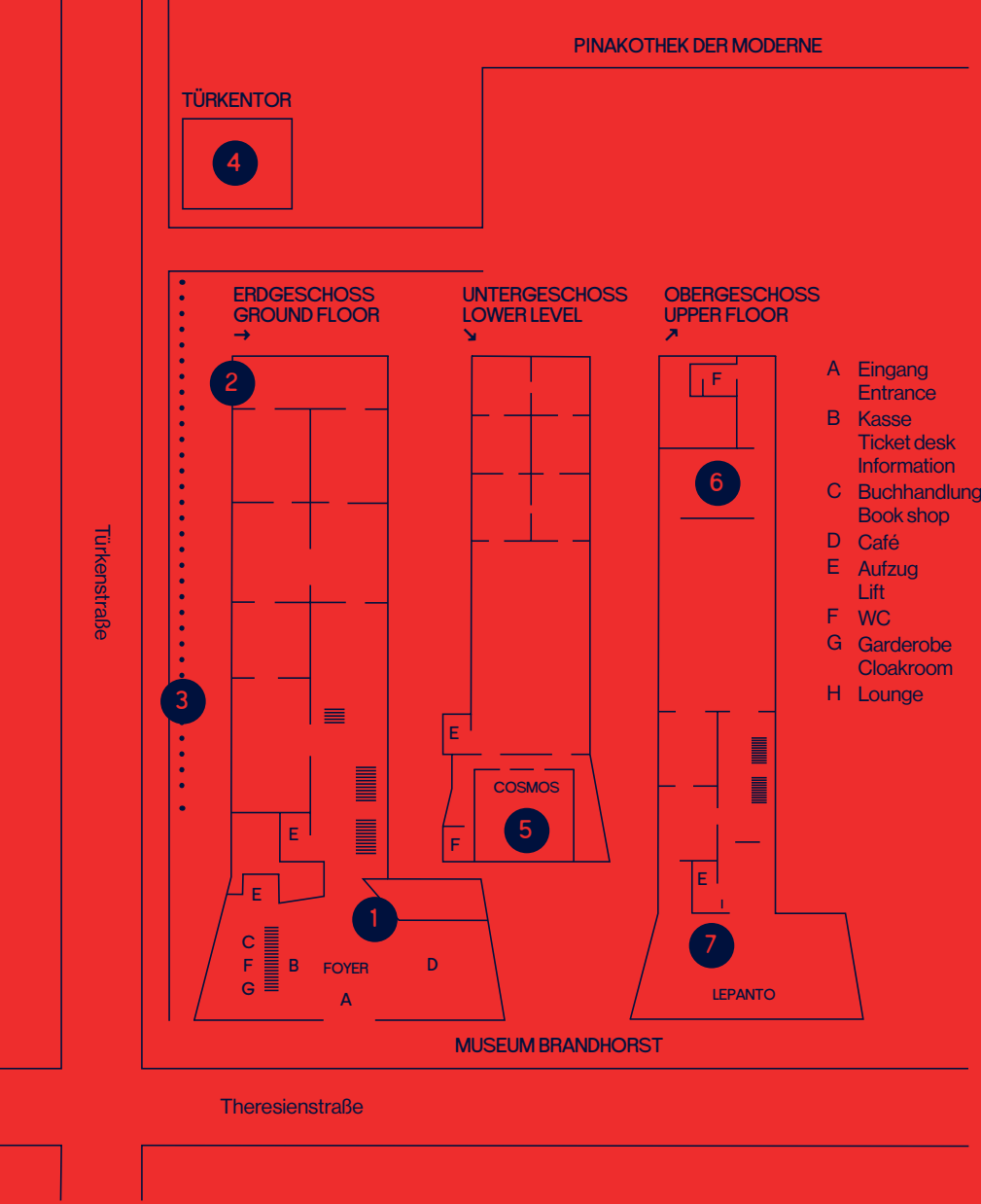
CARRYING



1 HÊLÎN ALAS, *One Person Model*, 2026
2 TIFFANY SIA, *Scroll Figure #1, #4, #7, #8*, 2022/26
3 KATE NEWBY, *anything anything*, 2024/26
4 LOUISE LAWLER, *No Drones (adjusted to fit)*, 2010/11, *Crazy*, 2011
5 CANA BILIR-MEIER, *Ein neues Wort*, 2025
6 LEYLA YENIRCE, *Company*, 2026, *Sometimes a Person Never Comes Back*, 2016/26
7 JAUNE QUICK-TO-SEE SMITH, *Trade Canoe: Don Quixote in America*, 2024/25

CARRYING

INHALTSVERZEICHNIS
TABLE OF CONTENTS

4 Einleitung | Introduction
Franziska Linhardt

8 HÊLÎN ALAS

10 TIFFANY SIA

12 Fragmente | Fragments
Hêlîn Alas, Tiffany Sia

14 „Türkengraben“ & „Türkenstraße“

16 KATE NEWBY

18 LOUISE LAWLER

20 Fragmente | Fragments
Louise Lawler, Kate Newby

22 Prinz-Arnulf-Kaserne & „Türkentor“

24 Entlang der „Türkenstraße“
Along “Türkenstraße”
Gürsoy Doğtaş

32 CANA BILIR-MEIER

34 LEYLA YENIRCE

36 JAUNE QUICK-TO-SEE SMITH

38 „Lepanto“-Saal | Room

40 Fragmente | Fragments
Leyla Yenirce, Cana Bilir-Meier

42 Fragment
Jaune Quick-to-See Smith

44 Carriers:
PATRIK THOMAS’ CINEVAN

45 Filmische Inventuren einer Stadt:
München neu betrachtet
Filmic Inventories of a City: Munich revisited
Kuratiert von | Curated by Can Sungu

46 Veranstaltungen, Programme, Vermittlung
Events, Programs, Education

49 Besuch | Visit

50 Impressum | colophon

EINLEITUNG
Franziska Linhardt

Bereits im Titel verweist CARRYING darauf, wie Orte bestimmte Geschichten mittragen.

Das Ausstellungs- und Veranstaltungsprojekt aktiviert verschiedene Räume inner- und außerhalb des Museums Brandhorst: Internationale Künstlerinnen besetzen historisch aufgeladene Orte und Transitzonen des Museums sowie den öffentlichen Raum der Stadt. Werke von Hêlîn Alas, Cana Bilir-Meier, Louise Lawler, Kate Newby, Tiffany Sia, Jaune Quick-to-See Smith und Leyla Yenirce treten in Dialog mit dem Museum und befragen die Verschränkung von militärischer und kultureller Macht.

