflichen Erfahrungen im Ausstellungsbereich intensivieren und eine dauerhafte Kooperation mit den Studenten der Akademie im Rahmen von Ausstellungsprojekten aufbauen möchte, kommt am Montag zur Klassenbesprechung, um sich die Mappen der Studenten anzuschauen. Für eine Ausstellung sollen neue, ortsbazogene Arbeiten entstehen.

Ortsbezug ist in den letzten Jahrzehnten zu einem zentralen Motiv zahlreicher Künstler geworden: ihre Arbeiten gehen auf soziale, historische, geografische und räumliche Besonderheiten ein. Solch anpassungsfähige Künstler sind Kuratorenlieblinge, da sie Werke speziell und exklusiv für bestimmte Aufgaben und Räume schaffen. Eine enge Zusammenarbeit und Diskussion zwischen Künstler und Kurator ist für die gemeinsame Entwicklung der Ausstellung unumgänglich.

Für die Studenten bedeutet diese Arbeitsweise einen Spagat zwischen Aufgabe und Autonomie der eigenen Arbeit, aus der sich grundlegende Fragen der eigenen künstlerischen Verortung ergeben: Wie kann man ein Werk schaffen, das einerseits ortsbazogen sein soll und andererseits in der Abfolge von Arbeiten innerhalb des Gesamtwerks nachvollziehbar wird? Was gibt der Raum und sein Umfeld für die eigene Arbeit her?

Jan lädt die Studenten zu regelmäßigen Treffen in die Platform3 ein, um den Raum zu sondieren und um über Arbeitsansätze, Fortschritte und Lösungen zu diskutieren. Die Treffen sind wie erweiterte Tagsitzungen der Akademie. Durch den Einfluss von Jan, der selbst die Künstler und ihre Arbeitsweisen erst noch besser kennenlernen muss, wird jede Position, die innerhalb der Klasse schon bekannt ist, von neuem in Frage gestellt.

Gerade auch deshalb sind solche Ausstellungsprojekte außerhalb der Akademie für die

Studenten wichtig: Manche etwa lösen die Aufgabe des Ortsspezifischen durch die Dimension der Arbeit. Schon Vorhandenes wird vergrößert oder verkleinert und so dem Raum passend gemacht. Vom ersten kreativen Impuls über die weitere konzeptionelle Planung bis zur Durchführung beeinflussen räumliche Parameter auf nicht immer vorhersehbare und kontrollierbare Weise das letztendliche Werk. Andere suchen in und um die Ausstellungsräume nach Motiven und Materialien, die sie aufnehmen und mittels ihrer eigenen Herangehensweise passend machen.

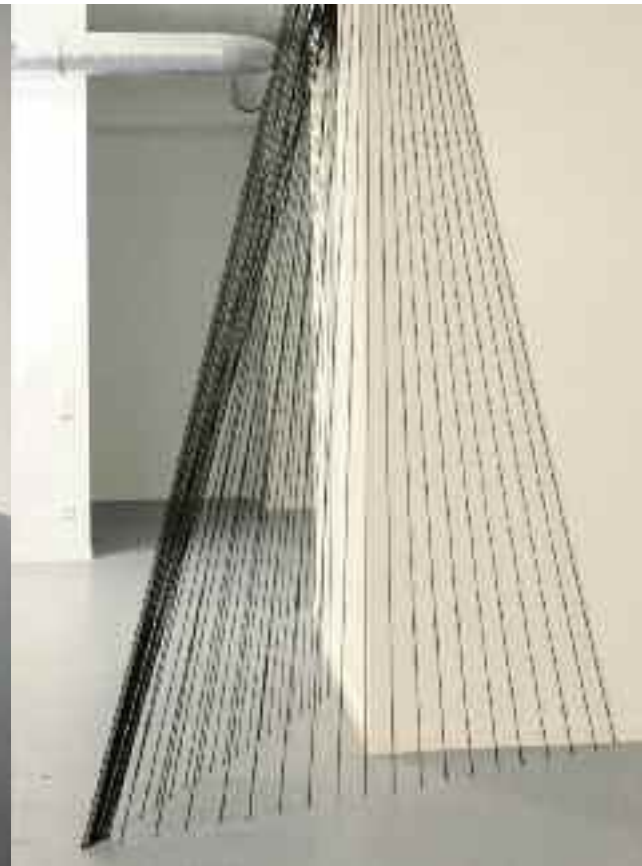
Bereits während des Prozesses der Entstehung der Arbeiten und im Zuge des kontinuierlichen Austausches mit den Studenten jongliert der Kurator mit den Werken und versucht, in der Konzeption der Ausstellung übergreifende Zusammenhänge herzustellen. Dazu muss er sich kritisch mit den Arbeiten auseinandersetzen, um gemeinsam mit den Künstlern zu entscheiden, wie und wo welche Arbeiten präsentiert werden sollen. Er muss loben und auch tadeln, immer wieder die Motive der Künstler hinterfragen – und sie bei Laune halten.

Auf diese Weise lernen die Studenten nicht nur, sich zu positionieren, sondern vor allem, ihre Position nach außen zu tragen. Dazu gehört jedoch auch, die Grenzen ihrer Anpassungsfähigkeit zu kommunizieren. Projekte wie die Ausstellung *ZEHNkampf [Wand zu Wand]* in der Platform3 begünstigen die Entwicklung einer eigenen künstlerischen Persönlichkeit und – wichtig auch für die spätere Marktpositionierung – sie ermöglichen die (Er-)Findung einer eigenen, unverwechselbaren Bildsprache, einer „trademark“.

Susanne Wagner (*1977) ist selbst Künstlerin und berät als künstlerische Mitarbeiterin die Studenten der Klasse für Bildhauerei von Hermann Pitz, AdBK München.



Vordergrund: Johannes Brechter, o. T.; Aluminiumtafel, U-Eisen, 2009
Hintergrund: Johannes Brechter, S81, Foliencollage auf Papier, 2009



Wona Cho, Gekippte Blicke II, 2009



Vordergrund: Kathrin Partelli, Warum der Fisch das Fliegen lernte, Installation (Detail), 2009
Hintergrund: Stephan Hutton, 2.12 Uhr, Foto-Plakat, 2009





Sofia Spionage:

What is behind the curtain?

Yanna Varbanova

Sofia und München sind so unterschiedliche Städte, dass aus dieser Differenz eine Art anziehendes Interesse zwischen den beiden Städten entstehen kann. Das war für mich eine grundlegende Idee bei den ersten Strichen der Projektskizze von *Sofia Spionage*, die bis zum Ende des Projektes als ein richtiger Leitfaden geblieben ist. Eine südosteuropäische Hauptstadt mittels verschiedener Sparten der zeitgenössischen Kunst in München, Bayern und in den Räumen der Platform3 zu präsentieren, war ein süßes, aber auch ein risikoreiches Vorhaben. Was würde passieren, wenn München das audio-visuelle Modell von Sofia in der Form einer Ausstellung nicht akzeptieren würde? Was würde passieren, wenn Sofia und die junge bulgarische Kunst das anspruchsvolle Münchner Publikum nicht gewinnen oder überzeugen können? Zweifel, Fragen, Fragen, Fragen und hunderte große und kleine Schritte in der Entwicklung eines Projektes, die letztendlich die gesuchten Antworten gefunden haben. Aufgrund dieser Ausgangssituation entstand eine spezifische Struktur in der Entwicklung des Projektes, die sich nah an dem Begriff „Spionage“ hält und ganz absichtlich die Instrumente und Techniken „des spionierenden Auges“ verwendet. Es gibt sechs wichtige Phasen in der Entwicklung dieses Projektes, die ich gerne beschreiben möchte, da sie den Inhalt und das Ziel von *Sofia Spionage* am besten schildern.

Die erste Phase: die Spionage als Spionage laufen lassen Zuerst hieß *Sofia Spionage* „Urban Visions“ und das war ein Titel, der alles andere als inspirierend klingt und „aussieht“ (jede Menge von Projekten, die entweder „Urban“ oder „Visions“ in den Titeln enthalten, „schwimmen“ im Bereich der zeitgenössischen Kunst). Die Visionen von oder über Sofia können auch als eine Art heimliche Beobachtung der Stadt, der Bewohner und der Umgebung aufgenommen werden. Auf diese Weise übernahm die „Spionage“ den Platz der „Visionen“, um mehr die Methode des Projektes zu zeigen, als

nur eine flache Darbietung zu sein. Der zweite Teil der Metamorphose des Titels ist klar: Sofia ist „Urban“ und „Urban“ ist Sofia. Auf diese Weise war die Umwandlung des Projekttitels abgeschlossen.

Die zweite Phase: die Spione/die Künstler aussuchen „Die Spione“ mit starken künstlerischen Veranlagungen, die an dem Projekt teilnehmen sollen, sind einigermaßen bestimmt. Alle sind Vertreter der jungen bulgarischen Kunstszene in Sofia mit bisher wenigen Erfahrungen im Ausland. Boyan Hristov ist ein junger Fotograf, der sich in seinen Fotos gerne mit dem Ambiente und den Leuten von Sofia auseinandersetzt. Er ist auf der Suche nach dem Moment eines Blickes, eines Kusses, eines Einatmens-Ausatmen. Boyan ist der perfekte Spion mit der perfekten Waffe: der Kamera, immer in der Hand oder im Rucksack. Auch eine Spionin ist an dem Projekt beteiligt: die Kuratorin Vladiya Mihaylova. Sie sammelt bereits seit langer Zeit das nötige „Geheimmaterial“ bei der Durchführung mehrerer Ausstellungen im Bereich „Kunst im öffentlichen Raum.“ In enger Zusammenarbeit mit Vladiya Mihaylova ist der einzige Künstler, der vor allem Projekte im Ausland realisiert hat, HR Stamenov. Der bulgarische Künstler beschäftigt sich in seinen Werken mit der objektiven und physischen Realität. Die Probleme, die ihn interessieren, sind mit dem Licht, den physikalischen Gesetzen – der Gravitation, dem Gleichgewicht, der Vergrößerung oder Transformation der Materie – verbunden. Die beiden Spione Vladislav Iliev und Kliment Dichev mögen das Konspirative und das Heimliche. Der erste schafft überdimensionale Utopien mit seinen Visuals, die die Musik von DJs nicht nur begleiten, sondern zum Traumklang verwandeln. Kliment befindet sich tief in der Welt der Trance und der progressiven Experimente. Diese beiden Spione waren auf der Suche nach Klängen, Geräuschen, Tönen – der Musik der Stadt. Der einzige Spion, der seine Hauptlocation in München hat, ist Ivan Paskalev. Er hat mehrere Fotoausstellungen realisiert –



Projekte 2009 | Sofia Spionage

vorwiegend in München – und hat die Aufgabe eines richtigen „Spion-Insiders“ übernommen: er hat zwei Wochen in Sofia verbracht und heimlich Fotos und Videos aufgenommen, die er später in eine Fotoinstallation verwandelte.

Die dritte Phase: die Spionage als Puzzle-darstellung einer Stadt Die Spione werden bestimmt und dann kommen die Aufgaben, um eine richtige Spionage vorbereiten und durchführen zu können. Auf diese Weise entsteht *Sofia Spionage* als eine Reihe von Veranstaltungen, die durch verschiedene „Kleinerzählungen“ die heutige visuelle Existenz einer Hauptstadt in Südosteuropa darstellen. Es werden verschiedene Genres miteinander verknüpft, die das visuelle Schicksal Sofias mit den Instrumenten der zeitgenössischen „Kunst-Spionage“ wiedergeben:

Fotoausstellung von Boyan Hristov – *Sofia Shoot*, die sich den Jugendlichen und ihren Orten in Sofia widmet. Die Fotos zeigen ein anderes Sofia – eine soziokulturelle Plattform und gleichzeitig eine wilde Bühne von Kunst, Kultur und Politik.

Vortrag der Spionin Vladiya Mihailova – *Creating Public Space*, eine Präsentation der wichtigsten Projekte von bekannten bulgarischen Künstlern, die im öffentlichen Raum von Sofia stattgefunden haben.

Visuelle Aktion von HR-Stamenov – *The Phenomenon of W24°58'59,43" N42°07'55,29*, ein Versuch, das Reale und das Imaginäre miteinander zu verknüpfen, in dem ein Zug aus der U-Bahn in Sofia rasend durch die Aidenbachstraße fährt.

Installation von Vladislav Iliev – *Spacebags aus Sofia*, Luft aus Sofia, Erde aus Sofia, eine Bierdose aus Sofia oder einfach „SomeThing“ aus Sofia.

Audio-visuelle Performance von Vladislav Iliev und Kliment Dichev – *Midnight Walk*, ein Spaziergang durch die Straßen von Sofia – Sofia heute und Sofia vor 30 Jahren mit schwarz-weißen Visuals und Minimal Sound.

Fotoinstallation von Ivan Paskalev – *Lomos and Low mo's*, vierzig kleine Dias mit jeweils zwei Fotos, zum Mitnehmen (nur bis zu der Höhe des Auges) und zum Durchgucken. Der Spion bist Du!!!

Sofia Screening, das Filmprogramm von *Sofia Spionage*, das vier Filme in Bezug auf das heutige Sofia – Leben, Liebe und Absurd – umfasst.

Die vierte Phase: das Navigationssystem einer Spionage Nachdem die Aufgaben zwischen den Spionen verteilt sind, kommt ein Zeitraum im Projekt, in dem die Kommunikation unter den Beteiligten vorwiegend aus intensivem E-Mailverkehr und Skypegesprächen besteht. Das Material wird allmählich gesammelt und entweder in Fotos, Videos oder Objekte verarbeitet oder nach München geschickt. Es handelt sich um einen mühsamen Prozess, da der Tag der Eröffnung von *Sofia Spionage* noch weit voraus liegt, man ihn aber trotzdem die ganze Zeit wegen des intensiven und ununterbrochenen Austausches unter den Teilnehmern sehr nahe fühlt.

Die fünfte Phase: die Enthüllung der Sofia Spionage Eine Woche lang waren die bulgarischen Künstler in München, um die Eröffnung in der Platform3 vorzubereiten und mitzuerleben. Wie richtige Spione blieben sie bis zum Ende anonym. (Ganz absichtlich wurden keine Schilder zu den Fotos oder Objekten aufgehängt, da es sich um eine richtige Spionage handelt und man die Namen der Spione nicht so leicht verraten darf). Drei Tage haben gereicht, um die Ausstellung in den Griff zu bekommen und das Geheimmaterial an die Wände zu hängen, in die Dias zu stecken, auf die DVDs zu brennen oder in Notebooks zu speichern. Der Zentralbereich der Platform3 verwandelte sich in eine Plattform der Bilder und Stücke aus einer Hauptstadt „in progress“, die immer noch in der Pluralität ihrer Identität steckt. Die ausgestellten Fotos und Objekte, der Vortrag, die visuelle Aktion und die audio-visuelle Performance schaffen es, einen Teil Sofias nach München in die experimentierfreudigen Räumlichkeiten der Platform3 zu transportieren – das Sofia der jungen Leute, das Sofia der Proteste und Demonstrationen, das Sofia der zeitgenössischen Kunst und des Theaters, das Sofia auf der Aidenbachstraße oder das Sofia aus den Archiven des nationalen bulgarischen Fernsehens. *Sofia Spionage* zeigt

die Stadt Sofia als eine Bühne der zeitgenössischen bulgarischen Kunst, als einen lebendigen Mikrokosmos, der aber nicht geschlossen ist, sondern die Verbindung mit anderen urbanen und kulturellen Räumlichkeiten sucht.

Die sechste Phase: Sofia Spionage Das Projekt *Sofia Spionage* hat viele Ziele erreicht – von dem Erreichen eines breiten Publikums bis zum Anklang in der Presse. Das Projekt hatte auch die Antworten auf die Fragen bezüglich der Unsicherheit aus der Anfangsphase gefunden: München hat die junge bulgarische Kunst und ihre Reflektionen über Sofia akzeptiert und wahrgenommen. Das wichtigste erreichte Ziel von *Sofia Spionage* für mich ist, dass das Projekt es geschafft hat, ein richtiges und tiefes Interesse bei den Besuchern der Ausstellung zu erzeugen – im Bezug sowohl auf die Künstler und ihre Werke, als auch auf die Prozesse, die in einer osteuropäischen Hauptstadt passieren. Sofia bleibt immer noch ein unbekanntes Feld für die meisten Menschen in München und deshalb ist das Projekt ein Versuch, ein bisschen Licht und Klang aus Sofia nach München zu bringen.

Ich wurde nach Hauptbegriffen gefragt, die Sofia am meisten charakterisieren. Die Antwort habe ich sofort aus mir heraus in die Luft geschossen: „Arm, aber frech!“ Danach habe ich mich erinnert, dass auch Berlin fast so bekannt geworden ist: „Arm, aber sexy!“ Sofia ist auch sexy, aber anders – ein bisschen „Soz“, ein bisschen „Glas“, ein bisschen „Orient“ – eine pure Elektrik, die man auch als sexy bezeichnen kann. Sexy auf ihre ART.

Sofia Spionage ist eine Veranstaltung der Platform3 und des Kulturreferates der Landeshauptstadt München. *Sofia Spionage* wurde durch die Robert Bosch Stiftung gefördert.

Boyan Hristov – Fotoausstellung Sofia Shoot

Yanna Varbanova



Wenn Du die Fotos von Boyan betrachtest, kommt es Dir so vor, als sei Sofia wild, bunt, lebendig und verrückt. Für eine Hauptstadt, die lange Jahre im Schatten des Kommunismus stand, verändert sich Sofia rasch und sicher. Die Plattenbauten sind immer noch da und sie werden immer da sein, da sie ein Teil von Sofia sind. Aber da sind auch die Regenbogenleute aus der Gay-Parade, oder die protestierenden jungen Leute vor dem Parlament, die „Hare-Krishna“-Leute, oder die wilden Jungen, die voll in ihrem Partyelement sind. Die Fotos von Boyan tragen eine gewaltige Energie, eine blitzschnelle Bewegung, eine bitter-saure Ironie des Lebens in sich. In seinen Fotografien wird Sofia wieder zum Leben erweckt, um die Vergangenheit als eine Repräsentanz der politischen Macht zu verdrängen. Sofia die Stadt der kleinen und großen Engel – aus Farbe, Stein und Licht.



Vladiya Mihaylova – Creating Public Space:

Sofia als Multiplikator

Yanna Varbanova

Vladiya Mihaylova ist eine der wichtigsten Vertreterinnen der zeitgenössischen Kunst in Bulgarien. Sie ist Kuratorin in der Vaska Emanuilova Galerie in Sofia und hat viele internationale Projekte konzipiert und durchgeführt. In ihrem Vortrag *Creating Public Space* berichtet sie über die bekannten bulgarischen Künstler Luchezar Boyadjiev, Ivan Moudov und die Gruppe *Ultrafuturo* und ihre Arbeiten im öffentlichen Raum Sofias. Alle sind bulgarische Künstler, die schon international anerkannt sind und die sich immer wieder dem Experiment und der Innovation widmen. Die junge Kuratorin sucht in ihrem Vortrag die Momente der sozialen und kulturellen Umwandlung von Sofia. In der nicht so weiten Vergangenheit war Sofia ein Repräsentant der Ideen des Kommunismus, heute funktioniert die Hauptstadt als eine Spiegelung der Prozesse in sich selbst. Vladiya verknüpft das Urbane von Sofia mit der Provokation und der Ironie der Collagemanipulationen von Luchezar Boyadjiev oder mit den radikalen Aktionen der Gruppe *Ultrafuturo*. Auf diese Weise verwandelt sich Sofia in einen Multiplikator von visuellen Codes, verborgenen Inhalten oder manipuliertem Sinn. Diese werden noch mal verarbeitet, damit sie als Artefakte der zeitgenössischen Kunst wirken können. Das ist ein Prozess, der am besten schildern kann, dass das urbane Umfeld von Sofia auch eine wichtige Komponente der heutigen bulgarischen Kunst ist.



Kunst in Sofia. Wann. Wie. Wer.

Audio-visuelle Performance von Vladislav Iliev und Kliment Dichev – Midnight Walk: Stop-Motion einer Stadt

Yanna Varbanova

Die Performance beinhaltet drei Phasen der Spionage: das Sammeln von Archivsendungen über Sofia aus dem Nationalfernsehen, ein Video und Fotoshooting an bestimmten Orten in Sofia und das Aufnehmen von Geräuschen und Klängen der Stadt (in der Live-Session werden sie mit elektronischer Progressive- und Minimal-Musik vermischt). Alle diese Bestandteile stellen eine Zeitreise zusammen – verknüpfen Vergangenheit und Gegenwart, schwarz-weiße Bilder mit Stop-Motion, den ersten bulgarischen Magier Senko mit jungen Schauspielern, die Plattenbauten Sofias mit dem Nationaltheater „Ivan Vasov“. Die Visuals von Vladislav (bekannt als Vladzen) und die Musik von DJ Kliment vermischen sich in einem Tanz der „Zerbrochenheit“ – manchmal geraten sie in Zusammenklang, manchmal in Hypnose, oder in minimalen Beat. Sofia vibriert, wiederholt sich, stoppt, kreist, klingt, fängt vom Anfang an, läuft, stoppt wieder. Nicht nur die Zuschauer in der Platform3 waren während der Performance in ein tiefes Beschauen geraten – die Körper waren nicht mehr abwesend, der Sinn ebenso. *Midnight Walk* ist nicht nur die Darstellung einer Stadt in Bildern und Menschen, Straßen und Gebäuden, Regen und Sonne, es ist eine mehrdimensionale Erzählung über eine Stadt. Vor den Augen und in den Ohren spielt sich die Entwicklung eines Lebens ab.



Stop-Emotion einer Stadt

Sofia als ein Kind in seiner süßen Naivität und Unschuld in schwarzweißen Bildern und im Stil der Stummfilme Chaplins (die Bilder der ersten bulgarischen Feuerwehr), begleitet von einer experimentellen Melodie aus dem Notebook. Sofia als Jugendliche in einer freien Rebellion und einem Ungehorsam, in komischen und bunten Klamotten – wild tanzend vor den Plattenbauten des emblematischen Viertels „Mladost“ oder vor einem der schönsten Gebäude Sofias – dem Nationaltheater „Ivan Vasov“. Sofia als Erwachsene – rasende Autos, kreisende Straßenbahnen, Monumente der Vergangenheit, die Bewohner der Stadt in „dummer“ alltäglicher Eile irgendwohin – der Herzrhythmus von Sofia. Ein Spaziergang zum Verabschieden aus der Wirklichkeit, in Bild und Klang und durch das Leben einer Hauptstadt.