Ausgangspunkt ist das Gelände, auf dem heute das Museum Brandhorst, die Pinakothek der Moderne und weitere Institutionen des Kunstareals angesiedelt sind. Hier stand einst die Prinz-Arnulf-Kaserne, auch „Türkenkaserne" genannt. Der Name des 1826 errichteten Militärkomplexes geht auf Kriegsgefangene zurück, die Ende des 17. Jahrhunderts aus dem Osmanischen Reich zur Zwangsarbeit nach Bayern gebracht wurden. Diese Geschichten haben sich in Orts- und Straßennamen wie dem der „Türkenstraße" eingeschrieben.

Welche Geschichten werden erzählt, wer erzählt sie und wie?

Das gilt insbesondere für Orte, die sich der Wissensproduktion und kulturellen Vermittlung verschrieben haben. Die eingeladenen Künstlerinnen gehen aus unterschiedlichen Blickwinkeln der Frage nach, wie sich Geschichte und Erinnerung mit teils erfundenen Erzählungen verschränken – und über Bilder, Medien und Monumente weitergetragen werden. In ihnen überlagern Gerüchte, Legenden und Zuschreibungen die Realitäten von Austausch sowie von Gewalt, Ausbeutung und kultureller Aneignung. Als Muster schreiben sie sich bis heute fort – von der Ära der sogenannten „Gastarbeiter" bis zu andauernden Debatten um territoriale Grenzen, Migration und Zugehörigkeit. Insbesondere dort, wo eine vorgebliche Trennung von Krieg und Kultur ihre tatsächliche Verwobenheit verschleiert, gewinnen diese Fragen neue Dringlichkeit.

Künstlerinnen unterschiedlicher Generationen schaffen an spezifischen Orten wie Cy Twomblys „Lepanto"-Saal oder dem „Türkentor" eine vielstimmige Konstellation des fragmentarischen Geschichtenerzählens: ein Befragen und Überschreiben dessen, was verschwiegen oder bewahrt wird und bis heute fortwirkt. *Carrying* versteht das Museum als einen Resonanzraum, in dem die Institution ihre eigene Geschichte und Identität verhandelt und lokale Ansatzpunkte mit globalen Fragestellungen verknüpft.

INTRODUCTION
Franziska Linhardt

Already in its title, CARRYING points to how places carry certain (hi)stories.

This exhibition project with its accompanying events activates various spaces inside and outside Museum Brandhorst: international artists occupy historically charged sites and transit zones of the museum as well as the public space of the city. Works by Hêlîn Alas, Cana Bilir-Meier, Louise Lawler, Kate Newby, Tiffany Sia, Jaune Quick-to-See Smith, and Leyla Yenirce engage with the museum and explore the entanglement of military and cultural power.

The starting point is the site where Museum Brandhorst is located today, along with the Pinakothek der Moderne and other institutions of the Kunstareal Munich. This is where the Prinz-Arnulf-Kaserne, also called "Türkenkaserne" (Turks' Barracks), once stood. The name of this military complex, built in 1826, refers back to prisoners of war who were brought from the Ottoman Empire to Bavaria for forced labor in the late seventeenth century. Such (hi)stories have become inscribed in place and street names such as "Türkenstraße" (Turks' Street).

Which stories are told, who tells them, and how?

These questions resonate particularly in places devoted to knowledge production and cultural mediation. The invited artists approach, from different perspectives, how history and memory become entangled with constructed narratives—and how they are carried forward through images, media, and monuments. Here, rumors, legends, and attributions overlay the realities of exchange as much as those of violence, exploitation, and cultural dispossession. These patterns persist to the present day—from the era of the "Gastarbeiter" (guest workers) to today's debates on territorial borders, migration, and belonging. Such questions gain new urgency in places where war and culture are treated as separate—obscuring how deeply they are entwined.

Artists from different generations form, at specific sites—such as Cy Twombly's Lepanto Room and the "Türkentor" (Turks' Gate)—a polyphonic constellation of fragmented storytelling: a questioning and overwriting of what has been silenced or preserved and passed on. *Carrying* understands the museum as a resonance chamber in which the institution negotiates its own history and identity, linking local topographies with global questions.



HÊLÎN ALAS

* 1987 München | Munich, Deutschland | Germany, lebt und arbeitet | lives and works in München | Munich

One Person Model, 2026

Schaufensterpuppe, Kettenhaube, Helm, künstlicher Schnurrbart, Kettenhemd, Kochjacke, Webtuch, Ledergürtel, Lederriemen, Expander, Kettenhose, Stechschutz, Halbhohlkugeln, Baumwollhose, Lederlappen, Lederstiefel, Lindenholz, Blech, Messingschild, MDF, Eichenfurnier

Mannequin, chain coif, helmet, artificial moustache, hauberk, chef's jacket, woven cloth, leather belt, leather strap, expander, chain chausses, stab protection, half-spheres, cotton trousers, leather scraps, leather boots, linden wood, sheet metal, brass plate, MDF, oak veneer

190 × 70 × 70 cm

Courtesy the artist and Paulina Caspari, Munich.



In ihrer künstlerischen Praxis arbeitet Hêlîn Alas oft mit Gegenständen und Materialien, die bereits mit Bedeutung aufgeladen sind. Dabei verbindet sie Fragen nach dem sozialen und mythischen Status von Objekten mit Machtverhältnissen und der Rolle, die kulturelle (Museums-)Kontexte spielen.

Während eines Residenzprogramms in der Kulturakademie Tarabya in der Türkei stieß die Künstlerin im Askerî Müze, dem Militärmuseum in Istanbul, auf eine „Typusfigur" eines osmanischen Soldaten. Solche normierten Darstellungen und fiktiven vereindeutigten Identitäten zirkulieren in unzähligen Institutionen und Bildräumen weltweit: als Instrument für Nationalnarrative, als Feindkonstruktion, als Heldenverehrung, als popkulturelle Ware.

Mit eigenen Mitteln und aus zusammengetragenen Versatzstücken – Materialien, die sie unter anderem über Kleinanzeigen sammelte – baute Alas die Figur akribisch nach. *One Person Model* ist eine Zusammensetzung aus Gefundenem und Überliefertem, eine Kopie einer Kopie, deren Originale namenlos bleiben. Jeder Kontext bettet den zum Platzhalter reduzierten Unbenannten in die jeweils eigenen Erzählungen ein. Aneignungen, Zuschreibungen und (Gegen-)Gerüchte perpetuieren sich in dieser ehrwürdigen Figur – und führen gleichzeitig zu ihrer kompletten Entleerung: sie hinterlassen eine Leerstelle, wo der Körper gewesen wäre.

Ausgehend vom konstruierten Mythos der sogenannten Türkenstraße, besetzt Alas' Skulptur den Eingang der Ausstellungsräume. Als Gegenüber und Gatekeeper befragt sie das erzählende Museum als Ort des Ein- und Ausschlusses.

Hêlîn Alas's artistic practice often engages with objects and materials already saturated with meaning. In her work, she connects questions related to the social and mythical status of objects with structures of power and the role that cultural (museum) contexts play.