The Phenomenon of W24°58'59,43" N42°07'55,29... ist eine Videoinstallation eines vorbeifahrenden Zuges, der am 29. September 1999 verschwunden ist, indem er in ein Lichtloch geriet. In diesem Werk benutzt HR-Stamenov gleichzeitig Elemente der Filmproduktion von sci-fi (bei dem Aufbau der Geschichte) und der Werbung (bei der Vorstellung der Gestalt) und schafft eine konkrete Situation der Wahrnehmung, in der der Zuschauer vor einer unmittelbaren Gestalt im städtischen Milieu steht, die er als imaginär oder real unterscheiden soll. Der Zug stammt aus der U-Bahn in Sofia und repräsentiert einen wichtigen Bestandteil des städtischen Ambientes von Sofia. Der vorüberfahrende Zug wird in den öffentlichen Raum Münchens integriert, um eine Parallelität der Bewegung und der Zeit zu schaffen. Der Zug erscheint als ein Phänomen der Vergangenheit, um sich in ein Phänomen der Gegenwart zu verwandeln. Das zukünftige Moment fehlt, da es sich um eine Lichterscheinung handelt, die nur im heutigen Augenblick existieren kann. Der Zug hat keine bestimmte Richtung, er macht keine Stopps oder Pausen. Es ist ein Phänomen der Unendlichkeit in der Position der Bewegung.



Als gebürtiger Sofioter bin ich eng mit Sofia verbunden, doch ich lebe seit fast schon 10 Jahren im Ausland, so dass ich den nötigen Abstand „gewonnen“ habe, um meine Stadt mit den Augen eines Fremden betrachten zu können. In dieser Fotoserie versuche ich keine Geschichte zu erzählen oder die typischen Bilder der Stadt einzufangen – da sein und fotografieren, ohne Vorwissen, ohne Stadtplan, keine Sehenswürdigkeitenjagd, einfach Eindrücke sammeln, als wüsste ich nicht, wo ich mich befinde, als würde ich die Stadt nicht kennen. Strukturen, Formen, Farben, Kontraste, Chaos, Harmonie, Straßen, Gassen, Häuser, Innenhöfe, Figuren, Leute, Lichter, Schatten, Dunkelheit, Vergänglichkeit, Hässlichkeit, Schönheit, Zeitlosigkeit – *Lomos and Low mo's* ein buntes Patchwork von Augenblicken.

Sofia Spionage gab mir die einzigartige Möglichkeit, meine Ausdrucksweise und Ästhetik mit den anderen Künstlern der Ausstellung, die wiederum in Sofia leben und mit der Frequenz der Stadt pulsieren, zu teilen, und in Beziehung zu setzen. Aus einfachen Spionen sind im gegenseitigen Austausch Doppelagenten geworden, die es auch in der Zukunft riskieren würden, ihre Sichtweisen zu verdrehen, um noch spannendere Bildwelten entstehen zu lassen.



Die Installation von Vladislav Iliev wurde einen Tag vor der Eröffnung von Sofia Spionage geboren. Bis zu diesem Moment war sie nur in seinem Rucksack und in unseren Taschen oder Köpfen. Vladi hat 50 „Spacebags“ in Sofia gekauft und die ganze Zeit, während er diesen seltsamen Einkauf machte, wurde er von dem misstrauischen Blick des Verkäufers begleitet. „Spacebags“ benutzt man in Bulgarien als Behältnisse illegaler Materialien (wie Drogen). In der Ausstellung *Sofia Spionage* wurden sie als Behältnisse von Geheimmaterial aus Sofia benutzt. Das ganze Team der *Sofia Spionage* hat die Spion-Outfits angezogen und die Spionage konnte beginnen. Für die Künstler, die extra für das Projekt gekommen waren, war das eine leichte Mission, da sie viele Gegenstände aus Sofia bei sich hatten. Aber für die anderen Spione, die in München lokalisiert sind, war es eine Herausforderung. Überraschenderweise hatte jeder ein Stück Sofia irgendwo in seinen Schubladen, Taschen, Hosen versteckt gelassen. Eine Lupe mit dem Auge eines Spions, bulgarischer Tee oder eine Bierdose, ein kaputtes Feuerzeug, bulgarischer „Lokum“ (eine typische bulgarische Spezialität), Luft, Erde und Liebe aus Sofia. Die Installation bewahrt die Gegenstände in den durchsichtigen Säckchen – einerseits sind sie so in Sicherheit gebracht, aber andererseits fallen sie in der Durchsichtigkeit der „Spacebags“ jedem menschlichen Blick zum Opfer. Auf diese Weise erschaffen sie ein Narrativ der Zweideutigkeit: sie stellen Beweismaterial aus einem menschlichen Leben dar, wobei das Geheimnis mit seiner Enthüllung in Verbindung steht. Beweise einer alltäglichen Spionage in uns selbst, die wir im Laufe unseres stressigen Lebensrhythmus im Hintergrund der Existenz ausstoßen. Sie bleiben aber erhalten...





Die Ausstellung *Liquid Archives* hinterfragt die Mechanismen der Geschichtsproduktion. Die Idee von Geschichte als einer unumstößlichen, großen Erzählung, die sich aus den Tiefen vermeintlich statischer Archive speist, wird dekonstruiert. Der Begriff des „flüssigen Archivs“ steht hierbei vor allem für einen alternativen Zugang zu globaler Geschichte und politischer Gegenwart. Ermöglicht wird dieser Perspektivwechsel durch die Hinwendung zu einer ozeanischen Betrachtungsweise. Die Idee dieses *Maritime Turns* funktioniert als eine Art Gegenentwurf zu terrestrischer Betrachtung. Letztere erzählt primär von Nationalstaatlichkeit und Abgrenzung. Die ozeanische Perspektive hingegen lebt von der Vision multilateraler Geschichten, verbunden durch weite räumliche und lange zeitliche Bögen. Das Meer, per se global – physisch und ideell, wird als ursprüngliche Struktur der globalen Vernetzung verstanden, und die Metaphorik des Meeres wird in interdisziplinären Ansätzen als Methode genutzt, politische, ökonomische und kulturelle Zusammenhänge neu zu überdenken. Maritimer Wandel meint also einen Denkraum, der in Verbindung mit dem Phänomen der Globalisierung einen neuen Zugang zu Geschichte und Gegenwart herstellt.

Der hier dargestellte Ansatz findet sich in künstlerischer Praxis oftmals bereits realisiert. Dies zu zeigen, ist die Absicht der Ausstellung *Liquid Archives*. Die Arbeiten der 19 KünstlerInnen aus 12 Ländern befassen sich alle, wenn auch in unterschiedlicher Weise mit der Überschreitung von Grenzen, seien sie zeitlicher, räumlicher oder formaler Natur oder sei es die Grenze zwischen Realität und Fiktion. Sie alle sind daran beteiligt, Ansätze einer alternativen Moderne in ihrem Zirkulieren um Themen wie Archiv, Konstruktion des Wissens, Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit, Mobilität, Verbindung und Grenzen zu artikulieren und damit, über die Perspektive des Ozeanischen, neue (Zwischen-) Räume zu eröffnen und bewusst zu machen.

Den gedanklichen Ausgangspunkt bildet Frédéric Bruly Bouabré (*1923, Elfenbeinküste), der sich seit seinem zwanzigsten Lebensjahr

als Autodidakt mit Literatur, Ästhetik, Geschichte, Naturwissenschaften, Politik und Religion beschäftigt. Mitte der 60er Jahre beginnt er unter dem Titel *Connaissance du Monde* eine Kosmogonie – einen Werkzyklus, der die enzyklopädische Sammlung der Erkenntnisse der Welt zum Ziel hat. Die kleinformatischen, stets aus einem Bild und einem Textelement zusammengesetzten Zeichnungen sind einer archivari-schen Praxis verpflichtet, relativieren jedoch dominante, westliche Taxonomien. Sie zeigen eine andere, nur zum Teil fassbare Ordnungsstruktur. Das Gleiche gilt für die Arbeit des aus Algerien stammenden, in Deutschland lebenden Künstlers und Designers Hamid Zenati (*1944), der sich in einem zutiefst autonomen Bilduniversum bewegt.

Die Suche nach einer Ordnung, die fotografischer Logik, der Materialisierung der Realität und der Psychologie des Fotografen selbst gerecht wird, treibt auch Nadim Asfar (*1976, Libanon) bei der Serie *Les Constallations* an. *Les Constallations* speisen sich aus unzähligen Fotos, die er vom Balkon seiner Beirut Wohnung aufgenommen hat und die er zu großformatigen, hochauflösenden, sich aus einem Raster zusammensetzenden Bildern komponiert. Asfar, der in seinen Arbeiten über die Bedingungen von Bildproduktion heute reflektiert, verhandelt mit großer technischer Fertigkeit die Schnittstelle zwischen Dokument und Abstraktion, zwischen Nähe und Distanz. Die Spannung zwischen Abstraktion und Figuration steht auch im Zentrum der malerischen Auseinandersetzung von Silke Markefka (*1974, Deutschland). Die Bilder der Serie *Archiv* lösen sich vom Gegenstand und werden zu Feldern aus Farbe und Form. Und dennoch werden durch Erinnern die Regalreihen und Mediatheken nicht ausschließlich als abstraktes Konzept gelesen, sondern behalten die Qualität eines Nachbildes des Gedächtnisses. So steht die Serie *Archiv* letztlich auch für eine Auseinandersetzung mit der Unmöglichkeit der Speicherung von Zeit.

Mit der Konstruiertheit unseres Wissens, der damit unausweichlichen Relativierung von geschichtlichem Narrativ und der zeitlichen



Projekte 2009 | Liquid Archives

Einbettung von Information durch ihre Materialität setzt sich der Künstler, Autor und Verleger Nikolai Vogel (*1971, Deutschland) auseinander. Sein Text *Große ungeordnete Aufzählung* wird laufend verändert, fortgeschrieben und an verschiedenen Orten temporär und immer nur in Ausschnitten installiert. Dabei nutzt er verschiedenste Medienformate, deren Zeitanfälligkeit den Textfluss bedingen. Geräte und Materialien, mit denen archiviert wird, sind selbst dazu bestimmt, museal zu werden und so verschmilzt das archivierte Textmaterial mit dem Archivierungswerkzeug. Die *Große ungeordnete Aufzählung* ist eine sich immer wieder verlierende und neu findende Weltbestandsaufnahme in Details, changierend zwischen Subjekt und Objekt, Lyrik und Prosa, Literatur und Skulptur, Original und Kopie.

Die Verschränkung verschiedener Realitäts- und Zeitebenen haben die Arbeiten von Nina Fischer & Maroan el Sani, Xavier Krilyk und Annegret Bleisteiner zum Thema. Fischer (*1965, Deutschland/Japan) & el Sani (*1966, Deutschland/Japan) richten in ihrer Arbeit den Blick auf die kulturellen, sozialen, politischen und wirtschaftlichen Hintergründe von Orten und auf subjektive Strategien der Verarbeitung von Geschichte. Für den Betrachter vermischen sich dabei oftmals Realität und Fiktion zu komplexen Überlagerungen von individueller und kollektiver Erinnerung. Die Fotoarbeit *L'Avventura senza Fine* und die dazugehörige filmische Dokumentation *La Scomparsa* ist eine Hommage an den 1960 von Michelangelo Antonioni gedrehten Film *L'Avventura*. Hier verschwindet bei einem Yachtausflug auf die äolische Insel Lisca Bianca eine der Protagonistinnen. Nach dieser fiktiven Figur sucht das Künstlerduo in der Realität mit einer Plakat-Aktion und einer Befragung der Fischer und anliegenden Bewohner. In Krilyks (*1966, Frankreich/Deutschland) Arbeit *Lascauxcrash* vermischen sich unser alltägliches Leben und mythische Welten der Frühgeschichte. In einem David-Lynch-artigen Szenario begegnen dem Betrachter auf einer virtuellen Fahrt durch die Nacht die Wandmalereien aus den Höhlen von Lascaux wie Flashbacks aus einer archaischen Zeit. Auch in Bleisteiners (*1968, Deutschland) Videoinstallation *Polares Experiment* schwimmen unter-

schiedliche Zeitebenen. Die zerfaserte Gleichzeitigkeit der individuellen Gegenwart wird nicht zuletzt durch Orte wie das Salzbergwerk in Bad Reichenhall vergegenständlicht.

Der filmische Essay 1958 von Ghassan Salhab (*1958, Senegal/ Libanon) verbindet auf eindrückliche Weise autobiographische Geschichte mit der politischen Geschichte des Libanons. Das Jahr 1958 markiert die zwei zentralen Ereignisse dieses Filmes: Die Geburt des Regisseurs in Dakar und den Anfang einer langen Serie von militärischen Konflikten im Libanon. Der filmische Essay zeichnet sich durch die Überschneidungen zwischen biographischer Erzählung und Interviews sowie zeitgeschichtlichem Material aus und thematisiert Exil, Kolonisierung, libanesisische Geschichte und linguistische Differenz.

Die Videoessays *Contained Mobility* von Ursula Biemann (*1955, Schweiz) und *Sudeuropa* von Raphael Cuomo (*1977) und Maria Iorio (*1975) widmen sich Aspekten der Migrationspolitik in Europa. *Contained Mobility* analysiert die aktuellen Bedingungen der sich ständig ändernden Gesetzgebungen zur Mobilität in Europa. Die Arbeit fokussiert dabei die hoch entwickelten Methoden und Technologien, die sich an allen beteiligten Fronten etabliert haben: auf Seiten der autorisierten Behörden, Menschen- und Gütertransport zu regulieren, auf Seiten der Passagiere, Beschränkungen zu umgehen, um Bewegungsfreiheit und Sicherheit zu erlangen. In der Arbeit *Sudeuropa* werden die Auswirkungen italienischer und europäischer Migrationspolitik auf der Insel Lampedusa portraitiert.

Mit dem spezifischen Kontext des Raumes des karibischen Meeres befassen sich Carolina Caycedo (*1978, UK/ Puerto Rico) und Marcos Lora Read (*1965, Dominikanische Republik). Caycedos Installation *In Case of Emergency* setzt sich aus zehn Macheten zusammen. Auf den roten Messerblättern sind die Namen aller bewaffneter, linksgerichteter Guerilla-Gruppen geordnet nach ihren lateinamerikanischen und karibischen Ursprungsländern eingraviert. Wie eine Flotte subversiver Geschichte nehmen sie den Ausstellungsraum ein. Die skulpturale Installation von Lora Read hingegen erinnert gleichermaßen an ein U-Boot wie an einen

Zeppelin. Nähert man sich der Skulptur, ertönt karibische Musik (Bachata), die aus dem Inneren über das Periskop leise nach außen dringt. Lora Read evoziert mit der poetischen Installation unterschiedliche Assoziationen: den geschichtlichen Kontext von Mobilität in der Karibik, hier unbedingt mit dem Meer verquickt; die dennoch bestehende politische und gesellschaftliche Isolation der Karibik, oft nur durchbrochen von der globalen Verbreitung ihrer folkloristischen Popkultur; und nicht zuletzt die Verbindung zur utopische Vision des Kapitän Nemos (J. Verne, *20.000 Meilen unter dem Meer*), der auf der Suche nach einem nicht-territorial begrenzten Raum eine Reise durch die Unterwasserwelt unternimmt.

Nach den territorialen Bedingungen, den wirtschaftlichen und politischen Folgen des Weltverkehrs auf dem Meer fragt auch Allan Sekula (*1951, USA) in seiner Videoarbeit *Lottery of the Sea*. Die essayistische Reise führt Sekula in den Pazifik zur Kollision eines U-Boots der USA mit einem japanischen Fischerboot, an den Panama-Kanal und zu der Frage nach Souveränität und Kontrolle dieser bedeutenden Wasserscheide, zur Ölpest an der spanischen Küste mit der dortigen Eigeninitiative der Bevölkerung und zu einem großen Immobilienprojekt an der Seefront in Barcelona. Die physischen Orte maritimen Handelns sind auch Schauplatz Zineb Sediras (*1963, Frankreich/ England) neuester Arbeit *Remnants of a Scattered Vessel*. Die aus 15 fotografischen Lichtkästen unterschiedlicher Formate bestehende Arbeit zeigt das fragmentierte, leuchtende Portrait eines Schiffsskeletts vor der Küste Mauretaniens, einem Ort an dem Wüste und Meer aufeinander treffen. Die verfallenen Überreste des Schiffes beschreiben eine Form der Endgültigkeit, das Ende einer Reise. Dies ist insbesondere im Hinblick auf den Ort von Bedeutung: die Hafenstadt Nouadhibou. Sie ist heute oft Ausgangspunkt für die lebensgefährlichen Überfahrten von Migranten und – sie beherbergt den weltgrößten Schiffsfriedhof, der sowohl eine Navigations- als auch eine Umweltgefahr darstellt.

Die großformatige, digitale Collage *Alte Welt – Neue Welt* von Stephan Huber (*1952, Deutschland) bringt als Versuch einer neu-

artigen, nicht-territorial bestimmten Kartographie der Welt in mehrfacher Hinsicht Kerngedanken der Ausstellung auf den Punkt. Hubers Thema ist die Reinszenierung des Raumes. *Alte Welt – Neue Welt* zeigt die Erde in drei Phasen eines Umwandlungsprozesses. In der linken Bildhälfte kann die „Alte Welt“ studiert werden, rechts die Formierung neuer Strukturen. Die „Neue Welt“ geht auf vier „Vulkanausbrüche“ zurück, Sinnbilder, die für die realpolitische und philosophisch-theoretische Zäsuren stehen, deren grafische Entsprechungen als explodierende rote Blüten im Zentrum des Bildes auszumachen sind. Sie leiten formal auf die rechte Seite in eine rhizomartig chaotisch zerfleddert erscheinende Weltkarte über, in ein Fantasieland, in dem es keine territorial begrenzten Nationalstaaten mehr gibt und die Veranschaulichungsmethoden räumlicher Sachverhalte und geopolitischer Strukturen nur als diagrammatische Anleihen fungieren.

Tiago Mestre (*1978, Portugal), der Ausstellungsarchitekt, ist auch mit sechs Fotografien aus der Serie *Off-Screen-Space* in der Ausstellung vertreten. Er thematisiert in beiden Medien das Format Ausstellung selbst. Er zeigt, dass dieses in hohem Maße selektiv und suggestiv funktioniert. Indem er Zwischenräume sichtbar werden lässt, will er die Konstruiertheit von Geschichte deutlich machen – ihr Schweigen an der einen, ihr Sprechen an der anderen Stelle.

Die Ausstellungsarchitektur schafft einen konzentrierten Raum und gleichzeitig genug Offenheit, um die Konstruktion dahinter einsehbar zu machen. Sie lässt Lücken – bewusst, um das sonst Nicht-Gezeigte zu zeigen. Die inhaltliche Kritik der Ausstellung *Liquid Archives* an der Begrenztheit der terrestrischen Perspektive spiegelt sich damit in ihrer Architektur wider. Die Werke der KünstlerInnen, die Ausstellungsarchitektur und das inhaltliche Konzept verstärken sich gegenseitig. Dies knüpft an den derzeit zunehmenden Diskurs über Ausstellungspraxis an, der eine Reflexion der eigenen Tätigkeit fordert.



Man kann das Meer, ermutigt durch die Erinnerungen, die in seinem flüssigen Archiv suspendiert sind, unter dem Aspekt einer ununterbrochenen Erosion der Geometrie der Moderne betrachten. Wenngleich letztere mit ihren Rändern, Grenzen und Demarkationslinien ständig bemüht ist, fremdes Material auszuschließen, kehrt doch stets etwas zurück und stört das Bild. Die Schwankungen des Meeres durchkreuzen die transparente Entschlossenheit der rationalen Gestaltung. Der unwillkommene Exzess, der historisch in verschiedenen kulturellen Registern benannt wurde – das Erhabene, das Unheimliche, das Migrierende, das Monströse – erinnert nicht nur ständig an die anderen Seiten der Moderne, sondern es taucht hier, gleichsam aus der undisziplinierten Tiefe, eine Unterbrechung, ein Intervall auf, der auf einer radikalen Neubewertung jener Sprachen und Logik insistiert, die die Welt vormals gemäß ihren Bedürfnissen und ihrem Narzissmus zu formulieren versuchten.

Eine Herausforderung, die ständig in den kritischen Intervall eingeschrieben ist, wird am deutlichsten bloßgestellt, wenn die Gewissheiten terrestrischer Referenten von den Unsicherheiten des Reisens zur See usurpiert werden. Das heißt dem Übergang, der Umformung und der Übersetzung Beachtung schenken, die mit der Ozeanreise einhergehen, ob es sich dabei um den Atlantik von gestern oder das Mittelmeer von heute handelt. Das Überqueren der scheinbaren Unendlichkeit des Meereshorizonts, ob erzwungen, bedingt, ersehnt oder gefürchtet, disseminiert eine kritische Disposition, die die Normen und den *nomos* territorialer Identifikation herausfordert. Als eine Zwischenzone, in der die vorhandene politische Geographie und der historische Maßstab verdünnt und verstreut werden, kann das Meer nicht mehr einfach nur als unsicherer Zusatz betrachtet werden. Das Meer wird zum unvermuteten Ort, wo Geschichte, die sich sowohl über das Gewässer erstreckt als auch in seinen Tiefen eingelagert ist, vom Sklaven, Abtrünnigen, Migranten, Exilanten, Fremden, Ausgeschlossenen gemacht wird. Es stützt eine

Ökologie, die gegenüber dem menschlichen Dünkel indifferent sein kann, da die häuslichen Grenzen des „Menschlichen“ herausgefordert werden und durch das, was ihren Willen übersteigt, „Schiffbruch erleiden“ kann.

Das Insistieren auf der zentralen Rolle des Raums des Meeres und des Ozeans für das Unterfangen der Moderne befördert die Übernahme einer flüssigeren Kartographie. Die mutmaßliche Stabilität des historischen Archivs mitsamt der damit assoziierten „Fakten“ und die in territorialen Museen, akademischen Lehrplänen und im politischen Verständnis vorgeschlagenen kulturellen Identifikationen können allesamt ins Gleiten gebracht, der Strömung, ungeplanten Begegnungen, ja selbst dem Schiffbruch ausgesetzt werden. Deponiert im Meer (jener „stummen Leere voller Bedeutung“, Herman Melville) sind Geschichten und Kulturen, die in einer unbestimmten Schwebelage gehalten werden; verbunden eher als einfach getrennt durch das Wasser legen sie andere Geschichten nahe, andere Methoden, die Moderne zu erzählen. Hier gibt es nicht registrierte Tempi und Räume, die die erklärliche Logik von linearer Zeit, „Fortschritt“ und ihre Ideologie akkumulativer Produktivität ablenken und benebeln. In der Strömung über die Grenze des rationalen Managements und die kategorische Trennung, über die begrifflichen Grenzen vorgeschriebener Historien, Kulturen und Identitäten hinweg gibt es eine Heterogenität, die die homogene Erklärung von Zeit und Raum herausfordert. Erwogen wird hier das Auftrennen und die Verteilung, nicht das Annullieren, einer früheren Wissenkonfiguration, die ihrerseits zu einer Auflösung der legislativen Autorität der nördlichen Hemisphäre – des Westens – als einzigem Subjekt der Geschichte führt. Das heißt das Denken in unerforschten Territorien voranzutreiben und die Herausforderung eines flüssigen Archivs anzuerkennen.

Das Thema eines flüssigen Archivs hat radikale Folgen für nationale Geschichten, die die vorherrschende Form des Erzählens der Vergangenheit sind und daher die Gegenwart, ebenso wie die mit ihnen einhergehende Verwurzelung in den geschlossenen territorialen Grenzen von Blut und Boden, konfigurieren.

Es erübrigt sich, auf den rassifizierenden Folgen zu insistieren, die aus dieser spezifischen intellektuellen, sozialen und politischen Kultivierung erwachsen. Dieser Vorschlag sieht eine Entwurzelung vor, die eine neue Wegführung oder ein Strömenlassen erlaubt, sodass vorhandene Prämissen und Vorurteile zwangsläufig ins Gleiten geraten, sozusagen in der Lösung suspendiert sind, und dort, unter dem Aspekt nationaler wie fachlicher Zugehörigkeit verwundbar gegenüber extraterritorialen und unautorisierten Befragungen werden.

Gewaltakte, die ausnahmslos durch das „Gesetz“ sanktioniert werden, etablieren einen Ort, geben ihm einen Namen und sanktionieren seine Autorität. In allen diesen Fällen hat der koloniale Schnitt eine postkoloniale Wunde hervorgebracht. Wir können mit Walter Benjamin feststellen, dass die euroamerikanischen „Sieger“, die die Geschichte schreiben, in ihrer politischen und kulturellen Autorität voller Selbstvertrauen bleiben, die nachfolgenden Entwicklungen zu definieren und erklären, während die „Verlierer“, die Geschlagenen, die Untergebenen ohne Ausnahme innerhalb von Räumen und Sprachen operieren, die sie sich selten selbst ausgesucht haben. Wenn physikalische Grenzen von weit oben nicht wahrgenommen werden, bringt die Architektur der Macht von Nahem das Land und das Meer in einer Fülle von Grenzen und Beschränkungen zum Ausdruck: Nicht zufällig lautet der Titel des Essays des Nazijuristen Carl Schmitt über die Macht über den Planeten von 1942 *Land und Meer*. Diese Grenzlandschaften erhalten, wie Eyal Weizman auf brillante Weise veranschaulicht hat, die legale Produktion der Illegalität aufrecht.

Das Meer wird nicht einfach nur als eine Oberfläche betrachtet, die die Bewegung zwischen terrestrischen Referenten erlaubt, sondern wird zum umstrittenen Schauplatz von Migrationsgeschichten und miteinander verwobenen Kulturen. Die flüssige Matrix unterbricht und befragt zugleich die vordergründigen Bewertungen einer linearen Kartographie, die durch die von Land umgebenen Begierden eines unilateralen Fortschritts und einer homogenen Moderne diszipliniert werden. Wir werden auch über die menschliche Ebene hinaus auf

einen planetarischen Raum getragen, in dem der „Mensch“ und sein „Humanismus“ nicht der einzige Maßstab sind. Was ohne Ausnahme für ein augenscheinlich konstanter Hintergrund gehalten wird, die Stille des Meeres und des Ozeanraums, kann brüsk in den Vordergrund rücken und zu einer nicht willkommenen Zerstreuung der liberalen Agenda führen, in der die „ethische Stellung und die staatsbürgerliche Einbeziehung auf Rationalität, Autonomie und Handlungsmacht beruhen“ (Wolfe, 2008, S. 110). Sedimentiert im Meer sind historische Konfigurationen, die auch in die Landschaft hineinschneiden, welche der Form vorausgehen und sie übersteigen, die wir ihnen, wie wir meinen, zubilligen. Wie Kapitän Ahab versuchen wir, mit unserer Vernunft-harpune die „vernunftlose Maske“ zu durchschlagen und die Welt für unseren Willen transparent zu machen. Wir tun so, als sei die Opakheit des Meeres ein sinnloser Widerstand statt eine ontologische Herausforderung. Doch das Meer ist eine Projektionsfläche, die uns auf uns selbst zurückspiegelt und zugleich mit seinem offenen Horizont und der Opakheit seiner Tiefe unsere Grenzen herausfordert.

Die Bewegung über die Gewässer des Meeres legt nahe, dass die Migration für die politische Ökonomie der abendländischen Moderne von zentraler Bedeutung ist: von den Tagen der Sklavenschiffe im Golf von Guinea, die darauf warteten, ihre Menschenladung nach Amerika zu transportieren, über die Epoche der Zwangsarbeiter, die von Indien nach Afrika und die Karibik befördert wurden, ganz zu schweigen von der Migration von Millionen armer ländlicher Europäer (von Skandinavien, Schottland und Irland nach Griechenland und Italien) bis zu den Migrantenleichen, die heute an den Strand von Lampedusa gespült werden. Aus diesem nicht garantierten Raum können neue Epistemologien entstehen, um die Gewalt der politischen und kritischen Disposition zu konfrontieren, die ihre Karten und ihre Vernunft als den einzigen Maßstab der Welt betrachten. Die Idee des Meeres als einer potenziellen „Immanenzebene“ (Deleuze und

Guattari, 1992) schlägt mit Sicherheit das Labor einer anderen Moderne vor: Hier wird die hegemoniale Zeit und der hegemoniale Raum des Kapitals mit Misstrauen betrachtet, abgelenkt und untergraben. Das Meer wird das was Michel Foucault den Gegenschauplatz oder die Heterotopie der Moderne nannte.

Indem es die Grenzen der Repräsentation berührt und durchquert, ermutigt uns das zeitgenössische Kunstwerk nochmal hinzusehen, die mannigfachen Falten der Moderne zu betreten und dort die Sprachen zu überdenken, die uns in unserem Wissen und in unserer Macht aufrechterhalten und die nun dem ausgesetzt sind, was sich unserer Fassungskraft entzieht. Losgelöst von vertrauten Orientierungspunkten, angerufen von dem planetarischen Erhabenen einer Moderne, die nicht nur wir definieren dürfen, lenkt uns das Kunstwerk anderswohin, in das Anderswo. Die Kunst, die nicht mehr der zum Schweigen gebrachte Zeuge des historischen Zeugnisses ist, affiziert eine flüssigere, komplexere Komposition von Temporalitäten und Raum und besorgt die Überfahrt in eine Welt, die erst noch kommt.

In diesem Sinne bleiben sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft „offen“, das heißt, sie schlagen weiterhin einen Raum vor, der sich entfaltet. Dies lagt nahe, dass wir nicht einfach das Ergebnis oder gar die „Opfer“ der Chronologie sind, sondern Vermittler des Werdens eines kritischen Raums. Zeit ist nicht das unerbittliche Urteil über das, was gewesen ist, sondern über das, was eine kulturelle und soziale Zeit des Werdens sein könnte. Auch wenn all dies nahelegen soll, dass ein Meer von Befragungen gegen das diskursive Regime und die disziplinarische Macht der Geschichte schwappt, ist doch wichtig, dass dieses spezifische diskursive Regime leicht durch andere ersetzt werden könnte, die den Sozial- und Geisteswissenschaften entstammen: Soziologie, Anthropologie, Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte...

Es gibt nicht erst den Gedanken und dann das Bild. Das Bild selbst ist eine Modalität des Denkens. Es repräsentiert das Denken nicht, sondern es schlägt es vielmehr vor. Das ist der potenzielle Sprengstoff, der im Bild steckt: Es markiert die Zeit und es sprengt sie. Dies ist

das ungewöhnliche Insistieren des Kunstwerks, sein kritischer Schnitt und seine Unterbrechung. In dem Kunstwerk, in der Bewegung und Migration der Sprache, wird die Benennung von der Beherrschung getrennt, während sie auf einem unvermuteten und kritischen Weg durch die Falten der nicht-innegehabten Moderne weiterrast.

Wir sind also mit der ontologischen Herausforderung des Meeres zu dem kritischen Schnitt des Kunstwerks gereist. Beide evozieren eine Unterbrechung und einen potenziellen Ausweg aus einem Humanismus, der konsequent versucht, die Welt des Subjekts sicherzustellen und zu versichern. Die Perspektive, die sich aus dem heterotopischen Ort des Meeres ergibt, und der künstlerische Intervall in der Vernunft der Repräsentation, liefern die Freiheit für ein kritisches Piratentum, das die selbstsichere Stabilität eines Denkens überfällt, das in der provinziellen Unmittelbarkeit eines einzigartigen Schauplatzes und einer einzigartigen Sprache gründet. Damit soll eine Idee von Geschichte nahegelegt werden, die tief in der Schuld des kritischen Œuvres von Walter Benjamin steht, in dem Wissen, das durch die Suche nach neuen Anfängen aufrechterhalten wird, Geschichte nicht von einem stabilen Punkt aus vorschlägt, sondern mittels einer Bewegung, in der der Historiker nicht als die Quelle, sondern als das Subjekt auftaucht, das seine oder ihre Sprache nicht völlig beherrschen oder begreifen kann.

Wir sind, wie Georges Didi-Huberman argumentiert, auf das Flottieren hin angelegt, aufgerufen in Sprachen, Strömungen und Bedingungen zu navigieren, die wir nicht selbst geschaffen haben (Didi-Huberman, 2000). Aus dieser kopernikanischen Revolution der historischen Sicht (Benjamin 1974) taucht die posthumanistische Bestätigung auf, dass das, was wir sehen, nicht vom Auge ausgeht, sondern von dem äußeren Licht der Welt, das es trifft. Im selben Sinne sind es weniger wir, die die Vergangenheit erforschen, als die Vergangenheit, die uns erforscht (Didi-Huberman, 2000). Das bedeutet, sich auf eine Geschichte einzulassen, die aus Intervallen, Einbrüchen und Unterbrechungen besteht. Es handelt sich um eine Geschichte, die von

der Vergangenheit spricht, vom Vergessen, und die zugleich versucht, die Türen der Gerechtigkeit auf die Zukunft hin zu öffnen. Dies ist eine Geschichte, die sich in der explosiven Erklärung der Zeit abzeichnet und nicht in der geistigen Einheit einer unilateral begriffenen Moderne. All dies soll eine abgeklärte Moderne nahelegen, die migriert und für nicht erlaubte Winde und Strömungen empfänglich ist: eine Moderne, die eine diskontinuierliche Geschichte sät, die sich nicht mehr im Einklang mit der Synthese befindet, die von einer Epoche verlangt wird, die nur die Selbstbestätigung ihres Willens sucht.

Aus dem Englischen übersetzt von Nikolaus G. Schneider.

Literatur

- Benjamin, W., „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band 1.2, Frankfurt am Main.
- Deleuze, G., und Guattari, F. (1992), *Tausend Plateaus*, übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin.
- Foucault, M. (1991), „Andere Räume“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig.
- Melville, H. (2003), *Moby Dick or, The Whale*, Harmondsworth.
- Schmitt, C. (2008), *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, Stuttgart.
- Weizman, E. (2007), *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*, London.
- Wolfe, C. (2008), „Learning from Temple Grandin, or Animal Studies, Disability Studies, and Who Comes After the Subject“, *New Formations*, 64.

„As the past becomes less easily reduced to a single set of meanings and effects, as the present is forced to orient itself amid so much history and so many histories, history itself emerges as both weightier and less deterministic than ever before.“

Wendy Brown, Politics out of History

Schriftrollen nicht exakt zu bestimmender Herkunft pflegten die Bibliothekare Alexandrias in ihrem Bemühen, dem größten Wissensspeicher der Antike Struktur zu verleihen, mit der Aufschrift „Von den Schiffen“ zu versehen. Über Jahrhunderte hinweg wurde in der Hafencity von einigen der hervorragendsten Köpfe des Ptolemäerreiches akribisch registriert und systematisiert, welche in Text gebannten Kenntnisse die Strömungen und Wellen des Mittelmeeres an dessen südöstliche Gestade getragen hatten. Ein verheerender Brand war es, welcher dem Sammeln und Ordnen, dem Vermessen und Kartographieren des Wissens der damaligen (mediterranen) Welt schließlich ein Ende bereitete und abertausende Geisteswerke nahezu spurlos verschwinden ließ. So tief hat sich das traumatische Bild des in Flammen aufgehenden alexandrinischen Wissensreservoirs ins kollektive Gedächtnis eines gesamten Kulturkreises eingebrannt, dass man sich zu Beginn unseres Jahrtausends nicht mit dem symbolischen Akt zufrieden gab, an historischer Stätte eine neue *Bibliotheca Alexandrina* zu errichten. Vielmehr erwies sich die Sorge, erneut einen ähnlich gravierenden Gedächtnisverlust zu erleiden, als triebkräftig genug, um eben dort auch einen „Mirror“, eine Kopie des *Internet Archive*, des umfangreichsten existierenden Archivs digitaler Daten, zu installieren.

Aller Eindringlichkeit und offensichtlichen Wirkungsmacht der Szene von Unmengen zu Asche zerfallender schriftzeichenübersäter Papyri zum Trotz – es scheint, als sei der Archi-

viertes auslöschende Brand der Ausnahmefall, an welchem der prekäre Status desselben lediglich besonders augenfällig wird. Ist es, so muss man gerade im Angesicht des perpetuierten geradezu phantastischen Anschwellens des Web-Archivs im Terabyte-Maßstab fragen, nicht eher die Überschwemmung, die alles gespeicherte Gewusste, das im Archiv abgelegte Geschehene im Regelfall bedrängt? Ist es nicht vielmehr die Überflutung des Archivierten durch einen nicht abreißen wollenden Strom des neu zu Archivierenden, das nicht abebben wollende Über- und Unterspültwerden der Geschichte durch das Andrängen immer detaillierter erschlossener „alter“ und ständig hinzukommender „neuer“ Geschichte, worin die Bedrohung geordneten Wissens von dem, was war und was in die Gegenwart hinein nachwirkt, eigentlich begründet liegt?

Um der Geschichte, einem ebenso unaufhörlich wie multidimensional expandierenden Feld, im Verstehen so weit und so gut als möglich beizukommen, haben sich gerade moderne Archivare philosophischen wie historiographischen Hintergrunds vielfach als Geschichtenerzähler versucht: Geleitet von der Überzeugung, in oder hinter dieser bestimmte Muster, Kräfte und Prinzipien ausmachen zu können, haben sie darauf abgezielt, der Geschichte als dem strukturell unübersichtlichen Gegenstand ihres Interesses übersichtliche Form zu geben. So ist die Philosophie in ihrem Umgang mit Geschichte paradigmatischer Weise darauf aus, Großnarrative von deren Verlauf und innerer Konstitution zu entwickeln. Wesentlich kreisen diese um Figuren des Fortschritts (Hegels Gedanke eines sich immer umfassender entfaltenden „Weltgeistes“), des Verfalls (Heideggers Gedanke einer sich immer weiter verfestigenden „Seinsvergessenheit“) oder des Zyklus (Nietzsches Gedanke einer „ewigen Wiederkehr des Gleichen“). Durch allerlei formale Schemata soll der kaum zu fassende Fluss des Geschehens bzw. der Erfahrung des Geschehens konzeptuell eingefangen und als sinnvolle, nicht zuletzt auch dramaturgisch gehaltvolle Ganzheit begreifbar werden. Insbesondere sind *dramatic narratives* philosophischer Provenienz darauf ausgerichtet, der Gegenwart einzigartige Bedeutsamkeit

zuzuschreiben, indem diese entweder – so unter den Titeln Vernunft und Freiheit – zum Gipfelpunkt, oder aber – so unter den Titeln Entfremdung und Selbstverlust – zum Tiefpunkt menschheitlicher Entwicklung erhoben wird. Eine dritte Möglichkeit, das Heute als in außergewöhnlicher Weise geschichtlich relevant zu profilieren, besteht schließlich darin, dieses zur „Krise“ zu erklären, zu derjenigen Wasserscheide also, an welcher sich alle weitere Zukunft der Menschheit endgültig entscheiden wird. „Modernität“, bemerkt Michel Foucault mit Blick auf derartig großformatige Ansätze, die – mögen sie nun teleologisch, eschatologisch oder apokalyptisch ausfallen – sämtlich suggerieren, die geheimen inneren Verlaufsgesetze der Geschichte decodiert zu haben, „ist der Wille, die Gegenwart zu heroisieren.“

Obzwar in der Regel kleinteiliger ansetzend, ist auch die Geschichtswissenschaft darauf aus, durch wohlgeordnete Narrative dem Herr zu werden, was Foucault als das „Wimmeln“ der Geschichte bezeichnet. Um überschaubare Geschichten – von Prozessen des Aufstiegs, Niedergangs und Umbruchs, von Schwellen- und Sattelzeiten, von Epochenscheiden und Paradigmenwechseln – zu konstruieren, werden unterschiedlichste Erzähltechniken aufgeboten: Kultur- oder Naturgeschichte, Ideen- oder Ereignisgeschichte, Begriffs- oder Sozialgeschichte, Wissenschafts- oder Wirtschaftgeschichte – die sich bietenden Optionen scheinen unerschöpflich. Dies gilt freilich nicht nur für die Modi der Narration, sondern auch für den erzählerisch je thematisierten Plot sowie das Setting desselben. Denn schier unendlich ist die Fülle der thematisierbaren Ereignisse und Zwischenfälle, Personen und Strukturen, Handlungen und Institutionen, Worte und Bilder sowie – von der *longue durée* über die Epoche bis zur Momentaufnahme, von global über national bis hin zu lokal – der zeitlich-räumlichen Ausschnitte, die als separate Geschichten aus der amorphen Masse „Geschichte“ gewonnen und als isolierte beleuchtet werden können. Die je angewandte Erzähltechnik und der je ausgewählte Ausschnitt sind es, welche die Resultate historischer Forschung, die Pointen geschichtswissenschaftlicher Geschichten bestimmen: Sie sind es, die

letztlich die Einschätzung bedingen, ob Europa seine – über Jahrhunderte hinweg und bis in die Gegenwart hinein anhaltende – überdurchschnittliche Prosperität den klimatischen Segnungen des Golfstroms oder einer „Kultur der Arbeit“, einem besonders ausgeprägten Erfindungsreichtum, einer außergewöhnlich rücksichtslosen Politik oder schlicht einer Verkettung glücklicher Umstände und Zufälle zu verdanken habe. Dass der Grad der Stimmigkeit und Kohärenz in dieser Art entworfener Erzählungen maßgeblich von Mechanismen der Selektion, von Auslassungen, Marginalisierungen und Verdrängungen, seien diese nun beabsichtigt oder nicht, abhängt, welche der Historiker als Erzähler in seinem Versuch, Geschehenes zu interpretieren, vornimmt bzw. nicht zu vermeiden weiß, versteht sich dabei von selbst.

Was also ist von diesem Bestreben, Geschichte einzuholen, sie in Archiven zu sammeln und in möglichst eingängigen Narrativen zu organisieren, zu halten? Worin bestehen die Gefahren, worin die Gewinne des Unterfangens, das hochdynamische und hyperkomplexe Gebilde des Namens „Geschichte“ nicht nur festzustellen, sondern darüber hinaus auch zu entschlüsseln und auf einen Nenner zu bringen, mag es sich bei diesem Nenner um vergleichsweise Profanes wie den Golfstrom oder um Erhaben-Entrücktes wie den „Weltgeist“ handeln?

Als problematisch erweist sich die skizzierte Überführung von vergangenem Geschehen in Geschichten, sobald dem jeweiligen Autor derselben (sowie seiner Leserschaft) jeder Sinn dafür fehlt, in welchem Maße diese stets auf einer interpretativen, einer konstruktiven Leistung beruht. Problematisch ist also eine Verabsolutierung und Überhöhung des narrativ Entwickelten zum unerschütterlichen Tatbestand, zur einzig zulässigen Lesart vergangener Phänomene und Prozesse und deren Auswirkungen auf die Gegenwart. In solcher Verabsolutierung wird nicht allein die Beschränktheit des eingenommenen Blickwinkels unterschlagen, aus welcher die Lückenhaftigkeit alles in Gestalt von Geschichten Dargelegten – selbst der umfassendst ansetzenden, materialreichsten und detailgenauesten historischen Studie –

notwendigerweise folgt. Vielmehr verkennt ein Geschichte(n)erzähler, sobald er von dem Glauben geleitet ist, den *bird's eye view*, eine Perspektive uneingeschränkter und ungetrübter objektiven Überblicke, einnehmen zu können, zudem ein Zweifaches: Zum einen die Nicht-Neutralität des Archivs, der in diesem aufbewahrten Quellen, des darin gehorteten Wissens; denn was in dieses – ob akzidentell zugeflogen oder systematisch akquiriert – gelangt, kann nicht mehr sein als Fragment des Wirklichen, so dass sich das Archiv als Institution kontingenten Charakters erweist. Zum anderen die – gleichsam potenzierte – Nicht-Neutralität des Narrativs, das auf Grundlage der dem spezifischen Erzähler je zugänglichen Wissensspeicher generiert wird; denn das diesem archivarisches bereitgestellte vorselektierte und vorkategorisierte Material unterzieht dieser, indem er selbst weiter auswählt, verschlagwortet und zuspitzt, einem Prozess der Formgebung, welcher – wie jeder Akt der Interpretation – arbiträren, ja geradezu gewalttätigen Charakters ist. So reflektiert jede Geschichte von der Geschichte in unvermeidbarer Weise auch die konkreten Interessen, Präferenzen und Werturteile, die biographischen und kulturellen Vorprägungen ihres Erzählers sowie die herrschenden Produktionsbedingungen mit.