During a residency at the Kulturakademie Tarabya in Turkey, Alas encountered a "type figure" of an Ottoman soldier at the Askerî Müze, the Military Museum in Istanbul. Such standardized representations and fictitious, simplified identities circulate across countless institutions and image spaces worldwide: as instruments for national narratives, as constructions of the enemy, as hero worship, as pop-cultural commodity.

Using her own means and assembled components—materials gathered from various sources including online classifieds—Alas meticulously reconstructed the figure. *One Person Model* is a composition of the found and the inherited, a copy of a copy whose originals remain nameless. Every context embeds the unnamed, reduced to a placeholder, into its own narrative. Appropriations, attributions, and (counter-)rumors perpetuate themselves within this venerable figure—while simultaneously hollowing it out entirely: they leave behind a void where the body once was.

Drawing on the constructed myth of the "Türkenstraße" (Turks' Street), Alas's sculpture occupies the entrance to the exhibition spaces. As a counterpart and gatekeeper, it interrogates the narrating museum as a site of inclusion and exclusion.

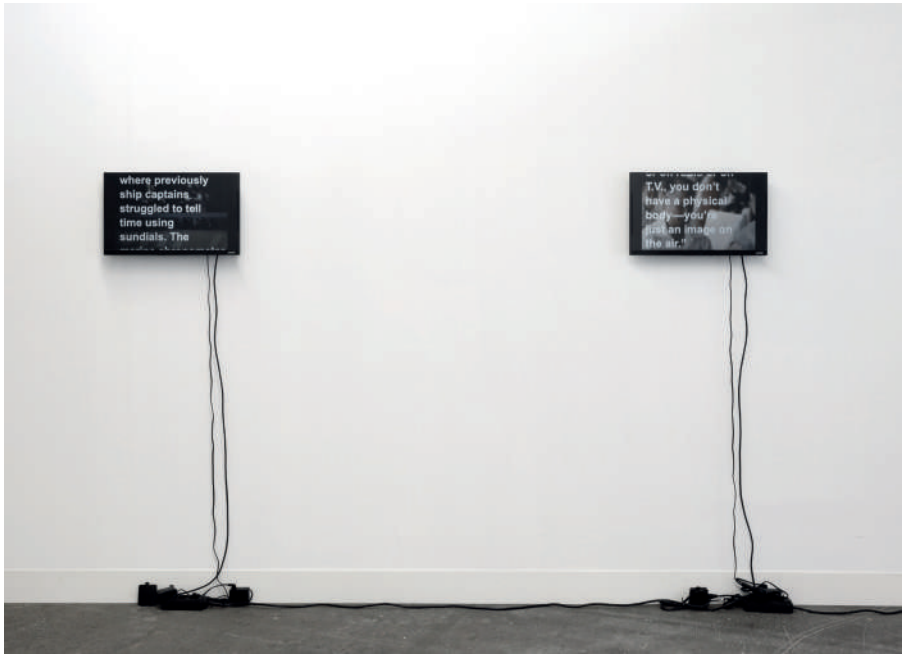
TIFFANY SIA

* 1988 Hong Kong, lebt und arbeitet | lives and works in New York City, USA

Scroll Figure #1, 2022
Scroll Figure #4, 2022
Scroll Figure #7, 2026
Scroll Figure #8, 2026

Video, 22-Zoll-Monitor mit Sicherheitsfolie, Mediaplayer | Video, 22-inch monitor with security foil, media player

Courtesy the artist and Maxwell Graham, New York.



Tiffany Sia, *Scroll Figure #1, Scroll Figure #2*, 2022

Tiffany Sias vier Videoarbeiten ihrer *Scroll Figure*-Serie werden an einem Fenster präsentiert, das den Innenraum des Museums mit dem öffentlichen Raum verbindet. Wie auf einem Teleprompter laufen Textfragmente über gefundene Bilder; jeder Bildschirm ist mit Blickschutzfolie versehen und gewährt nur denjenigen Einblick, die direkt davorstehen. Diese Schwelle – zwischen Innen und Außen, Sichtbarem und Lesbarem, öffentlich und privat – verbindet alle vier Werke.

Während *#1* die militärischen Ursprünge der Zeitmessung nachzeichnet, untersucht *#4* an einem Wasserfall, wie wir Landschaft nie ganz wahrnehmen können. *Scroll Figure #7* und *#8* entstanden eigens für das Museum Brandhorst. So fragt *#7*, wie nationale Fernsehprogramme im Kalten Krieg Kinder und Erwachsene formten – ob mit dem DDR-*Sandmännchen* als allabendlichem Einschlafritual oder dem westdeutschen *Tatort* als beruhigender Form der Kriminalermittlung. *#8* hingegen widmet sich Melodram und Komödie als Mechanismen zur Regulierung von Ängsten vor dem „Fremden" – dem „Türken" als imaginärer Figur, die seit Jahrhunderten konstruiert wird. Mit Verweisen auf Filme wie *In der Fremde* (1975), *Baba* (1971) und *Almanya Acı Vatan* (1979) verfolgt Sia, wie der „fremde" Körper im Fühlen verortet wird – von außen, von innen und von dem Ort, an dem Zugehörigkeit als tragischer Witz vollzogen wird.

Am Fenster zur „Türkenstraße" – einem urbanen Knotenpunkt, an dem sich Geschichte, Zuschreibungen und Alltag überlagern – befragen Sias Werke das Museum als Resonanzraum, der lokale Topografien mit globalen Fragen verknüpft.

Tiffany Sia's four video works from her ongoing series *Scroll Figures* are presented in a window connecting the museum's interior with public space. Text fragments scroll across found footage like a teleprompter; each screen is treated with privacy covering and reveals itself only to those viewers standing directly in front of it. This threshold—between interior and exterior, the visible and the legible, public and private—connects all four works.

While *#1* traces the military origins of timekeeping, *#4* takes the waterfall as a site for asking how we never quite perceive landscape as a whole. *Scroll Figure #7* and *#8* were conceived for Museum Brandhorst. The former, *#7*, asks how national television programs in the Cold War shaped children and adults alike—the GDR puppet series *Sandmännchen* as a nightly bedtime ritual, or West Germany's crime series *Tatort* as a reassuring form of criminal investigation. The latter, *#8*, turns to melodrama and comedy as mechanisms for excising anxiety about the "foreign"—the "Turk" as an imaginary figure that has been constructed for centuries. With reference to films such as *Far from Home* (1975), *Baba* (1971), and *Almanya Acı Vatan* (1979), Sia traces the "foreign" body in feeling—from outside, from within, and from the place where belonging is performed as a tragic joke.

At the window onto the "Türkenstraße" (Turks' Street)—an urban node where histories, projections, and the textures of everyday life have accumulated over centuries—Sia's works engage the museum as a resonance chamber linking local topographies with global questions.

"As art continues to be called upon to engage the past and imagine different political futures, art's emancipatory potential might lie in accounting for rather than in trying to reconcile the many contradictions and tensions in the daily workings of the art world."

Banu Karaca,
The National Frame: Art and State Violence in Turkey and Germany, 2021, S. | p. 214.

„Da Kunst weiterhin dazu aufgerufen wird, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen und andere politische Zukünfte zu imaginieren, könnte das emanzipatorische Potenzial der Kunst darin liegen, die vielen Widersprüche und Spannungen im alltäglichen Funktionieren der Kunstwelt offenzulegen – anstatt zu versuchen, sie zu versöhnen."

(Fragment von I by Hêlîn Alas)

"I believe [Shakespeare's King] Lear anticipates totalitarianism, Left and Right, East and West. … Totalitarianism exists in copies, in everyone who wishes to be an extension of the totalitarian state. You're in a play that, like its worst characters, turns resolutely against extraneous human lives. Lear's kingdom is such an empty place, and yet almost everyone is a spare. Spare evil sister (Regan), spare male heir (Edmund), spare foolish father (Gloucester), spare object of affection (Cordelia/Fool), spare villain (Oswald), spare servants, spare gentlemen. Of course they have differentiable actions and motivations, but, in state-endorsed anarchism, they are all spares. As Edmund says about the evil sisters, 'Neither can be enjoyed / If both remain alive."

Nan Z. Da,
The Chinese Tragedy of King Lear, 2025, S. | pp. 62–63.

„Ich glaube, [Shakespeares König] Lear nimmt den Totalitarismus vorweg – links und rechts, Ost und West. […] Der Totalitarismus existiert in Kopien, in allen, die eine Verlängerung des totalitären Staates sein möchten. Man befindet sich in einem Stück, das sich – wie seine schlimmsten Figuren – entschieden gegen überflüssige Menschenleben wendet. Lears Königreich ist so ein leerer Ort, und doch ist fast jede:r ein Ersatz. Die böse Ersatzschwester (Regan), der männliche Ersatzerbe (Edmund), der töricht-naive Ersatzvater (Gloucester), das Ersatzobjekt der Zuneigung (Cordelia/der Narr), der Ersatzschurke (Oswald), Ersatzbedienstete, Ersatzherren. Natürlich haben sie unterscheidbare Handlungen und Motivationen, aber in der staatlich sanktionierten Anarchie sind sie alle Ersatz. Wie Edmund über die bösen Schwestern sagt: ‚Keine kann genossen werden / wenn beide am Leben bleiben."

(Fragment von I by Tiffany Sia)

Der nie vollendete *„Türkengraben“* war ein Wasserinfrastrukturprojekt, das der bayerische Kurfürst Maximilian II. Emanuel 1702 initiierte, um die Münchner Residenz über ein Kanalnetz mit den Schlössern Nymphenburg und Schleißheim zu verbinden. 1811 wurde er zugeschüttet. Der Name geht auf das Gerücht zurück, Kriegsgefangene aus dem Osmanischen Reich hätten an den Bauarbeiten mitgewirkt. Tatsächlich hatte Max Emanuel aus Kriegen gegen das Osmanische Reich fast 1 000 Gefangene nach Bayern gebracht, die teilweise zur Zwangsarbeit an Bauprojekten eingesetzt wurden, so etwa am Ausbau von Schloss Nymphenburg – am „Türkengraben“ selbst waren sie jedoch nicht tätig, da sie 1699 freigelassen wurden. In der Namensgebung vermischen sich militärische und versklavungsgeschichtliche Realitäten mit orientalistischen Fantasien, die sich in Orts- und Straßennamen bis heute fortschreiben.

The never-completed *“Türkengraben”* (Turks’ Canal) was a water infrastructure project initiated by the Bavarian Elector Maximilian II Emanuel in 1702 to connect the Munich Residence with the Nymphenburg and Schleißheim Palaces via a canal network. In 1811, the canal was filled in. The name derives from the rumor that prisoners of war from the Ottoman Empire had been involved in the construction work. In fact, Max Emanuel had brought almost 1,000 prisoners from the wars against the Ottoman Empire to Bavaria, some of whom had to do forced labor on building projects, such as the expansion of Nymphenburg Palace. However, they were not employed on the “Türkengraben” project itself, as they had been released in 1699. The naming embodies a conflation of military and enslavement-historical realities with orientalist fantasies that continue to inscribe themselves in place and street names to this day.

Die *„Türkenstraße“* kreuzte einst den nie vollendeten „Türkengraben“ – nach dem sie 1812 benannt wurde. Schon früh war sie Bühne der Münchner Bohème: Kathi Kobus eröffnete dort 1903 die Kneipe Simplicissimus, heute Alter Simpl – Treffpunkt von Frank Wedekind, Joachim Ringelnatz, Liesl Karlstadt und Karl Valentin.

Georg Elser, der in der Straße wohnte und 1939 ein gescheitertes Attentat auf Adolf Hitler verübte, wurde an ihrem südlichen Ende im Wittelsbacher Palais verhört – dem damaligen Gestapo-Hauptquartier, heute Standort der Bayerischen Landesbank. In der „Türkenstraße“ hatte die Firma ARRI ihre Zentrale; ihre Filmkamera wurde zur meistgenutzten der Welt und ab 1939 von Wehrmacht und NS-Regime für Propaganda und Kriegsberichterstattung eingesetzt.

In den 1960er- und 1970er-Jahren war die Straße Zentrum der Studierendenbewegung und Gegenkultur: Verlage wie Trikont und Frauenoffensive entstanden hier, das Programmkino „Türkendolch“ öffnete 1962. Heute säumen das Museum Brandhorst, Galerien, Cafés, Läden, die Akademie der Bildenden Künste und eine Polizeiinspektion die Straße.

“Türkenstraße” (Turks’ Street) once crossed the never-completed “Türkengraben” (Turks’ Canal), after which it was named in 1812. Early on, it became a stage for Munich’s bohemian scene: Kathi Kobus opened the bar Simplicissimus there in 1903—today’s Alter Simpl—a meeting point for Frank Wedekind, Joachim Ringelnatz, Liesl Karlstadt, and Karl Valentin.

Georg Elser, who lived on this street and carried out a failed assassination attempt on Adolf Hitler in 1939, was interrogated at its southern end in the Wittelsbach Palace—at the time, the Gestapo headquarters, today, the site of the Bayerische Landesbank. The film equipment company ARRI had its headquarters on “Türkenstraße”; its film camera was to become the most widely used one in the world and was deployed from 1939 by the Wehrmacht and the Nazi regime for propaganda and war reporting.

In the 1960s and 1970s, the street was the center of the student movement and counterculture: publishers like Trikont and Frauenoffensive were founded here, and the arthouse cinema “Türkendolch” (Turks’ Dagger) opened in 1962. Today, Museum Brandhorst, galleries, cafés, shops, the Academy of Fine Arts, and a police station line the street.