Allein, die Tatsache, dass Narrative über Geschichte in dieser Art produziert sind, reicht nicht aus, sie zu bloß fiktionalen, letzten Endes beliebigen Konstrukten auszurufen und – unter Rekurs auf den Allgemeinplatz, Geschichte werde immer von Siegern geschrieben – gänzlich darauf zu reduzieren, bestehende Machtkonstellationen abzubilden, ja selbst Machtinstrumente darzustellen. Der Verweis auf die Konstruiertheit derselben genügt also nicht, um ihnen jegliche Legitimation abzusprechen. Vielmehr erweisen sich geschichtsphilosophische und geschichtswissenschaftliche Narrationen ihrer Gemachtheit zum Trotz insofern als unverzichtbar, als erst sie es sind, die es möglich machen, den unübersichtlichen Ozean des Geschehenen immerhin in Ausschnitten zu überschauen. Auch ohne diesen

dadurch restlos erschließen und präzise kartographieren zu können, markieren Geschichten von „ewiger Wiederkehr“ oder „Sonderweg“, von Kataklysmen oder emanzipatorischen Kämpfen somit zumindest befahrbare Routen durch die in diffusen Nebeln liegenden Untiefen des Vergangenen. Im weit aufgefächerten und fein zerfaserten Netz der Geschichte bilden sie Knotenpunkte, die innerhalb desselben wenigstens basale Orientierung erlauben. Ausgehend von und immer wieder zurückkehrend zu den Ankerstellen der Archive, in welchen sich das „von den Schiffen“ und anderswoher Zugetragene sichten lässt, haben derlei erzählerische Entdeckungsfahrten demnach besinnende, d.h. sinnstiftende Funktion: Ihnen bzw. den von ihnen gezeitigten ordnenden Effekten ist es wesentlich geschuldet, dass Vergangenheit darstellbar, thematisierbar und – nicht zuletzt in ihrer Bedeutsamkeit für Gegenwart – verstehbar wird.

Im Zuge einer Auseinandersetzung mit deren Grenzen und Leistungen, mit den diesen innewohnenden Gefahren und den Gewinnen, die dank dieser zu erzielen sind, entpuppen sich sämtliche Geschichten von der Geschichte somit als Hypostasierungen¹: Sie sind sowohl Konstrukte und Unterstellungen als zugleich auch Fundamente und Grundlagen, auf welchen weitere Explorationen und Vermessungen der Historie aufbauen können. Die Gefährlichkeit von Geschichtsnarrativen ist demnach keine intrinsische, die sich zwangsläufig daraus ergäbe, dass diese „produziert“ sind. Vielmehr zeigt sich, dass diese vom Grad der Verabsolutierung durch Autor und von der Anerkennung oder Verkennung des besonderen Status derselben als Hypostasierungen, als Unterstellungen und Vorschläge abhängen: Gefährlich werden derartige Geschichten erst dann und nur dann, wenn neben den bereits bestehenden, den naheliegenden, da innerhalb des je eigenen Kulturkreises und in Übereinstimmung mit dem je eigenen Wertekanon entworfenen Erzählungen keine neuen, alternativen und fremden Narrative zugelassen werden; Narrative also, die den intrakulturell geteilten Erfahrungshorizont sowie nicht länger hinterfragte Vorstellungsgewohnheiten, die diesen bestimmen, herausfordern und durchkreuzen,

relativieren und gegebenenfalls sogar obsolet werden lassen. Historische Narrationen, welchen ihr unterstellt-fundierender Status transparent ist, zeichnen sich folglich dadurch aus, dass in ihnen jede „große Schlüsselattitüde“ (Arnold Gehlen), der Gestus, das einzig zutreffende Verständnis der Vergangenheit zu präsentieren, fahren gelassen wird. Dementsprechend kann es als ein zentrales Merkmal glückender Geschichten angesehen werden, dass diese offen – für Ergänzung, Modifikation und Revision – gestaltet und gehalten sind. Daraufhin, in welchem Umfang es ihnen gelingt, durchlässig, anschluss- und aufnahmefähig zu bleiben, sind die erzählerischen Entwürfe der *post colonial* oder *gender studies*, der *subaltern* oder *diaspora studies* nicht weniger kritisch zu befragen als klassische neuzeitlich-moderne historische Erzählungen, deren maßgeblicher Referenzpunkt der Nationalstaat ist.

Aus diesem Blickwinkel besehen, kann der so genannte *maritime turn* nicht bedeuten, seit jeher dominante tellurisch-terrestrisch verankerte Narrative als verfehlt zu brandmarken und zu ersetzen. Allerdings eröffnet er Möglichkeiten, altgewordene Denkroutinen kritisch zu überprüfen, zu erschüttern und nachdrücklich auf den Fragment-Charakter derselben zu verweisen; Möglichkeiten, die Bibliothek der Geschichten von der Geschichte nicht nur zu erweitern, sondern entscheidend zu bereichern.

Florian Grosser (*1980) studierte Politikwissenschaft, Philosophie und Geschichte an den Universitäten München, Aix-en-Provence und Berkeley. Derzeit schließt er seine Promotion an der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München ab.

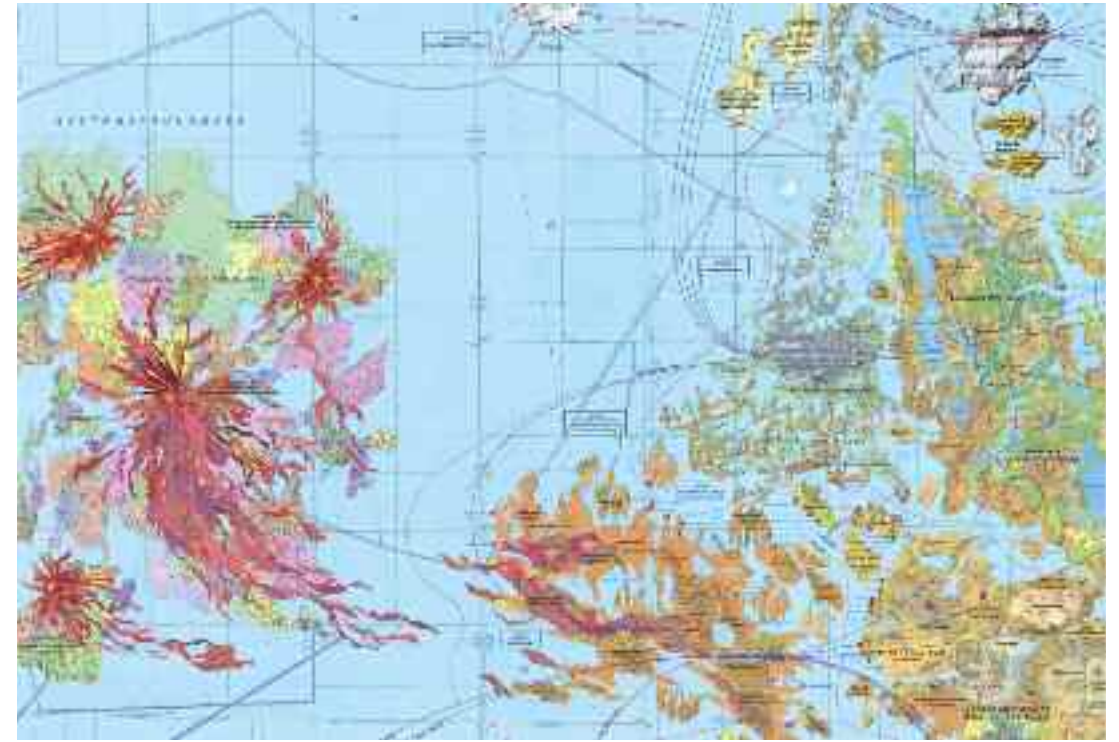
¹ Das griechische Verb *hyphistemi* bedeutet einmal (transitiv) „etwas darunter stellen (zur Stützung)“, zudem aber auch (intransitiv) „sich darunter stellen“, d.h. „darunter stehen (als Fundament)“.





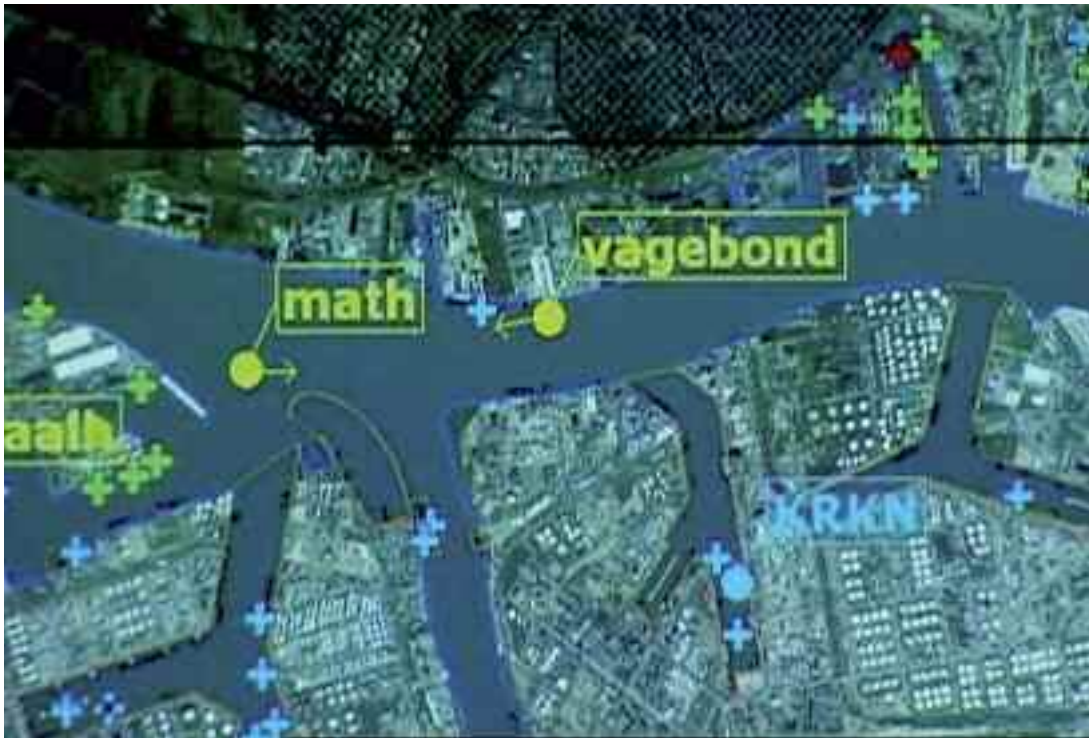
Nikolai Vogel und Frédéric Bruly Bouabré, Installationsansicht, 2009

Ursula Biemann, stills aus *Contained Mobility*, 2004



Stephan Huber, *Alte Welt - Neue Welt* (Detail), 2009

Carolina Caycedo, Installationsansicht, 2008





Anstöße



Im Rahmen des künstlerischen und gesellschaftspolitischen Projektes *Hot Spots – What comes after Oil?* der Künstlerin Karin Bergdolt gestaltete die Platform3 im Jahr 2009 zwei Abende, die sich als Anschub eines diskursiven Prozesses im Rahmen der Thematik verstehen.

Leerstehende Tankstellen werden zu Orten künstlerischer und gesellschaftspolitischer Interventionen. Mit dem internationalen Projekt *Hot Spots – What comes after Oil?* möchte Karin Bergdolt in Zusammenarbeit mit Ann Rosenthal und Elisabeth Monoian neuralgische gesellschaftliche und interkulturelle Problematiken wie die Verknappung der wichtigsten Mobilitätsressource Öl mit der generellen Beschleunigung in unserer auf Leistung gedrillten Gesellschaft in Verbindung bringen und kritisch thematisieren.

Im April diskutierten in der Platform3 Heinz Schütz (Kunsttheoretiker und Kurator), Dida Zende (Künstler, FIT freie internationale tankstelle), Manfred Huber (Institut für politische Bildung, Gauting) und Karin Bergdolt, moderiert von Hildegard Kurt (Leiterin des und. Institut für Kunst, Kultur und Zukunftsfähigkeit e.V.) gemeinsam die Frage, wie zentrale gesellschaftliche und politische Fragen mittels Kunst gestellt werden können. Im November 2009 verwandelte sich die Platform3 in einen Gesprächs- und Klangraum. Geforscht und diskutiert wurde gemeinsam mit Lutz Marz (Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung) zum Thema alternative Antriebe für die fossile Mobilitätsgesellschaft, und akustische Experimente des EMU-Laptop-Ensembles (Experimentelle Musik und Kunst, Universität Ulm) gaben Antworten darauf, wie die Vertonung einer Messkurve klingen könnte.



Anstöße | Hot Spots



Alltag. Termine, Erledigungen, Versorgung und Freizeit. Das motorisierte Fahrzeug steht vor der Tür – bitte mit gefülltem Tank. Aufgetankt – oder doch ausgetankt? Diese Frage begleitet mich nicht nur in meinem Alltag neben der Arbeit, sondern sie „ist“ meine derzeitige Arbeit: Gemeinsam mit Ann Rosenthal (Pittsburgh, USA) und Elizabeth Monoian (Dubai, Arabische Emirate) habe ich mir die Herausforderung geschaffen, leerstehende Tankstellen zur Kontaktstelle für Kunst im öffentlichen Raum temporär umzugestalten. Damit möchte ich die Frage öffentlich stellen: Was ist, wenn doch ausgetankt? *What comes after Oil?*

Eine Vielzahl der leerstehenden Tankstellen bleibt über lange Zeit sich selbst überlassen. Es sind Orte mit einer besonderen Aura. Es sind Relikte, die mit ihrer bloßen räumlichen Präsenz unser sinnliches, technisches und soziales Können und Wollen hinterfragen. Es sind symbolhafte Orte eines langsam vergehenden Zeitalters, denn noch bestreiten wir unseren Alltag mit uneingeschränkter Mobilität, und (noch) sind wir die Idee grenzenlosen Wachstums gewohnt.

Ein Großteil der anvisierten Orte liegt den sogenannten „Kunstzentren“ fern – dort, wo grundsätzlich nur wenig Kunst zu erwarten ist. Gerade deshalb bieten sie ein hohes Potential an unvoreingenommener Begegnung und Auseinandersetzung. Künstlerinnen und Künstler werden nach einem zweistufigen Bewerbungsverfahren eingeladen, sich mit ihren Visionen der Frage *What comes after Oil?* anzunähern. So werden Symbole einer an ihrem Ende stehenden Technologie zu Quelle und Ausgangspunkt für Neues umgeformt – als *Hot Spots* technologischer und gesellschaftlicher Reformation. Dabei wird es Blicke zurück geben, direkt hinein in unser gegenwärtiges, auf den Rohstoff Öl ausgerichtetes gesellschaftliches Gefüge; es wird aber auch voraus gedacht und visionäre Vorstellungen werden ihren Platz finden. Inzwischen hat uns eine Vielzahl an Projektvorschlägen erreicht, von Künstlern aus Asien über Europa, Nord- und Südamerika. Sie versprechen eine hohe Professionalität und Qualität in der Realisierung.

Angestrebt wird ein interdisziplinärer Prozess in der Auseinandersetzung mit Architekten, Landschaftsplanern und Naturwissenschaftlern. Auch Menschen, die in Bildung und Vermittlung tätig sind, werden mit ihrer Arbeit mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen Teil des Ganzen. Ein erstes konkretes Vorhaben wird derzeit in Zusammenarbeit mit einer Schülergruppe aus Kaufbeuren und einer im dortigen Stadtgebiet leerstehenden Tankstelle entwickelt.

Daneben ist das parallel konzipierte Posterdesign-Projekt *Oil: A Non-Renewable Resource* bereits angelaufen. Jeweils eine Hochschule aus Dubai, Pittsburgh und München hat mit ihren Studenten den Dialog um nachhaltige Lebensformen aufgenommen und in Form von Postern visuell bearbeitet. Die jeweilige Leitung liegt bei Elizabeth Monoian, Ann Rosenthal und Wolfgang Gebhart. Die Ergebnisse wurden in gut besuchten Ausstellungen in den genannten Städten präsentiert. Der angestoßene Prozess findet derzeit seine Fortsetzung mit Video und filmischer Arbeit, jeweils eine Hochschule aus Chile und voraussichtlich New Mexico werden sich anschließen. Für die Präsentation der Ergebnisse hat uns die Abu Dhabi International Petroleum Exhibition and Conference (ADIPEC) im Herbst 2010 ein Ausstellungsforum angeboten.

Auf meinem persönlichen Weg für *Hot Spots* arbeitend, mache ich immer wieder bemerkenswerte Beobachtungen, die ich vorab so nicht erwartet hätte. Natürlich stellt das Projekt kritische, aber unbedingt zukunftsweisende Fragen an die Gesellschaft – und wirft sie damit wieder zurück an mich als Künstlerin. Ich erlebe diesen Kommunikationsprozess zunehmend als mein Kunstwerk selbst. Zuhörende und Betrachtende wollen Lösungen und erhoffen sich Handlungsanweisungen. Der Wunsch nach einer Antwort auf ein weltweit ungelöstes Problem ist groß! Ich spiele die Frage zurück, gebe keine Antwort, doch versuche ich mit Fortgang des Vorhabens auf unterschiedlichen Ebenen, mit ausgewählten Partnern bestehende Räume – Denkräume, Visionsräume, Spielräume, Kontakträume, Ideenräume und Arbeitsräume – zu öffnen und neu zu besetzen. Ich bereite den Boden, um unterschiedlichen Antworten und Sichtweisen Raum zu geben.

Immer mehr kristallisiert sich für mich heraus, dass die *Hot Spots* nicht zu Ende sein werden, wenn die Arbeiten einmal realisiert worden sind. Denn ganz wesentliche Schritte auf dem Weg nach der Frage *What comes after Oil?* ist sicherlich die Definition meiner und unserer Rolle als Kunstschaffende. Dreht es sich im Vordergrund darum, Kunst in den öffentlichen Raum zu bringen, steht im Hintergrund die Frage: Wie kann nachhaltiges Arbeiten innerhalb der Kunst aussehen?

Wie kann ich als Künstlerin erfolgreich daran arbeiten, dass wir (die Künstler) das gesellschaftliche Denken und Handeln in eine lebenserhaltende Richtung verschieben? Ist es meine Verantwortung (als Künstlerin), dafür Sorge zu tragen – mich einzumischen?

Wie arbeiten wir (als Künstler) interdisziplinär daran, unsere Bedürfnisse und Visionen in eine Wirklichkeit zu bringen? Wie können wir unsere kreativen, beobachtenden Fähigkeiten und unser vernetzendes Potential dafür einsetzen, um die sozialen und umweltpolitischen Herausforderungen anzugehen?

Wie kann ich mit meiner Kunst dazu beitragen, dass positive soziale Gefüge unterstützt werden? Ein Bereich, der kreative Bildungs- und Vermittlungsvorhaben herausfordert! Mein Ziel ist es, dass wir uns selbst befähigen, unser Umfeld lebenswert (um)zugestalten.

Kunst kann und muss unser Selbstvertrauen stärken, so dass wir unseren Visionen nachgehen dürfen. Und wir dies auch wollen!

Noch bevor das 19. Jahrhundert Abschied nimmt, schrieb Egon Friedell 1931 in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit*, „erzeugt es die zwei größten Veränderer der äußeren Realität, die die neuen Zeiten erblickt haben: das Automobil und den Kinematographen“. Inzwischen schreiben wir „Das zweite Jahrhundert des Automobils“ und Friedells Einschätzung hat sich nicht nur bestätigt, sondern scheint aktueller denn je zu sein.

Das Automobil ist mit Abstand der Verkehrsträger Nummer 1: Ungefähr 90 Prozent aller Personenkilometer, die mit einem Verkehrsmittel zurückgelegt werden, entfallen auf das Auto. Doch damit nicht genug. Das Auto ist weit mehr als ein bloßes Fortbewegungsmittel. Es ist paradigmatisches Produkt und integraler Bestandteil der fossilen Mobilitätsgesellschaft. Das Automobil gilt als Symbol für Status, Wohlstand, (Bewegungs-)Freiheit, Dynamik und Fortschritt der Moderne. Und genau in dieser Doppelleigenschaft, als Paradigma und Symbol, wird es auch in den aufstrebenden Wachstumsgesellschaften wahrgenommen, wie etwa in China, wo das Auto sowohl als individuelles Statussymbol, als auch als Beweis für die Modernität der Gesellschaft gefeiert wird. Alle Versuche, die Dominanz des Automobils zu brechen, sind bislang mehr oder weniger gescheitert. Dies betrifft nicht nur die akademisch-aufklärerischen Kritiken an der Autogesellschaft und ihren Folgen, sondern auch alltagspraktische Alternativangebote wie „Car Sharing“ oder „Cash Car“, die sich bisher nicht durchsetzen, sondern bestenfalls in Nischenmärkten etablieren konnten.

Neben seiner tiefen Verankerung im Lebensstil und den Mobilitätsroutinen moderner Gesellschaften liegt einer der Gründe für diese Ultrastabilität des Automobils in dessen hartem technischen Kern. Dieser besteht in einem Verbrennungsmotor, der zunächst fossile Brennstoffe, vor allem Öl, aus der Natur importiert und dann Schadstoffe und Treibhausgase



wie Kohlendioxid (CO₂), Methan (CH₄) und Distickstoffoxid (N₂O) in die Natur exportiert. Der Verbrennungsmotor stellt bis heute die Konvention in der automobilen Antriebstechnik schlechthin dar. Im Jahre 2000 befanden sich rund 800 Millionen Fahrzeuge mit Verbrennungsmotoren weltweit im Einsatz, bis 2030 werden sogar 1,6 Milliarden Fahrzeuge prognostiziert.

Doch eine solche Entwicklung ist mehr als problematisch, denn bedingt durch den Klimawandel und die sinkende Verfügbarkeit fossiler Brennstoffe wird sich im 21. Jahrhundert weltweit eine neue industrielle Revolution vollziehen. Kern dieser Revolution ist ein energie-technologischer Paradigmenwechsel, weg von fossilen hin zu regenerativen Energietechnologien. Dieser Paradigmenwechsel betrifft auch und gerade die Automobilität, die den gesamten straßengebundenen Personen- und Güterverkehr umfasst. Hier müssen nicht nur sämtliche Antriebs- und Kraftstoffsysteme einschließlich der dazugehörigen Produktions-, Service- und Infrastrukturen von fossilen auf regenerative Energiequellen umgestellt werden, sondern es bedarf darüber hinaus völlig neuer Mobilitätskonzepte.

Die Revolutionierung der Energietechnologien im Bereich der Automobilität kann sich auf ein breit gefächertes Feld antriebs- und kraftstofftechnologischer Innovationen stützen. In diesem Innovationsfeld kristallisieren sich gegenwärtig drei Erfolg versprechende Entwicklungspfade für den energie-technologischen Paradigmenwechsel heraus: der Wasserstoff-Verbrennungsmotor, der Brennstoffzellen-Elektroantrieb und der Batterie-Elektroantrieb. Bei näherer Betrachtung dieser drei Entwicklungspfade zeigt sich, dass kulturelle Konfigurationen sowohl im Hinblick auf die Entwicklung, als auch auf die Nutzung dieser technischen Innovationen eine zentrale Rolle spielen.

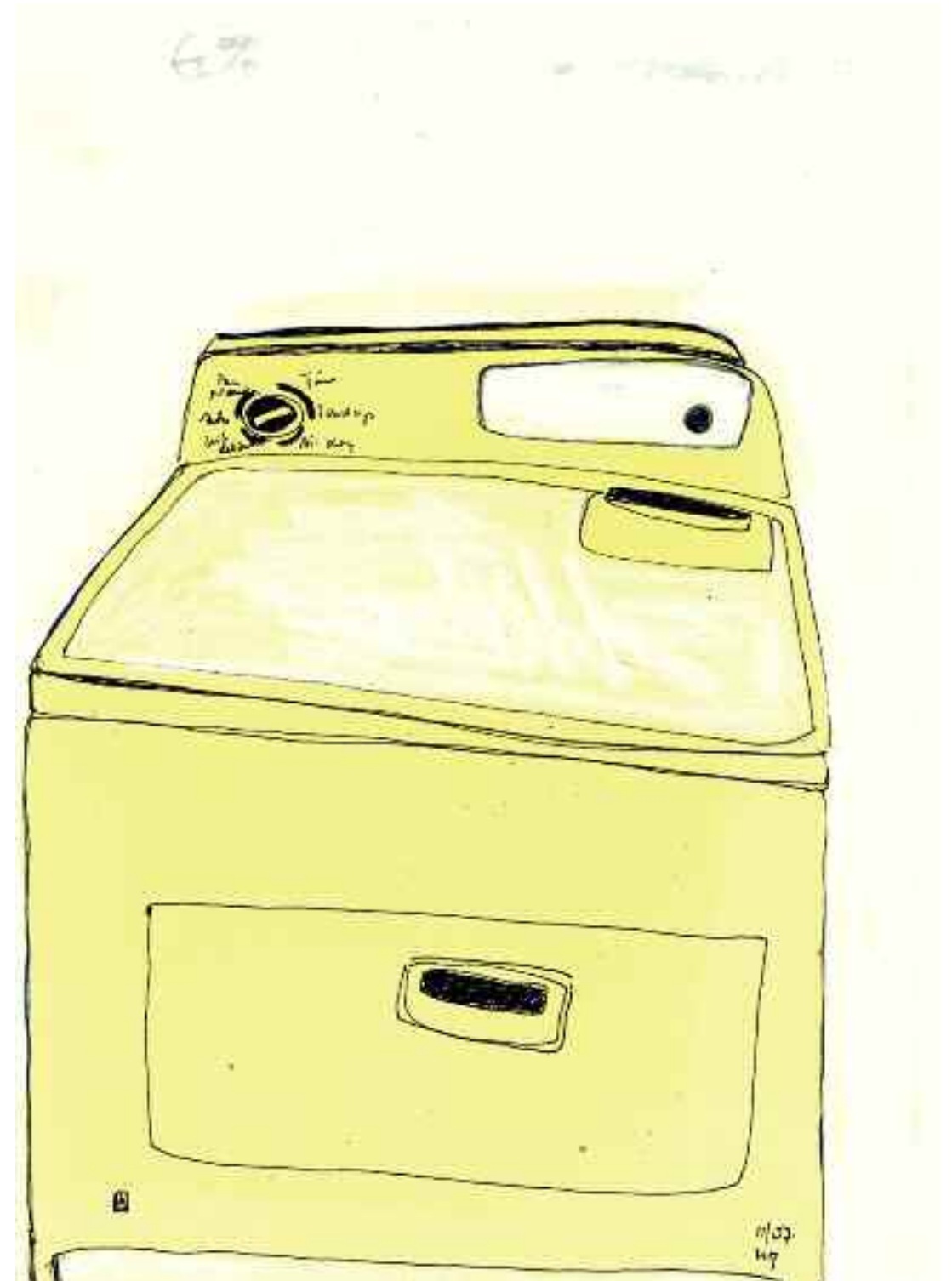
Aus innovationstheoretischer Perspektive handelt es sich bei der Entwicklung und Nutzung der Wasserstoff-, Brennstoffzellen- und Batterie-Antriebe nicht um inkrementale, sondern um radikale Innovationen, die im modularen Bereich (Antrieb) und/oder auf systemischer Ebene (Infrastrukturen) zu

grundlegenden Veränderungen führen. Wie alle Innovationen basieren auch diese radikalen Innovationen auf bestimmten Basis-Inventionen, also auf grundlegenden Entdeckungen und Erfindungen.

Wie aus den Basis-Inventionen der Wasserstoff-, Brennstoffzellen- und Batterie-Antriebe radikale modulare und/oder systemische Innovationen entstehen oder eben nicht entstehen, ist immer wieder aus unterschiedlichen konzeptionellen Blickwinkeln untersucht worden. Aufbauend auf und ergänzend zu diesen Untersuchungen ist es hilfreich, diese Innovationsprozesse aus einer spezifischen kulturalistischen Perspektive zu betrachten. So können beispielsweise in Anschluss an die kulturökonomischen Arbeiten von Boris Groys die Innovationen im Bereich der alternativen automobilen Antriebstechnologien als Valorisierungs- oder Umwertungsprozesse analysiert werden. Das heißt, die technischen Innovationen werden als ein Prozess verstanden, durch den neue Werte auf- und bestehende Werte abgewertet werden. Dabei handelt es sich nicht nur um wirtschaftliche Werte, sondern auch um Werte anderer gesellschaftlicher Sphären. Eine solche Perspektive gestattet es, sowohl jene sozialen und kulturellen Konfigurationen in den Blick zu bekommen, die die technischen Innovationen im Bereich der Wasserstoff-, Brennstoffzellen- und Batterie-Antriebe befördern, als auch solche, die sie blockieren.



Aus der Serie *THE ALTERNATIVE HOUSEHOLDBOOK K.B.*, 2009





Anstösse | Lecture Series

Die Platform3 als diskursives Forum etablierte in ihrem Programm von Anfang an eine Vortragsreihe, in der die Ideen und die Praxis international arbeitender Theoretiker und Kunstvermittler vorgestellt werden. Ziel ist es, einen stärkeren Austausch zwischen internationalen Kuratoren und Münchner Akteuren zu initiieren und neue Impulse für den Aufbau internationaler Beziehungen zu geben. Die Präsentationen vermitteln zentrale Diskurse des internationalen Kunstgeschehens aus erster Hand. Umgekehrt bieten diese Aufenthalte Gelegenheit, den Kuratoren die lokale Kulturlandschaft näherzubringen.

Mit den ersten fünf Vortragenden, Claire Tancons, Bisi Silva, Iain Chambers, Lisa Le Feuvre und Hou Hanru, gelang es, hochkarätige Persönlichkeiten aus dem internationalen Kunstgeschehen zu gewinnen. Ausgangspunkt bei der Auswahl waren vor allem starke, individuelle Ansätze, ebenso wie auch nicht-westlichen Perspektiven Raum zu geben und einem Münchner Publikum zugänglich zu machen.

11. November 2009, 19 Uhr | Claire Tancons (Guadeloupe/USA) Claire Tancons lebt derzeit in New Orleans als freie Kuratorin, Schriftstellerin und Theoretikerin. Der Fokus ihrer Arbeit liegt auf Karneval und Prozessionen. Als Gastkuratorin der 7. Gwangju Biennale, Südkorea (2008) realisierte sie die Prozession *Spring*. Im Rahmen der 2. Kapstadt Biennale, Südafrika (2009) organisierte sie das Projekt *A Walk Into the Night*. Claire Tancons war Associate Curator der Prospect1, der ersten New Orleans Biennale. Derzeit arbeitet sie an einem neuen Karneval-Projekt, das unter anderem am Contemporary Arts Center in New Orleans zu sehen sein wird.

16. Dezember 2009, 19 Uhr | Bisi Silva (Nigeria) Bisi Silva ist freie Kuratorin und Gründerin des Centre for Contemporary Art in Lagos (CCA, Lagos), das 2007 eröffnet hat. Sie war Ko-Kuratorin der 2. Thessaloniki Biennale of Contemporary Art, Griechenland mit dem Titel *Praxis: Art in Times of Uncertainty* (2009)

sowie der 7. Dakar Biennale (2006). Sie schreibt für internationale Magazine wie *Artforum*, *Artinfo.com*, *Art Monthly*, *Untitled* und *Third Text*.

13. Januar 2010, 19 Uhr | Iain Chambers (Grossbritannien) & Lisa Le Feuvre (Grossbritannien) Iain Chambers studierte am Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham. Derzeit unterrichtet er Cultural & Postcolonial Studies an der University of Naples L'Orientale. Sein akademisches Interesse liegt im Überdenken der Konditionen einer multiplen Moderne im Kontext des Mittelmeerraums. Zu seinen Publikationen zählen *Mediterranean Crossings – The Politics of an Interrupted Modernity* (2008), *Culture After Humanism* (2001) und *Migrancy, Culture, Identity* (1994).

Lisa Le Feuvre ist freie Kuratorin und Schriftstellerin. Sie unterrichtet am Goldsmiths College, London im Masterprogramm Creative Curating. Zwischen 2005 und 2009 kuratierte sie den Bereich der zeitgenössischen Kunst am National Maritime Museum, London. Zu ihren letzten Ausstellungsprojekten zählen *Mediterranean: Between Reality and Utopia*, *Pierre Bourdieu: In Algeria and Hashem El Madani* in The Photographers' Gallery und *Renée Green – Endless Dreams and Water Between* im NMM. Sie schreibt für die Magazine *Art Monthly*, *Art Forum* und *Tema Celeste*.

03. Februar 2010, 19 Uhr | Hou Hanru (China/Frankreich) Mit weit über 50 internationalen Ausstellungsprojekten, darunter die 10. Lyon Biennale (2009), die 10. Istanbul Biennale (2007) und der Chinesische Pavillon der 52. Biennale Venedig (2007) zählt Hou Hanru zu den produktivsten und dynamischsten Kritikern und Kuratoren für zeitgenössische Kunst. Er lebt in Paris und San Francisco, wo er Direktor für Ausstellungen und Öffentliche Programme der Walter & McBean Galleries sowie Leiter des Studiengangs Exhibition & Museum Studies am San Francisco Art Institute ist.

In den letzten fünf Jahren habe ich ausgiebige Reisen durch die Karibik und Lateinamerika unternommen, um den Schwarz-Atlantischen Karneval zu erforschen. Ich habe historische Archive und Privatsammlungen durchkämmt, den Karneval besucht, daran teilgenommen und ihn fotografiert. Außerdem war ich in Ateliers von Künstlern, in *mas'-Lagern* in Trinidad, *Junkanoo-Hütten* auf den Bahamas, *barracones* in Brasilien und vergleichbaren Orten auf Martinique, Dominica und St. Kitts.

2009 bin ich sechs Monate lang durch Süd- und Westafrika gereist, habe mich in die Geschichte des Karnevals von Kapstadt in Südafrika vertieft und zeitgenössische Prozessions-, Maskeraden- und Karnevalstraditionen in den meisten ehemaligen portugiesischen Kolonien in Afrika (Mozambique, Angola, São Tomé und Cabo Verde) sowie in Senegal, Benin, Nigeria und Kamerun untersucht. Ich tat dies, weil ich versuchen wollte, das Gebiet des Karnevals im Kontext der zirkumatlantischen Performance zu erweitern.

Mit der Zeit begann mein Interesse am Karneval auch ein breites Spektrum an Paraden und Prozessionen zu umfassen, von Jazz-Beerdigungen und Second Lines in New Orleans bis zu politischen Demonstrationen und sozialen Protesten in der ganzen Welt. Parallel dazu gab es unter zeitgenössischen Künstlern, vor allem aus Europa, aber auch aus Afrika den Trend, die Prozession oder Parade als künstlerisches Medium zu benutzen.

Dabei wurde mir klar, dass diese zeitgenössischen Prozessionen und Paraden, die von zeitgenössischen Künstlern außerhalb der historischen Stätten der Entstehung des modernen und zeitgenössischen Karnevals, d.h. in der Karibik, Lateinamerika und Afrika, organisiert wurden, die Rückkehr verdrängter vormoderner karnevalesker Formen zum Ausdruck brachte. Darauf begann ich zu hinterfragen, warum letztere als zeitgenössische Kunst anerkannt wurden, erstere aber nicht. Zugleich versuchte ich allerdings zu vermeiden, dem Eurozentrismus in Anbetracht zu wenig anerkannter nicht-westlicher moderner und

zeitgenössischer Kunstformen einen allzu wohlfeilen Prozess zu machen.

Meine kuratorische Prozessionspraxis entwickelte sich aus dieser Forschung und fundamentalen Befragung der fortdauernden Kluft auf dem Gebiet der visuellen Kultur etwa zwischen Anthropologie und Kunstgeschichte, nicht greifbarem Erbe und Performance-Kunst, soweit sie nicht-westliche künstlerische Praktiken betrifft, und der Unfähigkeit, über einen Großteil davon im Museumskontext und im Ausstellungsformat gebührende Rechenschaft abzulegen.

Ich sage gerne, dass ich nicht eines Morgens aufgewacht bin und mich entschieden habe, Prozessionen zu organisieren, weil mich der Museumskontext und das Ausstellungsformat gelangweilt hätten. Ich habe dies vielmehr aus dem Verständnis heraus getan, dass dies das angemessene Format ist, um eine Reihe künstlerischer Praktiken in die Sichtbarkeit zu überführen, die andernfalls im Bereich der zeitgenössischen Kunstwelt unsichtbar bleiben.

Während ich an *Spring* arbeitete, meinem ersten 90-minütigen Prozessionsprojekt für die 7. Gwangju Biennale (Südkorea, 2008), entwickelte ich dann die Idee des *künstlerischen Vertrags*, und erprobte sie bei *A Walk Into the Night*, meinem zweiten 60-minütigen Prozessionsprojekt für CAPE 09 (Südafrika, 2009). Die Idee sieht vor, dass bei einer Prozession ein Vertrag zwischen dem Künstler und den an seinem Werk Beteiligten geschlossen wird. Ohne Teilnehmer kann es keine Prozession geben. Ohne den künstlerischen Vertrag kann es kein Kunstwerk geben. Das Kunstwerk, das der Künstler für die Prozession entwirft, erlangt nur dann eine Form und Funktion, wenn das Werk von den Teilnehmern, die sein fester Bestandteil werden, angezogen und herumgetragen wird, wenn sie mit ihm interagieren. Die Postmoderne hat die Idee verfochten, dass der Betrachter das Kunstwerk vollendet. Im Karneval ist diese Idee einfacher und grundlegender, da die Vollendung des Werkes physisch, nicht nur konzeptuell, von der menschlichen Beteiligung abhängig ist.

Doch andererseits gibt es nichts Konzeptuelleres als die Idee einer vertraglichen

Beziehung, und sie ist ein Beleg für die Bedeutung des nicht-westlichen Modernismus, der diesen grundlegenden staatsbürgerlichen Wert aufrechterhalten hat, und für diese zeitgenössischen Künstler in der ganzen Welt, die versuchen ihn wieder ins Zentrum ihrer künstlerischen Praxis zu stellen.

Aus dem Englischen übersetzt von Nikolaus G. Schneider.

Bei der Arbeit mit der Idee der maritimen Kritik und flüssigen Archiven ist mir klar geworden, dass neben den Gewissheiten der terrestrischen Referenten, das Überqueren des Meeres – gestern des Atlantiks, heute des Mittelmeers –, eine Übergangszone ist, die eine bedeutende kritische Disposition vorschlägt, die in der Lage ist, die Norm und den *nomos* der territorialen Identifikation herauszufordern. Als eine Zwischenzone, in der die politische Geometrie und der historische Maßstab verdünnt und verstreut werden, ist das Meer kein unsicherer Zusatz mehr, sondern wird eine kritische Disposition, bei der die Geschichte vom Migranten, Exilanten, Fremden und von den auftauchenden Epistemologien gemacht wird, welche die, die Moderne neu gestaltenden planetarischen Prozesse begleiten. Dies ist eine Herausforderung für die Gewalt einer Sprache, die ihre Karten, ihre Vernunft, als einzigen Maßstab für die Welt betrachtet.

Gleichzeitig verweist uns das kontinuierliche Aufzeichnen der Grenzen der Repräsentation in zeitgenössischen Kunstpraktiken auf das, was Karten zu repräsentieren versuchen, aber zugleich auch unterdrücken: jene materiellen Texturen und Gebiete von Lebensformen, menschlichen und nicht-menschlichen, die über ein abstraktes soziologisches Vermächtnis und seine historischen Urteile hinausgehen. Hier propagieren eine öko-logische und eine post-koloniale Kritik eine Reihe analytischer Zwischenräume, von denen aus es möglich wird, sowohl das einzigartige Ereignis als auch seine planetarische oder weltliche Formulierung neu zu bewerten. Die Abstraktion, die auf der begrifflichen Ebene aufrechterhalten wird, wird hier gebogen und in eine Landschaft, oder in diesem Fall besser in eine Meereslandschaft gefaltet, die ihrerseits zugleich flüssiger *und* präziser, zur selben Zeit spezifischer *und* mobiler, differenzierter *und* dispersiver wird.

Wir haben es also vielleicht mit einem „Maßstab“ zu tun, den zu kontrollieren und definieren,

nicht ausschließlich uns zusteht, daher die Herausforderung des Posthumanismus, bei dem das (abendländische) Subjekt nicht mehr zwangsläufig im Zentrum des Bildes steht. Doch wie immer das Urteil ausfällt, damit wird, wie Gilles Deleuze gesagt hätte, ein neues Denkbild vorgeschlagen. Hier sind das physikalische und metaphysische Terrain, die Oberfläche und das Medium nicht mehr durch einen „-ismus“ garantiert. In diesem gewissermaßen unsicheren und ungarantierten Kontext sollten wir meines Erachtens einen möglichen Dialog zwischen der historischen Dynamik der Kultur und der kritischen Herausforderung einfügen, welche die moderne Migration und die bio-politische Aktivierung von Grenzen und Abgrenzungen darstellt.

Indem wir Grenzübergangsstellen betrachten, betrachten wir nicht nur den offenkundigen und häufig extrem gefährlichen physikalischen Übergang, sondern auch die impliziten epistemologischen Neukonfigurationen, die auftauchen, wenn die individualisierten und kollektiven Körper der Geschichte, der Kultur und des Denkens ihre jeweiligen Verlaufsbahnen durchqueren, kontaminieren und verkomplizieren, die sich von bekannten Themen der historischen Hybridisierung und kulturellen Kreolisierung bis zu dem ungebärdigen Schauplatz der interdisziplinären Studien erstrecken. Und was geschieht mit diesen Themen, wenn sie losgelöst wurden und es ihnen überlassen bleibt, ohne unmittelbare nationale und disziplinäre Koordinaten dahinzutreiben?

Dies ist eine mobile Matrix, deren historische Kräfte ihre politischen Rahmen häufig überschreiten. Denn wenn wir annehmen, dass wir den Rest des Planeten in anthropologische, soziologische, historische, juristische und politische „Objekte“ kulturellen und politischen Denkens und kultureller und politischer Gesetzgebung übersetzen, dann vergessen wir nur allzu leicht, dass wir selbst durch genau jene Prozesses übersetzt und verwandelt werden, die wir zu begrenzen, zu disziplinieren und zu erklären versuchen. Dies führt zu unsicheren Grenzen und ungebärdigen Abgrenzungen, die zu sich verschiebenden Archipeln führen, die in den unregelmäßigen Rhythmen und zerklüfteten Temporalitäten des planetarischen

Raums verteilt sind. Diese schneiden in die traditionellen binären Unterscheidungen zwischen Nord und Süd, Mitte und Peripherie, West und Rest hinein, schneiden sie durch und gehen über sie hinaus.

Aus dem Englischen übersetzt von Nikolaus G. Schneider.

Seit über zwei Jahrzehnten habe ich auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst als Kritiker, Autor, Dozent, Lehrer und insbesondere als Kurator von Ausstellungen und anderen Events gearbeitet, zunächst in China, dann in anderen Ländern überall auf der Welt. Im Laufe der Zeit haben sich dabei einige grundsätzliche experimentelle Visionen und Strategien herausgebildet, um das zeitgenössische Kunstschaffen der Öffentlichkeit zu kommunizieren und dabei kontinuierlich neue Bedeutungen und Rollen für die Künste in einer sich aufgrund der Folgen der Globalisierung ständig ändernden und weiterentwickelnden Welt zu suchen. In meinem Werk habe ich – von bescheidenen, einfachen und individuell initiierten, und daher nahezu budgetlosen, Projekten in Alltagsräumen bis zu umfangreichen öffentlichen Events wie Biennalen, Festivals und großen Museumsausstellungen – neben langfristigen Bemühungen, neue Formen institutioneller Infrastrukturen zu schaffen, einige Hauptthemen und -sujets entwickelt und durch Ausstellungsproduktion, Schriften, Vorträge und andere Aktivitäten auf die Probe gestellt. Dabei habe ich verstanden, dass die Aufgabe und die Herausforderung, der ich mich in meinen Alltagskooperationen mit Künstlern, Institutionen und anderen Profis, aber auch im Dialog und der Zusammenarbeit mit der Öffentlichkeit auf extrem interaktive Weise zu stellen habe, wirklich aufregend sind. Sie helfen mir dabei, meine Position als Kurator und Kritiker folgendermaßen zu definieren: Zeitgenössische Kunst muss sich mit einigen der entscheidenden, häufig dringenden Fragen befassen, die die zeitgenössische Gesellschaft und Kultur uns stellen, und unsere Einbildungs- und Ausdruckskraft herausfordern. Ausstellungen, die ein Gebiet voller Motivationen und Möglichkeiten für Experimente und Innovationen sind, um den etablierten und vorherrschenden ästhetischen, ideologischen und institutionellen Kanon herauszufordern, sollten innovative Räume für die Künstler und die Öffentlichkeit werden, in denen sie ihre Gedanken und Auffassungen hinsichtlich der hier genannten Punkte und anderen Themen entwickeln können.