KATE NEWBY

* 1979 Tāmaki Makaurau Auckland, Neuseeland
New Zealand, lebt und arbeitet | lives and works in
San Antonio, Texas, USA

anything,anything,2024/26

Ziegel, gefundenes Glas (Berlin)
Bricks, found glass (Berlin)

Courtesy the artist and Art: Concept, Paris.

Kate Newbys ortsspezifische Arbeit *anything, anything* adressiert die Transitzone vor dem Museum Brandhorst als einen Ort permanenter Veränderung. Rund 1 000 Ziegel fügen sich in zwei über 80 Meter langen Linien in den Grünstreifen zwischen dem Museumsgebäude und dem Bürger:innensteig der „Türkenstraße" ein. Dort bleiben sie zwölf Monate und somit einen vollständigen Jahreszyklus im öffentlichen Raum präsentiert.

Vor dem Brennprozess bearbeitete Newby die Ziegel: Spuren, die sie im Großstadtraum beobachtete, übersetzte sie durch Zeichnungen, Aussparungen und Muster in den Ton – teils mit Glasscherben, die untrennbar mit dem Material verschmolzen sind. Gleich kleinen Stücken Landschaft sammeln sich darin nun Regenwasser, Schmutz und vom Wind herangetragene Objekte – Artefakte, die Vergänglichkeit und die soziale Textur des Ortes dokumentieren.

Die Intervention entstand 2024 für die Klosterruine Berlin und findet in München eine neue Form. Auf Walter De Marias Skulptur *Large Red Sphere* (2002/10) im „Türkentor" zulaufend, widersteht sie dem Monumentalen und Abgeschlossenen. Entlang der „Türkenstraße" in den Boden eingebettet, erinnert die Arbeit an Kanalrinnen und verweist auf das nie realisierte Wasserstraßenprojekt des „Türkengrabens", welcher der Straße ihren Namen gab. *anything, anything* lässt sich als skulpturale Überlegung zu verwobenen Orten, Zeiten und deren Geschichten lesen, die den öffentlichen Raum der Stadt als Zone der Widersprüche begreift.



Kate Newby *anything, anything*, 2024
Installationsansicht | Installation view, Klosterruine Berlin, 2024

Kate Newby's site-responsive work *anything, anything* addresses the transit zone in front of Museum Brandhorst as a site of permanent change. Around 1,000 bricks have been set in the ground in two long lines of over 80 meters along the swath of green between the museum building and the sidewalk of what is known as the "Türkenstraße" (Turks' Street)—where they remain on view in public space for twelve months, a full cycle of seasons.

Before firing the bricks, Newby worked the material: traces gathered in the urban fabric—drawings, incisions, and patterns pressed into the clay, at times with glass shards that are fused inseparably with the material. Rainwater, debris, and objects carried by the wind collect within the bricks over time—like small pieces of landscape—creating localized artifacts that document transience and the social texture of the place.

This intervention was first created in 2024 for Klosterruine Berlin and takes on a new form in Munich. Running toward Walter De Maria's *Large Red Sphere* (2002–10) in the "Türkentor" (Turks' Gate), it resists the monumental and the closed. Embedded in the earth along the "Türkenstraße," the work recalls canal channels—and points to the never-realized waterway project of the "Türkengraben" (Turks' Canal) that gave the street its name. *anything, anything* can be read as a sculptural reflection on interwoven places, times, and their histories, grasping the public space of the city as a zone of contradictions.

LOUISE LAWLER

* 1947 Bronxville, New York, USA, lebt und arbeitet
lives and works in Brooklyn, New York, USA

No Drones (adjusted to fit), 2010/11

Digitaldruck auf PVC-Folie
Digital print on PVC foil

Maße variabel, angepasst an die Proportionen der jeweiligen Wand in der von den Ausstellenden gewählten Größe
Dimensions variable to match proportions of a given wall at any scale determined by exhibitor

Crazy, 2011

Discokugel, Kette, Motor, Punktstrahler, Laser
Mirror ball, chain, motor, pin spots, laser
60 × 55 × 56 cm

Beide Werke | Both works:
Udo und Anette Brandhorst Sammlung
Erworben | Acquired 2014, UAB 916, 915

Im „Türkentor" ist Louise Lawlers *No Drones (adjusted to fit)* in seinen Proportionen direkt an den Wandabschnitt angepasst. Die als Wandfolie realisierte Fotografie zeigt Gerhard Richters Gemälde *Mustang-Staffel* (1964), das auf einer historischen Aufnahme von US-Kampfjets über Deutschland basiert. Lawler fotografierte das Werk bei seiner Hängung anlässlich der Wiedereröffnung des Albertinums 2010 – in Richters Heimatstadt Dresden, die durch Luftangriffe britischer und US-amerikanischer Streitkräfte im Zweiten Weltkrieg schwer zerstört wurde. *No Drones* benennt im Titel die Kontinuität bis zu gegenwärtigen Drohnenkriegen. *Crazy* – eine sich knapp über dem Boden drehende Discokugel – wirft Lichter und eine Lasershow aus roten und grünen Punkten durch den Raum: Hier erinnert das Werk an Außenwerbung ebenso wie an ferngesteuerte Luftangriffe, die im US-geführten Krieg gegen den Irak 1990/91 erstmals live im Fernsehen übertragen wurden.

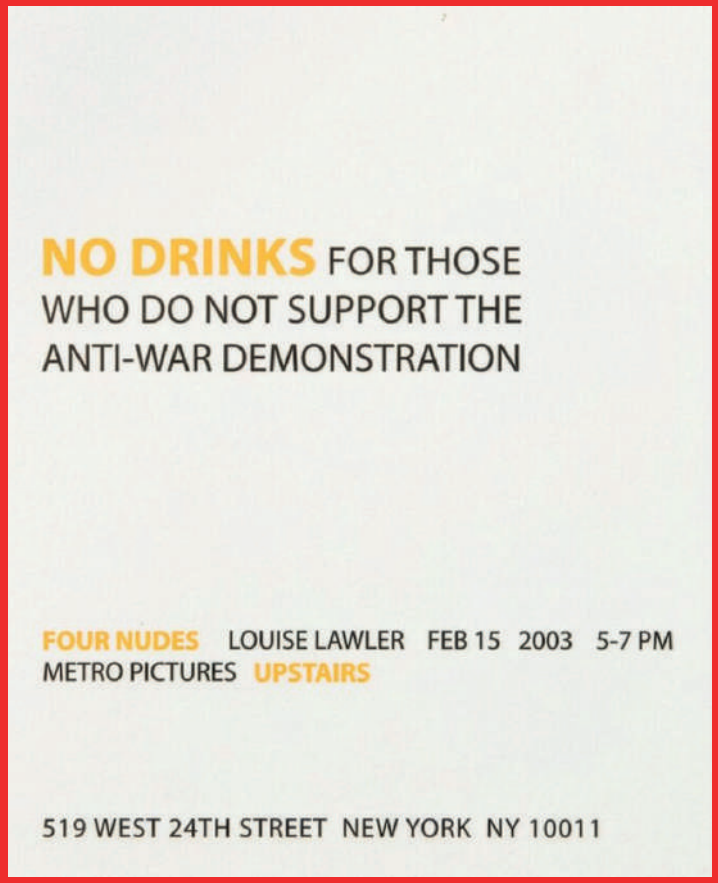
Das „Türkentor", einstiger Eingang einer Militärkaserne, die 1944 ebenfalls durch alliierte Luftangriffe zerstört wurde, beherbergt heute permanent Walter De Marias monumentale Skulptur *Large Red Sphere* (2002/10). Lawlers Werke treten in einen Dialog mit einem Ort, an dem sich (Ge-)Schichten von Krieg und Zerstörung, territorialem Streben und kultureller Besetzung überlagern. Hier weisen sie darauf hin, wie sich Kriegsführung und mediale Aufmerksamkeitsökonomien gegenseitig durchdringen – und wie die Erinnerung an vergangene Kriege die Dynamik gegenwärtiger Kriege prägt.