Die folgenden Punkte waren in meinem Werk des letzten Jahrzehnts von zentraler Bedeutung und werden in den nächsten Projekten weiterentwickelt werden:

1. Neue Formen der Identität im Zeitalter des Post-Kalter-Krieg-/postkolonialen Übergangs, die im Entstehen begriffene neue geopolitische-ökonomische Machtbeziehung am Ende der westlichen Vorherrschaft.
2. Das Reflektieren der mannigfachen Ausprägungen der Moderne in verschiedenen Teilen der Welt in ihrer Auseinandersetzung mit Modernisierung und Globalisierung, Urbanisierung und städtischer Ausdehnung als einem neuen Gebiet für die zeitgenössische Kunstentwicklung.
3. Neue Formen der Produktion, Kommunikation und sozialen Organisation im Zeitalter der Globalisierung in der ständigen Auseinandersetzung mit transnationalen Räumen, hohem Tempo und hoher Dichte, gewaltigem Informationsfluss und -austausch, der Komplexität eines globalen Zirkulationssystems jenseits von Vertikalität und Horizontalität: Raster des Vertebralen und des Zellulären, neue Formen sozialer Konflikte und Kämpfe, alternative Projekte für die Gesellschaft usw.
4. Alternative Formen der Kunstinfrastruktur und -institution, die sich auf neue Strategien des Überlebens, des Widerstands und der Entwicklung beziehen, vor allem die Initiativen von Bottom-up und Straßenaktionen.
5. Die Wiederanbindung der Kunst an das wirkliche Leben durch die Produktion neuer öffentlicher Räume. Etwa Biennalen als Mittel, um neue Lokalitäten, neue Debatten und eine neue Dynamik zwischen Globalem und Lokalem zu produzieren.

Ausstellungen bilden letztlich ein dynamisches und komplexes System, das zur Produktion innovativer Ideen und Einfälle und ihrer kraftvollen Umsetzung ermutigt, um sich mit allen möglichen Arten widersprüchlicher Bedingungen auseinanderzusetzen, die den realen Prozess der Gestaltung unseres wirklichen Lebens heute widerspiegeln. Ausstellungen

sind nicht nur Strukturen der Repräsentation vorhandener Werke, sondern wichtiger noch, sie sind aktive Schauplätze der Produktion, die sich im Prozess entwickelt:

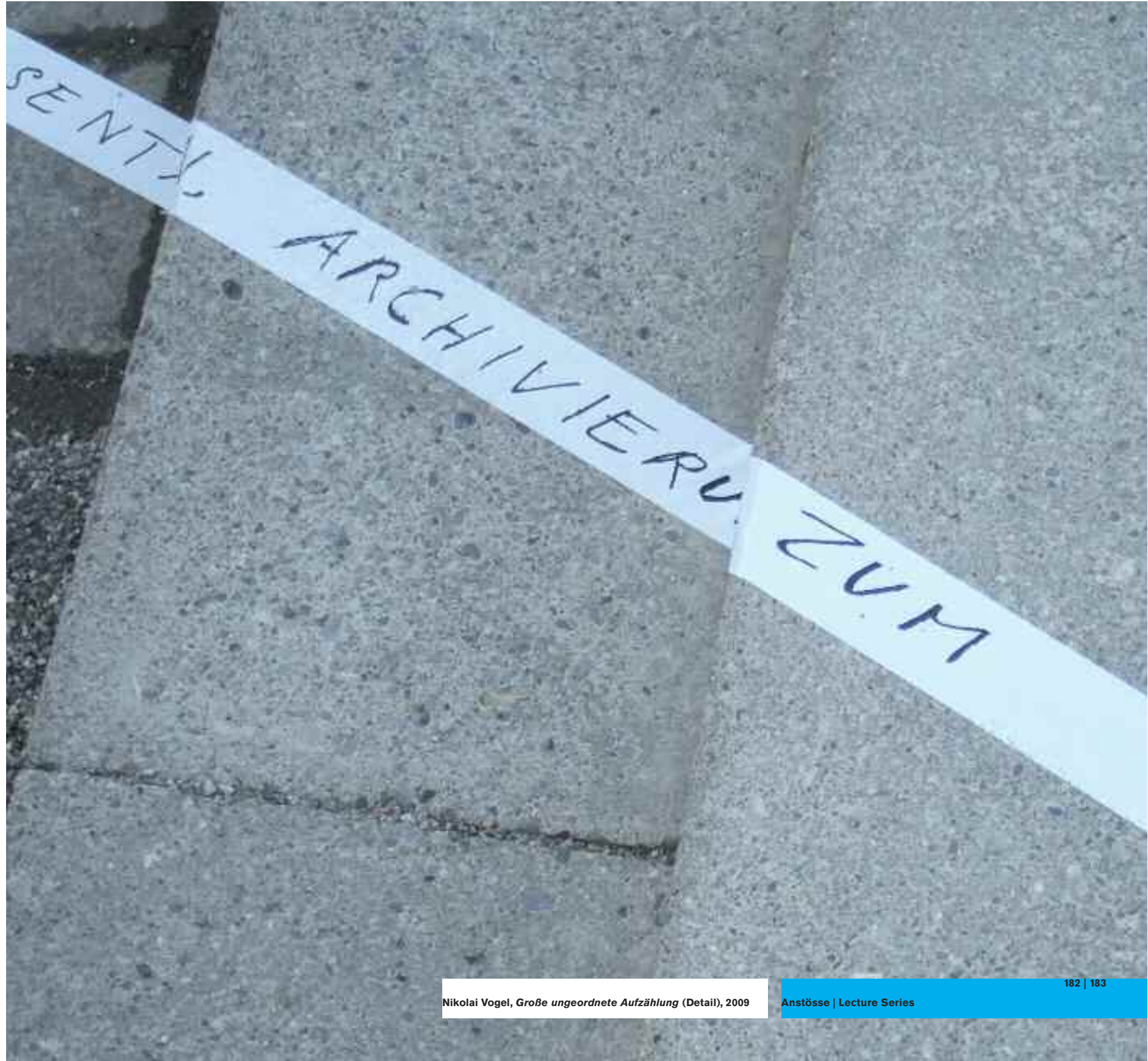
1. Die Ausstellung als ein ständiges Labor für Ideen und Praktiken, die eine neue Relevanz für die zeitgenössische Kunst in einer sich verändernden Realität sucht. Sie geht definitiv über die konventionelle Einfriedung des in sich geschlossenen Galerie- und Museumsraums hinaus. Es ist eine neue Form der Temporär Autonomen Zone (TAZ), eine Art „realisierbare Utopie“, die das Zentrum sozialer Experimente im Herzen der gesellschaftlichen Realität bildet. Sie kann die vielfältigsten, flexibelsten und veränderlichsten Formen annehmen, um Visionen des Einzelnen und des Kollektivs zu propagieren und ihre Vorstellungen und Äußerungen zu vermitteln...

2. Die Ausstellung als ortsspezifisches Projekt, um die Künstler zu ermutigen, mit dem jeweiligen Kontext durch direkte Recherchen und Auseinandersetzungen Kontakt aufzunehmen, um relevante Bedeutungen für ihre Werke zu produzieren.

3. Die Ausstellung als ein Produktionssystem, die Möglichkeit, ökonomische Mittel für eine künstlerische Produktion bereitzustellen, die über das konventionelle Marktsystem hinausgeht.

4. Die Ausstellung als Labor für die Produktion eines neuen öffentlichen Raums und daher auch einer neuen sozialen Relevanz und eines neuen sozialen Netzwerks sowie neuer Formen von Institutionen, die auf die verschiedenen Bedürfnisse der unterschiedlichen Orte reagieren.

Aus dem Englischen übersetzt von Nikolaus G. Schneider.



Wenn Kreativität der Schlüssel zu einer neuen Gesellschaft ist, dann muss Kunst und Kunstschaffen in dieser neuen Gesellschaft eine Schlüsselrolle spielen, die sie momentan nicht hat. Eine Schlüsselrolle, die es Künstlern und Kunstschaffenden aufgrund ihrer kreativen Kompetenz und ihres kreativen Ethos ermöglicht, den Gestaltungsprozess unseres Gesellschaftswandels maßgeblich in die Hand zu nehmen. In ökonomische und politische Gestaltungs- und Entscheidungsprozesse miteingebunden zu werden. Neue Denk-, Sicht- und Handlungsweisen zu eröffnen und verbindlich weiterzugeben.

Um diese Schlüsselrolle einzunehmen, bedarf es nicht nur einer symbolischen Macht, die sich auf symbolische Operationen und Diskurse beschränken muss, sondern realer politischer Einflussmöglichkeiten. Derzeit sind Künstler und Kunstschaffende zwar gesellschaftlich privilegiert, werden aber im Zusammenspiel mit der Wirtschaft und der Politik nicht als gleichwertige Partner gesehen.

Einer philosophischen Kunstanschauung folgend ist das Ende der Kunst mit ihrer Autonomie gekommen, die ihren Funktionsverlust bedingte (Liessmann, 1993). Die Aufhebung der Autonomie wäre demnach eine Möglichkeit für die Kunst, sich ihre gesellschaftspolitische Funktion und Gestaltungsmacht zurückzuerobern. Kunst würde in die Wirklichkeit zurückgeholt und ihr eine Funktion zugeschrieben werden. Das würde im Sinne Hegels das Ende des Endes der Kunst und damit ihren Neuanfang bedeuten.

Mit der Autonomie hat sich ein Kunstbetrieb ausgebildet, der eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt, in sich autark funktioniert und nur die Bedürfnisse befriedigt, die er selbst erzeugt (Liessmann, 1993). Damit ist die Autonomie nur eine scheinbare, die in Wirklichkeit nicht von außen bedroht wird, sondern von innen. Es ist nicht das Bestreben, Künstler und Kunstschaffende in außerkünstlerische Systeme einzubinden, das ihren Autonomie- und Freiheitsverlust bedeuten würde. Der Kunstbetrieb selbst hat die Autonomie längst aufgehoben und ein künstliches System mit postfeudalistischen Strukturen geschaffen, das droht, sich ad ab-

surdum zu führen. Ein System, das nicht kooperationsfähig ist, solange es sich nicht öffnet und ausschließlich selbstreferentiell agiert. Künstlerische Manifestationen, die immer nur auf den gleichen autarken Zirkel gerichtet sind, um sich dort ihre Legitimation zu holen, haben keine reale gesellschaftspolitische Bedeutung. Kunst muss dorthin gehen, wo Mitgestaltung gesellschaftlich relevant ist. Das kann in der Politik, in der Wirtschaft oder in der Wissenschaft sein. Oder auch in unserer Alltagskultur, die es Künstlern und Kunstschaffenden ermöglicht, ihre autonome Tätigkeit, ihre Werthaltungen und ihre Kreativität dort einzuschleusen, wo „das Leben“ stattfindet.

Wirtschaft und Politik müssen ihrerseits dazu beitragen, künstlerische Kreativität aufzuwerten, indem sie den Stellenwert, der ihr vorerst nur in der Theorie zukommt, auch in der Praxis bekommt: als Schlüsselwert und Qualifikation unserer Gesellschaft und Wirtschaft. Kunst und Wirtschaft sind bisher zwei nicht kompatible Systeme gewesen, da ein zufriedenstellender Austausch von symbolischem Kapital gegen ökonomisches Kapital im kapitalistischen System nicht funktioniert hat. Das könnte sich in der Wissensgesellschaft ändern. Das verbindende Element von Kunst und Wirtschaft im Umbruch ist die Kreativität. Kunst kann neue Denk-, Sicht- und Handlungsweisen eröffnen, die die Wirtschaft aufnehmen und einfließen lassen sollte. Und es sollten Kunst und Wissenschaft näher zusammenrücken und sich synergetisch austauschen, um so auf die Wirtschaft zu wirken.

Um die verbindende Kompetenz der Kreativität auszunutzen, bedarf es veränderter Rollenbilder. Wenn sich das Selbstverständnis Kunstschaffender von seinen traditionellen Fesseln löst, dann muss auch das Berufsbild Kunstschaffender, wie es in der Fremdwahrnehmung besteht, mit dieser Entwicklung mitgehen. Das von der Gesellschaft, der Wirtschaft und der Politik einzufordern, sollte eine neue Aufgabe des Kunstbetriebes sein.

¹ aus: Rothauer, Doris: *Kreativität & Kapital*.

Kunst und Wirtschaft im Umbruch. Wien: WUV 2005, S. 180 f



Anstöße | Kulturelle Arbeit

FÜR	GEGEN
das Lebendige	das Institutionalisierte
das Ephemere	das Ewige
den Wechsel	Langeweile
das Unfertige	das Kaputtanfertige
Zwischennutzung	das Schlüsselartige
das Einfache	das Teure
Angemessenheit	Schmerz
Direktaufträge	Log-in-Charts bei Subventionen
Temporäre Nutzungen	Leerstand
informelle Planungen	Regeln
Kultur	Kreativität
laissez faire	München-Berlin-Vergleich
mieten	Dienstleistungen/Service
Stadtviertel	kaufen
Wohnen und Arbeiten und Erholen	Stadtteile
bessere Bewilligungen	Wohnen oder Arbeiten oder Erholen
reduzierte rechtliche Standards	
Eigeninitiative, Civitas	
Dynamik im Bestand	Masterpläne
individuelle Visionen	Utopien
Inhalt	Verpackung
Transit	Provinz
Früher Anrecht	Routine

FÜR	GEGEN
Robust	Bruchzeit
Ort	Subkultur
Aura, Flair	Standortfaktor Kultur
Latentiva	Latentdar
Förderung	Förderpreise
Non-profit	Blockbuster
Pop	Monotonie
Final & Endg.	Unternehmenskultur
Zwischennutzungspolitik	nach 20 Jahre Domack-Baumstrasse
Aktion	Eisenbahnwärter
Free Public	Partizipation
Präsentation	Kulturwirtschaft
Umarmungen	Bürgerrechte
Veränderung	Repräsentation
Italien	Rekonstruktionen
initiativen	Sektor
Serendipity	Branchen
Risiko	Benchmarks
Plan B	Ziele
das Neue	Angst
Experimente	Schemata
Unabhängigkeit	das Gleiche
Einzigartigkeit	"Tradition"
Creative Industries	Planungs
	Altenstiftungsmerkmale
	Creative Industries

etc...



Am Ort der Entstehung – Zwischen kultureller Praxis und künstlerischer Produktion.

Vermittlungsebenen in der Platform3.

Achim Sauter



Anstösse | Kunstvermittlung

Die Ansprüche und Erwartungen an Kunstvermittlung sind in den vergangenen Jahren zu einem breiten Spektrum erweitert worden und diese steht plötzlich unter Verdacht, sämtliche Probleme einer Kunstinstitution beheben zu können oder zumindest ihren Teil dazu beizutragen: Sie lockt als öffentlichkeitswirksames Instrumentarium Besucherströme an und erschließt neue Besuchergruppen, sie erweitert das Museum als Bildungseinrichtung, sie nimmt Strukturen zeitgenössischer Kunst auf und sieht sich selbst als künstlerische an oder sie stellt in Rahmenprogrammen und Events (die aber selbst immer nur marginaler Teil einer Ausstellung sind) Beziehungen zum Publikum und potentiellen Finanziers her.

Kunstvermittlung wird aber auch als die Präsentation von Kunst und dahinter stehenden Fragestellungen im Rahmen einer Ausstellung verstanden.¹

Hinzu kommt noch die aktuell große Bedeutung der Kunstvermittlung als Teil der kulturellen Bildung, der die Lösungsvorgabe jeglicher sozialer, wie auch immer kultureller, geistiger und emotionaler Probleme und Defizite unterstellt wird. Erst kürzlich wurde dazu ein Positionspapier der Landeshauptstadt München veröffentlicht, in dem in einem 10-Punkte-Programm Leitlinien festgelegt sind.²

Was soll dazu noch geschrieben werden? Da Kunstvermittlung also scheinbar keinerlei Rechtfertigungsdruck vorzuweisen hat, kann der Situation ja entspannt und unmittelbar entgegen getreten werden.

Genau darin liegt eben ein Potential der Kunstvermittlung, die unmittelbar Produktionsprozesse, Produktionsorte und Zugänge zu zeitgenössischer Kunst offen legt und den Fokus auf die Rezipienten von Kunst legt. Sie kann dabei beruhigt experimentell und ergebnisoffen vorgehen, da sie nicht, wie beispielsweise die schulische Erziehung, an Leistungszielen gemessen wird. In diesem Verständnis der Auseinandersetzung wird Kunstvermittlung zu

Kulturvermittlung erweitert und kann Schnittstellen zu alltäglichen kulturellen Praxen aufweisen oder Ausgangspunkte darin finden. Handlungsoptionen werden eröffnet, Erkenntnisse und Erfahrungen werden herausgefordert.

Die Platform3 birgt als künstlerischer Produktionsort und interdisziplinärer Ausstellungsraum sämtliche Formate, die einen solchen offenen und unmittelbaren Zugang ermöglichen. Die Entstehung, der Arbeitsprozess und der persönliche Hintergrund einer künstlerischen Arbeit – Dinge, die im Museum oder an sonstigen Kunstorten verdeckt bleiben – können aufgespürt und erarbeitet werden. Ateliers können im Rahmen von Rundgängen oder Offenen Ateliers besucht und Künstler zu deren Arbeit befragt werden. Vor Ort können Kinder und Jugendliche während den Ausstellungsprojekten in dazu eingerichteten Ateliersituationen oder Werkstätten selbst künstlerisch produzieren. Direkter Kontakt mit den jungen Kuratoren der Ausstellungen und Veranstaltungen kann hergestellt werden und diese öffnen sich in Gesprächen den Besuchern. Interdisziplinäre Veranstaltungen sind offen für unterschiedliche Zielgruppen. In der Platform3 arbeitende Künstlerinnen und Künstler können in Kunstvermittlungsprogramme integriert werden und dadurch auch erweiterte berufliche Kompetenzen erfahren. Das Konzept der Platform3 gibt damit genau genommen schon die Vermittlungsebenen vor.

Ein Ausschnitt der Aktionen und Veranstaltungen soll dies konkret veranschaulichen.

Im Kinder-Kunst-Atelier, welches zu bestimmten Veranstaltungen und Ausstellungsprojekten eingerichtet wird, kann in authentischer, anregender und offener Atmosphäre unter Anleitung selbst gearbeitet werden. Ebenso kann mit angemeldeten Schulklassen vor Ort produziert werden. Die Bandbreite reicht dabei von der Konstruktion futuristischer Raumsonden und Raumschiffe (mit dem Künstler Stefan Wischnewski), die wiederum in Ausstellungen integriert werden, über individuelle

Altäre, Amulette und Masken (Kinder-Kunst-Atelier: Woran glauben Kinder?) bis zu utopischen Architekturen (Kinder-Kunst-Atelier: Neue Räume) oder Stadterkundung. Kinder und Jugendliche finden Raum, sich selbst auszudrücken und spielerisch Annäherungen zu entwickeln. Verschiedene Medien, Formate und Techniken werden dazu integriert. Durchgeführt werden die Programme von Künstlern, Kunstpädagogen, Architekten und weiteren erfahrenen Praktikern.

Auch andere Initiativen werden in Kooperationen einbezogen. So wurde mit der Kinder-Architektur-Akademie, mit KuKi – Kunst für Kinder e.V., mit dem Atelier Iris Golde oder mit dem KinderKolleg zusammengearbeitet.

Für Schüler und Schulklassen bieten sich weitere Begegnungen an: Praktika in den Ateliers in direktem Kontakt mit dort arbeitenden Künstlern, Rundgänge durch die Ausstellungen oder Atelierbesuche bei einzelnen Künstlern mit dem Thema „Was macht ein Künstler?“. Der Beruf des Künstlers wird befragt und kennengelernt. Dabei wird ein speziell für die jeweilige Gruppe zugeschnittenes Programm entwickelt, in dem die Altersstufe, die Voraussetzungen und die Interessen berücksichtigt sind.

In Rundgängen durch die Ausstellungsräume und Ateliers kann ebenso über einzelne Projekte, Ausstellungen und Herangehensweisen gesprochen werden. Führungen bleiben informell und informativ. Diverse Gruppen wie die Freundeskreise der Lothringer13 oder des Kunstvereins München oder das Kulturforum der SPD nutzten bisher die Möglichkeit einer unmittelbaren Begegnung mit vor Ort arbeitenden Künstlern.

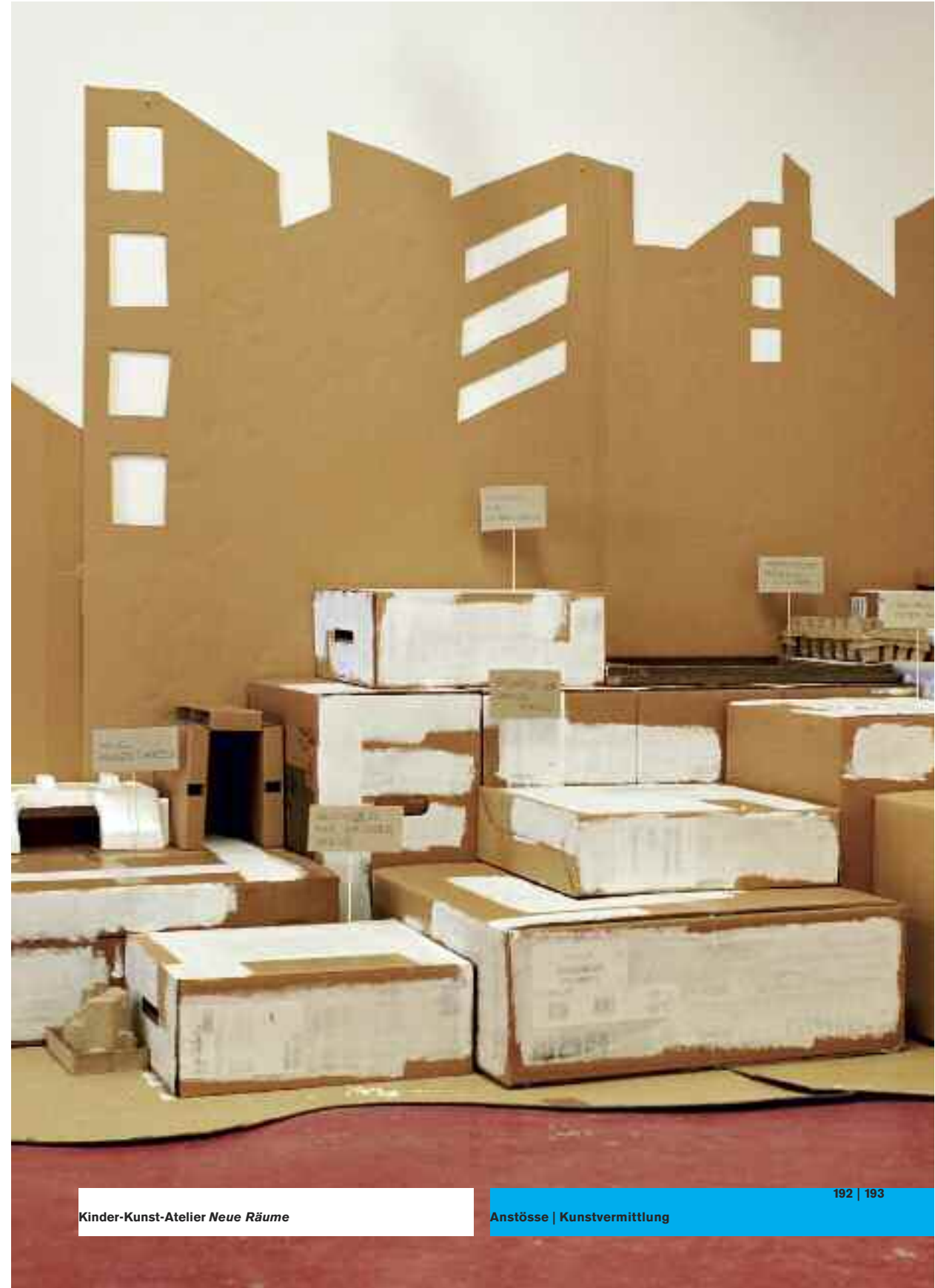
Nicht zuletzt bieten interdisziplinäre Programmpunkte oder Ausstellungsprojekte vielfältige Zugangsmöglichkeiten zu zeitgenössischer Kunst und deren Produktionszusammenhängen: Gesprächsrunden, Vorträge, Workshops, Performances, Konzerte, Filmpräsentationen oder die Reihe der *Curatorial Lectures*, meist ohne Eintritt, ebnen Wege zum Verständnis. Sie sind diskursiv angelegt und bilden wichtige Schlaglichter innerhalb des Programms der Plattform3.