Louise Lawler, *No Drones (adjusted to fit)*, 2010/11 & *Crazy*, 2011
Installationsansicht | Installation view, Museum Brandhorst, München | Munich, 2019



At the "Türkentor" (Turks' Gate), Louise Lawler's work *No Drones (adjusted to fit)* is altered to match the proportions of this specific section of wall. Printed on adhesive wall material, the photograph shows Gerhard Richter's painting *Mustang-Staffel* (Mustang Sauqadron, 1964), which is itself based on a historical image of US fighter jets over Germany. Lawler photographed the work during its installation for the reopening of the Albertinum in 2010—in Richter's hometown of Dresden, heavily destroyed by British and US air forces during the Second World War. The title *No Drones* names the continuity extending through to present-day drone warfare. *Crazy,* a mirror ball rotating just above the floor, casts light on the space, while a laser show in red and green points across the room. Here, the work is reminiscent of outdoor advertising as much as remote-controlled air strikes, which were first broadcast live on television during the US-led war against Iraq in 1990–91.

The "Türkentor," which was the gateway to a military complex destroyed by Allied air raids in 1944, today houses Walter De Maria's permanent sculpture *Large Red Sphere* (2002–10). Lawler's works enter into dialogue with a site where layers and stories of war, destruction, territorial dynamics, and cultural occupation converge—pointing to how the conduct of war and the economics of media attention are mutually constitutive, and how the memory of past wars now shapes the dynamics of present ones.



Louise Lawler, *Announcement for Four Nudes*, Metro Pictures, New York, February 15, 2003.
Ankündigung für Four Nudes, Metro Pictures, New York, 15. Februar 2003.

(Fragment von I by Louise Lawler)



Kate Newby, *and always, always, say "yes"*.

(Fragment von I by Kate Newby)

Die 1826 entlang der „Türkenstraße“ fertiggestellte Prinz-Arnulf-Kaserne, auch *„Türkenkaserne“* genannt, war ursprünglich als vierflügelige Anlage geplant. Doch blieb der Sitz des Königlich Bayerischen Infanterie-Leibregments auf drei Flügel beschränkt – die gegenüber entstehende Alte Pinakothek (1826–1836) sollte in ihrer Wirkung nicht durch den Militärbau beeinträchtigt werden. Die Kaserne diente ab 1920 der Bayerischen Landespolizei und ab 1935 der Wehrmacht. Adolf Hitler plante auf dem Gelände einen „Platz der NSDAP“. Am 24. und 25. April 1944 zerstörten alliierte Luftangriffe den Militärkomplex. Nach dem Zweiten Weltkrieg folgte eine zivile Aneignung: Handwerksbetriebe, Verlage wie Heyne und Moewig oder der bekannte Jazzkeller verwandelten den ehemaligen Militärstandort in einen lebendigen kulturellen Ort. In den 1960er-Jahren wurden die letzten Gebäudereste fast vollständig abgerissen; ab 1976 gastierte Zirkus Roncalli auf dem Gelände, das bis in die 1990er-Jahre inoffiziell Roncalli-Platz hieß.

Das „Türkentor“, das ehemalige Eingangsportal und einzig erhaltener Bauteil der „Türkenkaserne“, wurde zwischen 2008 und 2010 saniert: von dem Architekturbüro Sauerbruch Hutton, das parallel ebenfalls den Bau des Museums Brandhorst verantwortete. Die Umgestaltung wurde durch die Stiftung Pinakothek der Moderne ermöglicht.

The Prinz-Arnulf-Kaserne (Prince Arnulf Barracks), also known as the *“Türkenkaserne”* (Turks’ Barracks), was completed in 1826 along “Türkenstraße” (Turks’ Street) and had been originally planned as a four-wing complex. However, the seat of the Royal Bavarian Infantry Lifeguard Regiment remained limited to three wings—the Alte Pinakothek (1826–36), which was built opposite, was not to be visually diminished by the military structure. The barracks served the Bavarian State Police from 1920 and the Wehrmacht from 1935. Adolf Hitler planned a “Nazi Party Square” on the grounds. On April 24 and 25, 1944, Allied air raids destroyed the military complex. After the Second World War, a new phase of civilian appropriation followed: craft businesses, publishers like Heyne and Moewig, and the well-known Jazzkeller transformed the former military site into a vibrant cultural place. In the 1960s, the last remnants of the buildings were almost entirely demolished; and starting in 1976, Circus Roncalli regularly performed on the site, which was unofficially called “Roncalli Square” until the 1990s.

The “Türkentor” (Turks’ Gate), the former entry portal and only surviving element of the barracks, was renovated between 2008 and 2010 by the architecture practice Sauerbruch Hutton, which simultaneously oversaw the construction of the new Museum Brandhorst building. The renovation was made possible by the Stiftung Pinakothek der Moderne.

Das Werk ***LARGE RED SPHERE*** des US-amerikanischen Künstlers Walter De Maria tritt seit 2010 in einen spannungsreichen Dialog mit dem *„Türkentor“*. Die Kugel aus rotem Granit (Durchmesser 2,60 Meter, 25 Tonnen schwer) dominiert den kargen Raum. Die Erhabenheit der monumentalen „Sphere“, die als Sinnbild der Welt und des Kosmos verstanden werden kann, wird durch die glatte, spiegelnde Oberfläche und den vom Künstler gestalteten dreistufigen Sockel unterstrichen. Die ursprüngliche Funktion und der rohe Zustand des „Türkentors“ treffen auf die Utopie der idealen Urform. Die Konfrontation dieser Gegensätze zeigt sich auch anhand des Blicks nach draußen. Das große Fenster verbindet Geschichte mit Gegenwart und die Erfahrung der Stille mit dem lebendigen Stadtraum.