Kunstvermittlung im Sinne eines persönlichen Nachvollzugs und der Überführung in kulturelle Praxen nimmt nach wie vor einen geringen (vor allem auch finanzplanerischen) Stellenwert ein im Vergleich zu Ausstellungen und der Präsentation von Kunst. Durch konzeptionelle Maßnahmen, wie die oben genannte *Konzeption Kulturelle Bildung für München* kann dies weiter gefördert werden. Hoffentlich aber nicht nur, indem der Legitimationsdruck hin zu sozial wirksamen Programmen wächst und dadurch widerständige, kritische Kunst und Kunstvermittlung ausgeklammert wird.

Kulturschaffende und Kuratoren können bereits in der Konzeptphase Vermittlungsfragen integrieren. Dies auch aufgrund der Tendenz, dass zahlreiche zeitgenössische Künstler prozessual, kontextuell oder projektorientiert arbeiten und so selbst Vermittlungsaspekte mitdenken oder provozieren. Von daher sollte einer partizipativen Kunstvermittlung, die undidaktisch, offen und unmittelbar vorgeht, tatsächliche eine große Chance in der kulturellen Bildung, im Kunstbetrieb und in der Kulturpolitik eingeräumt werden.

¹ Vgl. den Überblick bei Goebel, Renate: *Wissenschaftliche Untersuchung und Evaluierung von Vermittlungsarbeit: Fragmente und Ideenskizzen*, in: AdKV, NGBK Berlin (Hg.): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen*, Berlin 2002, S. 38f.

² Vgl. Landeshauptstadt München (Hg.): *Leitlinie Bildung. Konzeption kulturelle Bildung für München*, 2009.







Anstöße | Platform3 2010

Zahlen und Realitäten 2: Das innovative, kulturelle und künstlerische Modell Platform3 soll aus heutiger Sicht zumindest *zwei* weitere Jahre Münchens Kulturlandschaft bereichern. *Zwei* städtische Institutionen sind es auch, die sich zur Schaffung eines solchen Ortes zusammengeschlossen haben: Münchens Referat für Arbeit und Wirtschaft und sein Kulturreferat.

3: Platform3 befindet sich im *dritten* Obergeschoss eines Industrie-Komplexes an der südlichen Peripherie Münchens, vereint *drei* unterschiedliche Raumnutzungsmodelle (Veranstaltungs-, Büro- und Atelierräume), zur Förderung ebenfalls *dreier* Berufsprofile: Kulturmanager, Gebäudetechniker, Künstler.

4+1: Insgesamt *vier* Volontäre arbeiten jeweils für die Dauer *eines* Jahres an Projekten, die an Platform3 konzipiert, realisiert und präsentiert werden. Bereichert wird dieses Team jedes Jahr durch eine Stipendiatin/einen Stipendiaten der Robert Bosch Stiftung.

∞: Aus dieser idealen Ausgangssituation ergeben sich für eine junge Kulturinstitution schier *unendliche* Entwicklungsmöglichkeiten: vernetztes, transdisziplinäres Arbeiten, das Raum schafft für die Verwirklichung flexibler, dem aktuellen gesellschaftlichen und künstlerischen Diskurs entlehnte Veranstaltungsmodelle; ein Paradigmenwechsel, der nicht nur die Präsentation und Mediation von Werken neu entwirft, sondern auch deren spezifischen Produktionskontext berücksichtigt: das Atelier, als zugleich physischer und mentaler Raum künstlerischen Schaffens. Die vor Ort konkret erfahrbare Kunstproduktion ist daher idealer Ausgangspunkt für Vermittlung. Dasselbe Prinzip der „gelebten Praxis“ lässt sich auch auf die tagtägliche Projektarbeit übertragen, die der Komplexität des Berufsfeldes Kulturmanagement/Veranstaltungstechnik Rechnung trägt und dessen zunehmende Internationalisierung reflektiert: vernetzt wird an der Platform3 in München ebenso wie im europäischen und weltweiten Kunst- und Kulturkontext. Ein Dialog

über und mit der Kunstwelt entsteht – mit dem Erfolg, dass diese die Reise in den Münchner Süden gerne auf sich nimmt.

Utopien und Denkmodelle Platform3 denkt nach über Platform3: ein notwendiger, auto-reflexiver Gestus, der Profil und Erscheinungsform eines Kunst- und Kulturbetriebs heute und hier – im München des Jahres 2010 – beleuchtet. Hinzu tritt das Nachdenken über die Pertinenz kulturellen und künstlerischen Arbeitens vor dem Hintergrund einer ökonomisch instabilen Gegenwart. Gerade die Krisensituation führt zur Auseinandersetzung mit Begriffsfeldern, die Kunst und Kultur bisher gerne weit von sich wiesen: Von Arbeit und Wirtschaftlichkeit ist plötzlich die Rede, Produktivität, Vermarktung und sogar messbare Erfolge werden dem Kulturbetrieb abverlangt. Was besonders in Europa jahrzehntelang als symbolisches Kapital der Eliten (Bourdieu) galt oder als Produkt einer westlichen Wertegesellschaft problematisiert wurde (Adorno), mutiert in jüngster Zeit zum Standortfaktor: Kulturbetriebe versprechen Urbanität und Diskursivität in infrastrukturell benachteiligten Vierteln. Der Kontakt mit der sozialen Realität hat Kunst und Kultur nachhaltig ihres Elfenbeinturmes beraubt. Ein Blick zurück auf die historischen Avantgarden bestätigt: Gerade in Krisenzeiten spielen Kunst und Kultur eine zentrale Rolle. Künstlerische Produktion reagiert schnell und kompromisslos auf gesellschaftliche Umwälzungen, kulturelle Diskurse werden zu wichtigen Trägern von Emotion und Vision. Mehr noch, Utopien kursieren plötzlich wieder. Dank ihrer erlebt man die Gegenwart als ebenso (ökonomisch) gespannt wie (intellektuell) spannend.

Gerade weil sich Kunst und Kultur im zwanzigsten Jahrhundert als besonders krisenresistent gezeigt haben, ist es vorteilhaft, ihnen in der aktuellen Lage gebührend Platz zu bieten. Nichts erscheint also naheliegender, als den Kernpunkt der Krise selbst zum Thema kultureller und künstlerischer Projekte zu machen: Arbeit.

Arbeit und Werk Schlicht „Arbeit“ lautet das Thema im Jahr 2010; Platform3 gibt sich damit ein global formuliertes Leitmotiv, das es ermöglicht, zukünftige Projekte zu einer konzeptuellen Einheit zu verbinden und so das Profil der jungen Institution zu schärfen. Tatsächlich umfasst der Begriff „Arbeit“ ein so reiches semantisches Feld, dass er alle Aspekte von Platform3 widerspiegelt: Vom künstlerischen Schaffensprozess in den Ateliers über vermittelnde Kulturarbeit bis hin zur Neubestimmung einer der Schlüsselpositionen im Vermittlungsprozess – jene des Kurators als von der Öffentlichkeit wahrgenommene, letztgereichte Instanz der künstlerischen Berufskette. Die Transparenz der einzelnen Aufgaben innerhalb eines Kulturprojektes zu bestimmen und entsprechenden Akteuren zuzuordnen ist ebenso Teil des an Platform3 thematisierten Arbeitsmodelles wie die soziale und ökonomische Komponente der Schaffung von kulturellem (Mehr)wert.

Erprobt und analysiert wird diese Herangehensweise in prozessual angelegten Projekten, die nicht nur die eigene Genese reflektieren, sondern sich abhängig vom Kontext konstituieren und verändern. Lebendige Formate entstehen, die sich dem Publikum ebenso wie den beteiligten Akteuren in unterschiedlichen Momenten unterschiedlich erschliessen. Als richtiggehendes „Work-in-progress“ – wie die Institution Platform3 selbst auch – tragen diese Veranstaltungen den künstlerischen und konzeptuellen Schaffensmoment in sich, distanzieren sich also von der Rezeption à posteriori zur Schau gestellter Objekte. Werkimmanent zu arbeiten heisst auch, die traditionelle, kunstästhetische Chronologie von Schaffensprozess – Repräsentation – Rezeption zu verlassen, um in jedem Moment künstlerischer und kultureller Arbeit potentiell Raum für Öffentlichkeit zu schaffen und so die aktive Rolle des Zusehers zu fördern.

Einblicke und Ausblicke Als Auftakt im Februar 2010 ermöglicht ein Workshop die Arbeit vor Ort und behandelt paradoxerweise das Gegenteil von Arbeit, nämlich die Pause als rekreatives Moment.

Die Jubiläumsausstellung zum einjährigen Bestehen von Platform3 erprobt das Modell des arbeitsteiligen „collaborative curating“. Für April geplant sind temporäre, kreative Labor-situationen, die ihren gewohnten Produktionskontext an anderen Kulturorten verlassen, um mit jenem von Platform3 zu experimentieren. Für fruchtbare Zusammenarbeit sorgt auch die Einladung an ein am Rande Europas verortetes Künstlerkollektiv. Unter dem Topos der Kreativarbeit entsteht im Mai 2010 ein diskursives Projekt, welches die bereits gestellte Frage nach der „Zukunft der Arbeit“ in „zukünftige Arbeitsbedingungen in der Kulturbranche“ nachjustiert. Das ganze Jahr hindurch bietet das Gastatelier Individualisten und auch vermehrt multinationalen Künstlergruppen Platz zu mehrhändiger kultureller Produktion. Im monatlichen Rhythmus werden Begegnungen mit zentralen Figuren der internationalen Kunstwelt initiiert. Das Arbeitspensum der Platform3 für 2010 steht unter den Vorzeichen von Vernetzung, Austausch und Kooperation.



Heißwasser

Heißwasser



summary

"The atmosphere will be open and communicative, welcoming, not elitist..."¹

When I first outlined this image of the spirit of Platform3 in December 2008 at an introduction of this new, model institution for the promotion of cultural production, we were standing on a building site. Different opinion leaders from politics and administration, and the first artists who had decided in favour of a studio in this new institution, gathered together on this evening under building-site light. The real space and life on the third floor of a former industrial building was still a construction of imagination that slowly became more realistic.

"In the central 200 sqm area in which we are standing, young curators together with artists, who will work here, will realise exhibitions with interesting international positions. New ideas will be introduced, there will be discussion, exchange with other similar international platforms and artists will be practised ... here in the big, bright space and towards the exhibition and event room open-area, young cultural managers will work on cultural projects during their 1 year traineeship which will be realised together with materials managers in this central and public area. More than 30 artists will work in 22 studios."

In the beginning there were visions. Individuals from politics and administration gave birth to an idea that was described as having aims such as qualification for the cultural sector, creation of studio space, construction of a service agency for artists, promotion of creative potential, raising public awareness of current culturally and socially relevant processes and elements. It was obvious that a prospering city such as Munich cannot just provide affordable space, but that it was also vital to sponsor new ideas and create new structures and networks to promote creative potential.

"At Platform3, Munich can present a side of itself which often isn't communicated enough to the outside world but is an important component of the city; there is a professional creative scene and a lot of innovative potential."

Promotion of this potential was now made possible due to what seems like an unusual constellation at first but turns out to be innovative and looking to the future when closely examined. Contemplating social change formed by massive changes in creative work and education becomes more and more important. While innovative processes have long been discussed and approved in an economic context, it is now time to increasingly promote the creative art scene and work conditions in the cultural sector in a sustainable way. In the future the attractiveness of our cities will strongly depend on this.

"The innovative and trend-setting potential of creatives is currently an important topic with regards to the development of cities and even more so of our culture. However, this should be more than just a fad. We perceive this as a chance for this platform to closely inspect the possibilities and status of cultural work from different sides and develop new models."

The Department of Labour and Economic Development of the City of Munich has shown clear dedication to the promotion of cultural work through financial support. The funding body is the Wohnforum München, a non-profit organisation which knows a lot about building and qualification measures. That's how a start-up point was created and an exciting challenge was accepted.

"New projects always need something unfamiliar, new thought models and visions. However, new projects also need good partners, networks and co-operations."

The special basic structure was the big chance for this project. Nobody could rely on trusted patterns and stereotypes. Everybody involved was constantly challenged to keep in motion. We couldn't compare the qualification of strongly motivated cultural managers with programs for long-term unemployed individuals, who need to qualify to re-enter the job market by becoming facility managers for this cultural project. A cultural space had to be created which allowed cultural managers to gain professional experience, integrate individuals into the working process and create an advanced cultural program.

The consolidation phase of Platform3 was characterised by some friction between different contexts that slowly came together: Art, social aspects and economy. These frictions resulted in new energies.

A first step to get things started was renting a factory floor in Munich's South. In the middle of a hardly developed urban area between the extremely rich south and in a quirky location between bare fields, offices, factories and flats, something new could grow. An inner-city location would have been simply too expensive for such a big enterprise. Cultural wasteland was entered, easily reachable by underground from the city centre. In the beginning it was too far away from the locations of art in Munich. Step by step new individuals were involved as well as the initiators and organisers; the factory floor was done up by "Lernen am Bau", a qualification program of Wohnforum München. I joined the project as artistic leader with the job of developing a concept for content and organisation and providing a profile and face. Achim Sauter, a young art agent, joined as an intern. In autumn 2008 the artist studios were announced by an advisory board. The members of this board are protagonists in Munich's cultural landscape². Besides the high quality of the artistic works, the multi-faceted approach was important: The ability to work in a team and the commitment to the model of collaboration.

"The project Platform3 emphasises openness. Because of its character it isn't a hermetically closed-off space. It's special because of its solid infrastructure and openness towards the outside. A major part is the service agency which organises and advises and is available for artists at all times. It's not an isolated art island."

In January 2009, in the middle of the building site, interviews took place for cultural managers who wanted to complete a year's traineeship. The building site was buzzing and the talk was already about visions, the ideas of young cultural managers, their imaginations of cultural work and ways of working which would develop into a then-imaginary space. Bright, inviting, communicative and open is what those rooms in a former 70s factory would be-

come. They would be an expression of what was to be developed here; a new forum for artistic work, mediation and cultural discourse, a forum where different areas could connect and positively support each other. A cultural format where new things could be tested – that relies on collaboration as well as the precise identification of individual ideas.

"This forum is all about the dialogue of different people and exchange on culture. It is central as cultural production always needs the public and is the core area in the education of cultural managers and the sponsorship of artists. The work happening in the context of Platform3 needs to prove itself to the public. Every cultural practice aims at the public."

Continuity is important for the public perception and the profile of a new institution as well as a clear curatorial backbone. The latter additionally has to take into consideration the individuality of the cultural managers. Different parts needed to be developed to show the public the special nature of the project: The program should be versatile and contain different formats such as exhibitions, symposia, lectures, performances and concerts and develop co-operations and branching out.

The emphasis should be on topics which are especially relevant in terms of sponsoring and developing the contemporary art landscape of Munich and that are internationally relevant. Platform3 sees itself as a forum for projects that aren't firmly built into the cultural sector institutionally.

"Our program is connected directly to topics which are inherent with the location and its responsibilities: responsibilities, possibilities and visions of cultural work, questions of cultural economy, the relationship between local actions and global thinking, questions of education in the area of culture, the creation of regional and international networks."

The character of Platform3 is shaped by the individuals who work there. The program is a result of the interaction between different individuals in front of a basic canvas. Together with me as the generator and mentor, five

trainees shaped the program and character in an important way: Mirela Ljevakovic, Achim Sauter, Jan Wilms, Yanna Varbanova, Anna Schneider and Linn Quante. Paramount is the interplay between strong characters.

The first trainees were chosen because of their individual ideas and beliefs, their specific abilities that are important to the cultural job market, their openness to delve deep into an experiment with full enthusiasm, and realise a first project with colleagues.

“In my opinion the cultural landscape of Munich needs a space for cultural discussion, experiment and discourse. A space where ideas about culture and society will be put across in a lively, controversial and entertaining way instead of stale lectures. A place where interdisciplinary thinking and working is the norm. The Department of Labour and Economic Development of the City of Munich has therefore taken over a host’s role for this kind of discourse.”

The Department of Arts and Culture of the City of Munich has taken on an important role with the establishment of a guest studio at Platform3. The invitation of international curators and creatives aims for the creation of new networks, exchange and also a connection between the Munich scene and the international artistic landscape.

“Nowadays cultural production can no longer restrict itself to a regional context if it wants to be successful and sustainable. At the top of the list with regards to the artistic promotion of contemporary art in Munich is the initiation of international exchange, here it takes the shape of a guest studio. (...) Exchange with international, non-European countries should be promoted. From the beginning this is the intention. Of course in-depth connection with institutes in the EU is also sought-after in order to initiate exhibition series and talks through this exchange program for studios.”

At this point important goals have been set for the future. In cooperation with many individuals, the model, Platform3, has turned into reality and can begin to shine beyond Munich.

¹ The quotations of this text come from a first introduction to Platform3 by Elisabeth Hartung in December 2008 and from the official opening in March 2009.

² The jury consisted of Diana Ebster (Department of Arts and Culture, Munich), Cornelia Gockel (Freelance journalist and lecturer at the Academy of Fine Arts, Munich), Matthias Mühling (Curator of contemporary art at the “Städtische Galerie im Lenbachhaus”, Munich), Karsten Schmitz (Foundation “Federkiel”) and Elisabeth Hartung (Concept and content advisor, project management 2009, Platform3).

Translated from German into English by Anton Poggio.

Doing boundless

Maja Block

The observation of space and spatial relationships are approached through the individual projects that make up *Doing boundless*. An open work environment is created that simultaneously focuses on controversy and inspiration in a creative field. In this manner set and established disciplines are dismantled and reassembled into an unconventional new order.

Specific phenomena of today’s media landscape are actively and reactively chosen and processed in an alternative context. The curatorial approach to the exhibit is in part motivated by the available space itself. When taking a look at commonly used forms of exhibition, the following becomes apparent: a gallery is subordinated to a program, a museum to the bias of a genre. *Doing boundless* liberates itself of these strictures and yet is still bound to them. The lines converge together in space; it is all about the expression of various media and their spatial impact. Genre boundaries are purposely disregarded. *Doing boundless* combines dance-media, fashion, graphic and web design as well as sound and video installations, thus trying to convey modern creative work.

Art serves design in the conception of shapes, and design is conducive to creative work, especially to the materiality of art. Fashion is displayed as art and art as fashion. If a new diversity of shapes is initiating the transition into a modern age, then we indeed find ourselves in the midst of a paradigmatic change that is transforming the identity of the art and design community. Times of change are not only bridges for an innovative expression of form, but also to a new understanding of established perceptions.

Participating Artists: Ayzit Bostan, Mirko Hecktor, Simon Herkner & Felix Mühle, Hort, ILEK, Daniel Kluge & Katarina Agathos, The Smalpaze, VWORK | *Curator:* Maja Block

Belief Unlimited

Mirela Ljevakovic

29.05–07.07.2009 Platform3, Munich
22.09–07.10.2009 Theatiner Church, Munich

Nineteen contemporary artists of different nationalities and faiths presented their works on the theme of faith and religion, made potent statement on the diverse religious sensitivities, questioned banal practices and dealt critically with different notions of faith and aspects of Christianity, Islam, Judaism and Buddhism.

The exhibition intended to open up various possibilities of intercultural dialogue and to encourage reflection on one’s own ideas and knowledge of, or prejudices on faith and religion.

Through the individual use of various artistic media, a many-faceted approach of enquiring into contemporary aspects of faith and religion was developed, with the intention of contribution to new forms of discourse in the arts.

The great success of *Belief Unlimited* at Platform3 and the persistent interest even after the exhibition was closed, motivated organizers of “Ander Art Festival” from the Department of Arts and Culture of the City of Munich, to present one part of the exhibition with a new collection of works from fifteen artists, on the occasion of this Intercultural event at the Theatiner Church.

Participating Artists: Azra Aksamija (BIH, A, USA), Ani Asvazadurian (A, ARM), Jovana Banjac (CRO, GER), Nana Dix (GER), Rabi Georges (SYR, GER), Stefan Hunstein (GER), Ervil Jovkovic (GER, CRO), Isi Kunath (GER, NED), Uwe Möller (GER), Sead Mujic (BIH, GER), Tom Schmelzer (GER), Harald Siemsen (GER), Gisbert Stach (GER), Rose Stach (GER), Mitra Wakil (AFG, GER), Christian Weiß (GER), Carolin Wenzel (GER), Stefan Wischnewski (GER), Maria Zervou (GRE, NED) | *Curator:* Mirela Ljevakovic

Raumsonde Alpenblick – Unknown worlds in-between understandable processes. A less tangible exhibition project.

Achim Sauter

Raumsonde Alpenblick – The title of the exhibition project taking place at Platform3 between July 16 and September 12 2009 seems curious. A spacecraft in the Alps? The unusual combination suggests it is trying to link things through non-existent connections. *Raumsonde Alpenblick*, “on a mission” in Munich-Oberseesiedlung, aims to initiate and demonstrate art mediation, artistic processes and cultural practice alongside established education or art institutions, opening wider possibilities of cultural participation and individual access to art.

It is not the intention to present a completed exhibition, but to comprehend the process, to work site-specific and to leave the consumption of art behind. So the exhibition space is in constant modification.