„Jedes gute Kunstwerk sollte mindestens zehn Bedeutungen haben“, so Walter De Maria (1935–2013), dessen Werke zu den Wegmarken der Land-Art zählen. Durch den Mäzen und Galeristen Heiner Friedrich hatte er eine enge Verbindung zur Stadt München. Hier realisierte er seinen ikonischen *Munich Earth Room* (1968) und plante das nie verwirklichte *Olympic Mountain Project* – eine Bohrung im Olympiaberg für die Olympischen Spiele 1972. *Large Red Sphere* im „Türkentor“ ist eine seiner letzten Arbeiten. Zwischen Museum Brandhorst und Pinakothek der Moderne gelegen, ist sie ein besonderer Ort und eine Schnittstelle im Kunstareal.

Since 2010, the work ***LARGE RED SPHERE*** by the American artist Walter De Maria has entered into a charged dialogue with the *“Türkentor”* (Turks’ Gate). The sphere of red granite (2.60 meters in diameter and weighing 25 tons) dominates the sparse space. The sublimity of the monumental sphere—which can be understood as a symbol of the world and the cosmos—is underscored by its smooth, mirrored surface and the three-step plinth designed by the artist. The original function and raw state of the “Türkentor” meet the utopia of the ideal primordial form. This confrontation of opposites is also evident in the view outward. The large window connects history with the present and the experience of silence with the living urban space.

“Every good work of art should have at least ten meanings,” said Walter De Maria (1935–2013), whose works are among the milestones of Land Art. Through the patron and gallerist Heiner Friedrich, he had a close connection to Munich. Here, the artist implemented his iconic *Munich Earth Room* (1968) and planned the never-realized *Olympic Mountain Project*—a borehole in the Olympia Hill for the 1972 Olympic Games. *Large Red Sphere* in the “Türkentor” is one of his last works. Located between Museum Brandhorst and the Pinakothek der Moderne, it is a special place and an intersection within the Kunstareal Munich.

Dr. Verena Hein
Sammlungsleiterin Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts
Chief Curator Art of the Second Half of the 20th Century
Pinakothek der Moderne | Sammlung Moderne Kunst

Entlang der „Türkenstraße“

Gürsoy Doğtaş

Ich erinnere mich noch gut daran, wie sehr mich das Straßenschild „Türkenstraße“ irritierte, als ich vor 20 Jahren nach München zog. Es gab keinen vergleichbaren Straßennamen in der Innenstadt, der eine Bevölkerungsgruppe als Kollektiv im Namen trägt. Ein weiteres Beispiel findet sich am Stadtrand: In Neuharlaching, im südlichen Teil Münchens, gibt es die Griechenstraße – benannt zur Erinnerung an die Ernennung Ottos von Bayern zum König von Griechenland im Jahr 1832. Die Straße ist Teil eines topografischen Ensembles griechischer Ortsnamen: Athener Straße, Athosstraße und Nauplia-straße – Letztere nach Nafplio, einer Stadt auf der Peloponnes, die von 1829 bis 1834 provisorische Hauptstadt des jungen Königreichs Griechenland war und ihm zunächst auch als Regierungssitz diente.

Dass die „Türkenstraße“ keine ehemaligen Königreiche, Königinnen und Könige würdigte, ahnte ich sofort. Sie klang nicht nach Ehrung, sondern nach Markierung. Ein anderes Beispiel findet sich noch weiter draußen: In Trudering-Riem liegt die Hererostraße – benannt nach einem Volk, das durch deutsche Kolonialgewalt nahezu ausgelöscht wurde. Bis 2007 trug die Straße den Namen Lothar von Trothas, General der deutschen Kolonialtruppen und verantwortlich für den Völkermord im heutigen Namibia. Sie ist eingebettet in ein ganzes Viertel kolonialer Straßennamen, die der nationalsozialistische Stadtrat 1933 vergab: Orte ehemaliger deutscher Kolonien, Schlachtfelder kolonialer Gewalt und Namen der Täter:innen des Kolonialapparats. Die „Türkenstraße“ in der Maxvorstadt folgt keinem solchen Benennungsprogramm. Sie ist kein Bestandteil eines Themenviertels, das aus der Perspektive der Herrschenden Siege verewigt, koloniale Gewalt und damit auch Genozide legitimiert oder dynastische Ambitionen kartografiert. Sie steht scheinbar allein für sich.

Manche Straßennamen wie Goethestraße finden sich in vielen deutschen Städten. Mit der „Türkenstraße“ verhält es sich anders. Ich kannte sie weder aus Hannover, wo ich aufgewachsen bin, noch aus Hamburg, wo ich studiert habe. Wenn „Türken“ im Stadtraum auftauchten, dann – so meine Erinnerung – als Schmiererei: „Türken raus“ an Hauswänden. Daran erinnerte mich die „Türkenstraße“. „Türkenstraße“ – das klang nach dem „Anderen“, dem „Fremden“, und doch stand es als Straßenschild da: für alle sichtbar, für alle lesbar. Zur Orientierung. Und überhaupt, wie in keiner anderen Stadt, immer wieder „Türken“. An den prominentesten, touristisch geprägten Orten Münchens begegnet einem die Darstellung von „Türken“. Eines der Fresken in den Arkaden des Hofgartens zeigt die Historienmalerei der Erstürmung von Belgrad: Das im frühen 19. Jahrhundert entstandene Bild hält den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel von Bayern fest, wie er und sein Heer 1688 die Osmanen besiegen. Die „Türken“ werden dabei nicht nur aus Belgrad verdrängt, sondern auch aus dem Bild. In der unteren linken Ecke erscheinen sie dicht gedrängt; die Soldaten des Kurfürsten stoßen mit ihren Schwertern auf sie ein. Die Tötung von „Türken“ dekoriert den öffentlichen Raum.

Um deren Ecktürme ziehen sich Reliefbänder mit einem leicht verständlichen Bildprogramm: die noblen Griechen im Kampf gegen die Osmanen. Dabei überlagern sich visuelle Motive aus der Antike – die Griechen gegen die Perser – mit solchen des Griechischen Unabhängigkeitskriegs der 1820er-Jahre. Diese zeitlose Ästhetik erweckt den Eindruck,



Churfürst Maximilian Emanuel erstürmt Belgrad 1688, Fresko 12 des *Wittelsbacher*-Zyklus in den Hofgartenarkaden, München, ca. 1826–28, Entwurf und Ausführung: Karl Stürmer | *Archduke Maximilian Emanuel Storming Belgrade*, Fresco of 12 of the *Wittelsbach* Cycle in the Hofgarten Arcades, Munich, ca. 1826–28, design and execution: Karl Stürmer

Ebenso reckt dieser Kurfürst als Bronzestandbild am repräsentativen Promenadeplatz ein Schwert in die Luft – etwa fünf Minuten von den Arkaden entfernt. Sein Denkmal überragt die anderen an diesem Platz. Das ist kein Zufall der Stadtplanung, sondern Programm. Den Beinamen „Türkenbezwinger“ verdankt Max Emanuel ebenjenem Feldzug von 1688. Der „Türkenbezwinger“ ist heute noch der Stolz Bayerns.