During the project time there are varied temporary artistic projects taking place, for example concerts, workshops, artistic productions, children programs, art events and film screenings. There is no hierarchical structure nominating one topic to the main or supporting program. It is all about artistic work proceeding experimentally. Therefore *Raumsonde Alpenblick* is to be understood as a model for open organization, non-consumable exhibition formats and collective work. The exhibition space is experienced as a lab, factory or domicile.

Participating Artists and Initiatives: Acid Pauli & Florian Waldner, Andreas Ammer & Console, Johannes Brevers, Coconami, dept.audio.exe, Ute Heim, Margarete Hentze, Fabian Hesse, Gordon Hogan, Paul Huf & Annette Schemmel, Stephan Janitzky, KuKi – Kunst für Kinder e.V., Martin Krejci, netzhalde, Stefan Saffer, tps nostromo, Tuna Trio, Caro Wenzel, Silvia Wienefoet, WochenKlausur, Zenzi die Weise | *Curator:* Achim Sauter

ZEHnkampf |Wand zu Wand|

Jan T. Wilms

ZEHnkampf |Wand zu Wand| presented the works of ten young artists from the Munich Academy of Fine Arts. From September 16 – September 19 2009 new sculptural works, room installations, video works, photography and performances were on display in the central exhibition space of Platform3. The exhibition asked thematic questions about the significance of contemporary aesthetic consideration regarding conceptual site-specific strategies in a young generation of artists. Through sculpture as well as performance, the artists transformed existing structures into other forms that were continuously refined in order to conceptually and perceptually give the organization of the room/ space a new structure.

Besides spatial factors and physical parameters, such as temperature, the ability to absorb and reflect, haptic effects of the surfaces, colour, pattern, corrosion etc., the measurable space is perceived and interpreted in many different ways by the human factor. Mediated through a broad range of artistic approaches, “space” was approached as “motion” in its physical relevance, as well as as “emotion” in its psychological effect. “...the idea that a work has been created for a particular place whose conditions determine the way to conceive and produce the sculpture which, in turn, redefines the site itself.” (E.J. Izquierdo, “Specific Sites”, in: *Barcelona*, Exhibition.cat., Barcelona 1996, p. 69).

Thus, the sculptural aspect of site-specificity closely relates to the extensive dimensions of a plastic object just as an installation piece relates to its environment. Dimensions, size and position of a site-specific artwork are determined by the topography of its location. Furthermore, the temporary exhibition context adds the factor of fugacity to the artworks. The works have been created for a particular location and space. Therefore, they can function effectively only there.

Participating Artists: Johannes Brechter, Wona Cho, Karen Ernst, Johannes Evers, Funda Gül Özcan, Stephan Hutton, Florian Lechner, Claudia Marr, Kathrin Partelli, Angela Stiegler | *Curator:* Jan T. Wilms

Sofia Spionage

Yanna Varbanova

Sofia Spionage is an interdisciplinary project that represents the contemporary visual existence of a city/ capital in times of development and change. Through the instruments of art, the aim of the project is to create a picture and a feeling of one city and his inhabitants, still searching for their lost identity. Sofia and her face – “The city in pictures” (Photographic exhibition by Boyan Hristov and installation by Ivan Paskalev), “The city in words” (Curatorial lecture by Vladiya Mihailova), “The city in movement” (Visual action by HR-Stamenov), “The city in melodies” (Audio-musical performance by Kliment Dichev and Vladislav Iliev), “The city in colors and sounds” (Compilation of short movies about Sofia). The project is an attempt to create a vivid and spirited presentation of city and his many faces. *Sofia Spionage* is a colorful postcard with black and white edges that holds many wonderful melodies and hidden secrets inside. You just need to open it!!!

Sofia Spionage is an event organised by Platform3 and the Department for Arts and Culture of the City of Munich. This project is supported by the Robert Bosch Foundation.

Participating Artists: Boyan Hristov, Ivan Paskalev, Vladiya Mihailova, HR-Stamenov, Kliment Dichev and Vladislav Iliev | *Curator:* Yanna Varbanova, fellow of the program, “Cultural Managers from Central and Eastern Europe”, Robert Bosch Foundation

Liquid Archives – Notes on Relations, Ruptures and Silences

Anna Schneider

“*History is the fruit of power, but power itself is never so transparent that its analysis becomes superfluous. The ultimate mark of power may be its invisibility; the ultimate challenge, the exposition of its roots.*” Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History.*

Opening in December 2009, the exhibition *Liquid Archives – Notes on Relations, Ruptures and Silences*, presents new and existing works of emerging and established contemporary artists.

The central concern of the exhibition is a critical investigation into the production of history. The idea that history is an irrevocable, grand narrative, fed by the depths of an irrefutable static archive, is deconstructed. The notion of a “liquid archive“ stands for an alternative access to global history and political present. This change of perspective is enabled by a consideration of the oceans. The notion of a maritime setting functions as a counterpoint to a terrestrial framework, which is indebted to the nation-state and border politics. The maritime perspective is driven by the vision of multilateral narratives, allowing a wider spatial and longer temporal trajectory.

The fine line between truth and fiction, between the reception of histories and their production, that inevitably is characterized by an uneven access to the means of the production of history (language, translation and its mediation), are fundamental structural aspects that are equally relevant in exhibition-making. By evoking an imaginary, by staging a narrative, an exhibition fictionalizes the real and thereby is itself a part of the production of history. The exhibition *Liquid Archives – Notes on Relations, Ruptures and Silences* aims to make these structural antinomies, that entail their own discourse of power, visible through curatorial concept and exhibition design.

Participating Artists: Nadim Asfar (Lebanon), Ursula Biemann (Switzerland), Annegret Bleisteiner (Germany), Frédéric Bruly

Bouabré (Ivory Coast), Carolina Caycedo (Puerto Rico), Raphaël Cuomo & Maria Iorio (Switzerland/Italy), Nina Fischer & Maroan el Sani (Germany), Stephan Huber (Germany), Xavier Krilyk (Germany/France), Marcos Lora Read (Dominican Republic), Silke Markefka (Germany), Tiago Mestre (Portugal), Ghassan Salhab (Lebanon), Zineb Sedira (France/UK), Allan Sekula (United States), Nikolai Vogel (Germany), Hamid Zenati (Algeria/Germany) | *Architecture*: Tiago Mestre (Portugal) | *Texts*: Iain Chambers (UK), Florian GROSSER (Germany) | *Curator*: Anna Schneider

Many thanks to BBK/Galerie der Künstler, Galerie Tanit, Hannes Taubenschuss, Lothringerstrasse 13, Maximiliansforum and Simone Schirmer.

Platform3 2010
Marlene Rigler

Numbers and Realities 2: An innovative, cultural and artistic model, Platform3 will enrich Munich's cultural landscape for at least two more years. **Two city institutions came together to allow the creation of such a project: Munich's Department of Labour and Economic Development, and the Department of Arts and Culture.**

3: Platform3 is situated on the *third* floor of an ex-industrial complex in the South of Munich and combines *three* space-usage concepts: exhibition, offices, studios. The aim is to support three professions: Cultural managers, facility managers, and artists.

4+1: In total, *four* trainees work for a duration of *one* year on projects that are conceived, realised and exhibited at Platform3. This team is enriched by the presence of a grant-supported trainee from the Robert Bosch Foundation.

∞: This flexible initial position allows a young cultural institution almost *endless* development possibilities: Network-based, trans-disciplinary working practice that caters for innovative, socially and culturally relevant event models. It's a paradigm shift that doesn't just reassess the presentation and mediation of works, but also examines the production context in a new light: the studio, a physical and mental space for artistic creation. The easily-experienced artistic production taking place at the location allows a perfect breeding ground for debate. The same principle of "experienced practice" is also carried over to the day-to-day project work and so reflects the complex profession of culture and event management and its increased internationalisation; Platform3 is as plugged in to the European and international art and culture context as it is in Munich. A dialogue is thus set up with and about the art world, something that makes a trip to Munich's South well worth it!

Utopias and Thought Models. Platform3 ponders Platform3: A necessary, self-reflective gesture that illuminates the profile and appearance of

an art and cultural institution in Munich in 2010. In addition, there is the relevance of cultural and artistic work to be considered against the backdrop of an economically unstable present. The aura of crisis has caused a necessity for art and culture institutions to tackle themes they have been historically reluctant to face: Work and industry, productivity, marketing, and even measurable success have to now be applied. Touted as the symbolic capital of the elite by Bourdieu or the product of a Western materialistic culture by Adorno, the relation between art and economy is now thought over anew: cultural institutions allow for rendering infrastructurally-disadvantaged areas more appealing. Contact with social reality has brought art down from its pedestal and a look at the historical avant-garde shows clearly that art and culture play a key role, particularly in times of crisis. Artistic production reacts rapidly and uncompromisingly to social change and cultural discourse becomes an important carrier for emotions and vision. More importantly, utopias exist once more allowing one to experience an economically stressful present through intellectually relaxed viewpoints.

It is exactly the resilience of twentieth-century art that makes it sensible to offer it sufficient space. Nothing is therefore more apt than making the crisis' pivotal element a theme for an artistic and cultural project: Labour.

Work and Labour is the theme of 2010; Platform3 thus gives itself an encompassing leading motive that allows it to bind future projects conceptually and sharpen the coherent profile of the young institution.

In fact, "Labour" encompasses such a rich semantic field that it reflects many of the aspects of Platform3 itself: From artistic production processes in the studios to managerial cultural work and the new definition of the key roles in the management process, from curator to PR, in the artistic production chain.

The transparency of each individual responsibility within a cultural project and the pairing of these with the relevant operatives is just as much a function of Platform3's thematic work-model as the social and economic components of producing cultural value.

These methods are tested and analysed through process-based projects that not only reflect their own genesis but also exist and change independent of context. Living formats are thus created that enclose both the public and the involved players in different moments in many ways.

As true "Work-in-progress" – similar to Platform3 itself – these exhibitions of artistic and cultural moments of creation distance themselves from retrospective witnessing of fully developed, hermetical objects. The possibility for spontaneous creation means being able to leave the traditional chronology of production-representation-reception, and at any moment create artistic and cultural spaces that stimulate the active role of an audience.

Insights and Outlooks A workshop will kick things off in February 2010, paradoxically based on the theme of the opposite of labour; the pause as recreational moment.

Platform3's anniversary exhibition tests the model of "collaborative curating". Planned for April are temporary, creative laboratory situations that leave their usual production contexts and cultural locations to experiment with those of Platform3. To allow for further fruitful exchange, artist collectives from the borders of Europe have been invited. Under the umbrella of "Creative Work" there will be a discursive project in May 2010 that aims to further examine the questions already raised through the themes of "The Future of Work" and "Future Working Practices in the Cultural Industry". Throughout the year the guest studio will be available to individual artists and artistic collectives for context-related cultural production. At monthly intervals encounters will be initiated with central figures from the international art world, inviting both curators and artist collectives. All through 2010 Platform3 will be occupied with prototypes for networking, exchange and cooperation.

Translated from German into English by Anton Poggio.





Impressum

Herausgeber Elisabeth Hartung, Mirela Ljevakovic, Linn Quante, Achim Sauter, Anna Schneider, Yanna Varbanova, Jan T. Wilms

Wir bedanken uns bei allen, die uns in diesem Jahr zur Seite gestanden haben, bei allen Beteiligten an den Projekten und Ausstellungen, bei den KünstlerInnen, bei unseren Sponsoren und Unterstützern und natürlich bei unseren BesucherInnen.

Textnachweis Nadim Asfar (S. 044), Karin Bergdolt (S. 170), Maja Block (S. 071), Iain Chambers (S. 152, 179), Arundhati Deosthale (S. 086), Anneliese Durst (S. 019), Karl-Heinz Einberger (S. 100), Cornelia Gockel (S. 066), Florian Grosser (S. 155), Hou Hanru (S. 181), Elisabeth Hartung (S. 015, 023, 033, 054), Jörg Koopmann (S. 043), Mirela Ljevakovic (S. 081), Lutz Marz (S. 171), Ivan Paskalev (S. 140), J.-Peter Pinck (S. 020), Evelyn Pschak (S. 051), Monika Renner (S. 016), Marlene Rigler (S. 197), Doris Rothauer (S. 185), Achim Sauter (S. 097, 191), Anna Schneider (S. 147), Wenzel Storch (S. 114), Claire Tancons (S. 178), Yanna Varbanova (S. 131), Nikolai Vogel (S. 047), Susanne Wagner (S. 123), Jan T. Wilms (S. 119)

Bildnachweis Azra Aksamija und Rahkeen Gray (S. 088), Nadim Asfar (S. 045), Ivan Baschang (S. 045, 094, 158, 160, 162), Karin Bergdolt (S. 166–169, 172–175), Ursula Biemann (S. 160), Dean Binnici (S. 102, 103), Alescha Birkenholz (S. 005–008, 012, 013, 018, 022, 026, 027, 030, 034, 038, 040, 041, 052, 057, 058, 061, 062, 064–068, 164, 176, 183, 193, 194–215, 218–222), Karl-Heinz Einberger (S. 101), Rabi Georges (S. 089), Julia Göttl und Margarete Hentze (S. 110, 111), Elisabeth Hartung (S. 184, 188), Susanne Hesping (S. 003, 026, 027, 053, 064, 090, 092, 099, 102, 105, 120, 125, 126, 128, 130, 133, 136–144, 216, 220), Fabian Hesse (S. 112, 113), Boyan Hristov (S. 087, 094, 134, 135), Stephan Huber (S. 161), Sabine Jakobs (S. 046), Jörg Koopmann (S. 043, 052, 073, 074,

S. 216 | Isi Kunath, *To all decedents without relatives*, 2009
und Rose Stach, *Wallfahrtsorte I*, 2001

076), Mirela Ljevakovic (S. 070, 080, 091, 094), Tiago Mestre (S. 146, 150, 161), Olga Mirenskaya (S. 026, 027, 064, 065, 194, 195), Achim Sauter (S. 099, 116, 117, 190), Gerwin Schmidt (S. 002, 050), Rose Stach (S. 095), Wenzel Storch (S. 115), Sebastian Walter (S. 166–169), Silvia Wienefoet (S. 106, 108), Jan T. Wilms (S. 118, 124), Stefan Wischnewski (S. 101, 116), Maria Zervou (S. 088) und das Team der Platform3 (S. 026, 027, 052, 065, 078, 115, 194, 195)

Umschlagfoto Alescha Birkenholz

Grafik Philipp von Keisenberg, Gerwin Schmidt, Ateliergemeinschaft Gerwin Schmidt, München

Übersetzung Anton Poggio, Nikolaus G. Schneider

Druck Weber Offset GmbH, München

© 2010 Platform3, München mit den AutorInnen und KünstlerInnen

www.platform3.de

gefördert durch Landeshauptstadt München,
Referat für Arbeit und Wirtschaft
in Trägerschaft der Wohnforum München
gemeinnützige GmbH

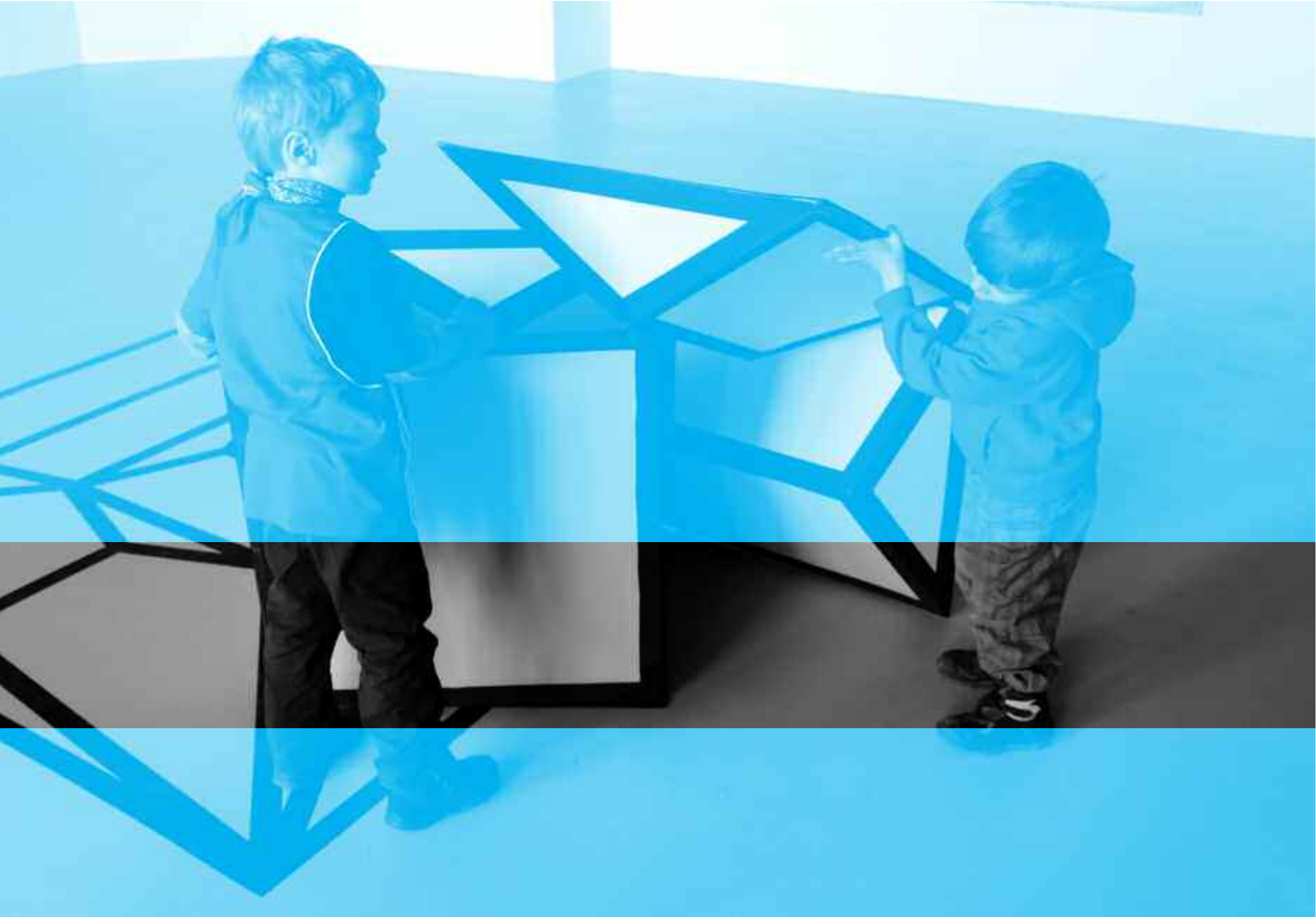
ISBN 978-3-00-030619-8

PLATFORME
RÄUME FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST

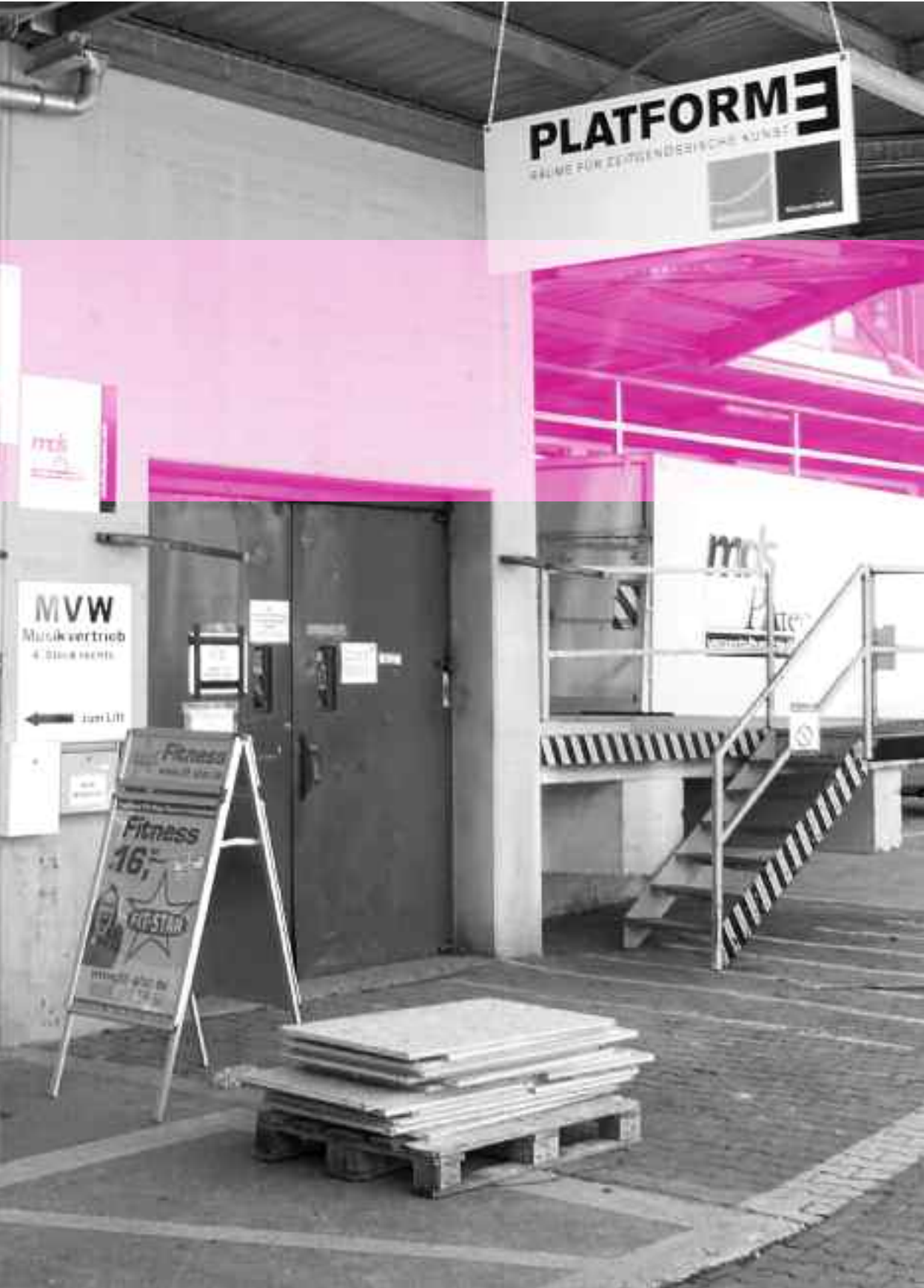


Landeshauptstadt
München
**Referat für Arbeit
und Wirtschaft**









PLATFORME
RÄUME FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST



MVW
Musikvertrieb
4. Stock rechts

← zum Lift

Fitness
www.fit-star.de

Fitness
16,-

FIT-STAR

www.fit-star.de