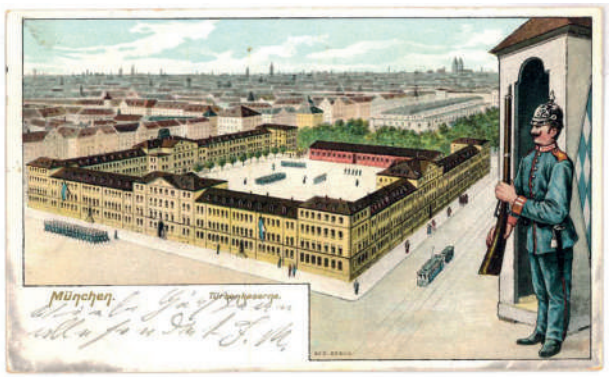
Türken zu bezwingen, ist ein Gut im historischen Gedächtnis der Stadt. Auch am Königsplatz begegnet uns die Darstellung von „Türken“ als Feinden, die besiegt werden. Die Propyläen, zwischen 1846 und 1862 nach Plänen von Leo von Klenze erbaut und angelehnt an den Torbau der Akropolis von Athen, thronen hier als eine Art Stadttor. als hätte die Feindschaft zwischen „den Griechen“ und „den Türken“ bis heute nicht an Gültigkeit verloren. Der Königsplatz weist „den Türken“ ihren Platz zu: den der Feinde.

Lange bevor die ersten „Gastarbeiter:innen“ aus der Türkei am Gleis 11 des Münchner Hauptbahnhofs ankamen, kannte die Stadt Menschen aus dem Osmanischen Reich. Rund 270 Jahre früher wurden sogenannte „Beutetürken“ nach München verschleppt und zur Arbeit gezwungen – nicht auf Baustellen, für die sie angeworben worden wären, sondern in Gräben, die sie für einen Kurfürsten aushoben, der sie als Kriegsbeute betrachtete. Rund 800 osmanische Kriegsgefangene, die Max Emanuel 1683 nach der Entsatzschlacht bei Wien nach München verschleppt hatte, hoben für ihn

das Schleißheimer Kanalsystem aus – allen voran den Dirnismaninger Kanal, der auf 11,5 Kilometern Isarwasser bis an Schloss Lustheim führte. Sechzehn Jahre lang leisteten die „Beutetürken" Zwangsarbeit in Bayern, bis der Frieden von Karlowitz 1699 ihren Austausch besiegelte. Den „Türkengraben" – einen weiteren Kanal, den Max Emanuel 1702, drei Jahre nach der Freilassung der Gefangenen, in Auftrag gab – bauten nicht mehr sie, sondern Soldaten seiner eigenen Infanterie. Dennoch haftete der Name an ihm, als Legende. Das Vorhaben blieb unvollendet; 1811 wurde der Kanal zugeschüttet.

Als wenig später die Maxvorstadt angelegt wurde und eine der neuen Straßen seinen ehemaligen Verlauf kreuzte, bekam sie den Namen „Türkenstraße". Alles, was an dieser Straße entstand, wurde zum Kompositum – von der „Türkenkaserne" über die „Türkenschule" hin zum „Türkenhof". Die Bezeichnung „Türke" schillerte nun zwischen Feindbild und Mode. Das „Türkische" wurde zur Projektionsfläche eigener Begierden und zu einer ästhetisierten Bildwelt, aus der sich mittels Exotisierung und kultureller Aneignung symbolisches und materielles Kapital gewinnen ließ.

Für mich erzählt die „Türkenstraße" von den Feindbildern der *weißen* Deutschen und Christ:innen. Von Feindbildern, die sie nicht aufgeben, nicht vergessen wollen. Sie erzählt von einer Stadt, die über ein Straßenschild eine Fremdbezeichnung fortschreibt – als würde sie nicht merken, dass die einst als feindlich markierte Gruppe heute Menschen bezeichnet,



Ansichtskarte, „Türkenkaserne" mit Straßenbahn und Soldaten, München 1906
Postcard, "Turks' Barracks" with streetcar and soldiers, Munich 1906

die Diskriminierung, rassistischer Gewalt und sogar Mord ausgesetzt sind. Seit Jahren setzt sich München mit der Frage auseinander, wie mit historisch belasteten Straßennamen umzugehen ist. 2007 begann die Stadt damit, Straßen umzubenennen; bislang waren es sechs.
Im Zuge eines 2016 beschlossenen Vorhabens wurde das Stadtarchiv vom Stadtrat mit einer systematischen Überprüfung aller Straßennamen beauftragt. Dabei wurden rund 45 Namen als besonders dringliche Fälle eingestuft – die „Türkenstraße" gehört nicht dazu.

Für mich erzählt die „Türkenstraße" davon, dass die Polizeistation und die Grundschule, die sich an ihr befinden, aber auch die Akademie der Bildenden Künste München, die Pinakothek der Moderne oder das Museum Brandhorst, die an sie angrenzen, sich nicht gegen den Straßennamen auflehnen. Sie erzählt davon, nicht zu merken, dass die unkritische städtische Erinnerung an die „Beutetürken" für jene Menschen, die als „Gastarbeiter:innen" aus der Türkei nach Westdeutschland kamen, wie auch für ihre Nachfahr:innen von Unterwerfung erzählt. Nicht zu merken, dass Institutionen wie Schulen, Akademien, Museen und die Polizei bis heute an deren struktureller Diskriminierung mitwirken. Sie auf Distanz halten, als wäre das Bild des Feindes vor den Toren Wiens nie ganz durch das Bild der Nachbar:innen, der Schüler:innen, der Kolleg:innen ersetzt worden.

Für mich erzählt die „Türkenstraße" davon, warum es Menschen mit Migrationsgeschichte aus der Türkei selbst in der dritten Generation schwerfällt, sich als gleichwertigen Teil dieser Gesellschaft zu begreifen – wenn der Stadtraum, den sie täglich durchqueren, ihnen eine Geschichte zurückspiegelt, in der ihre Vorfahr:innen als Beute hierher verschleppt wurden und in der mit ihren Nachkomm:innen noch heute als Fremden Politik gemacht wird.

Along "Türkenstraße"

Gürsoy Doğtaş

I still remember clearly how much the street sign "Türkenstraße" (Turks' Street) irritated me upon moving to Munich twenty years ago. There was no comparable street name in the city center that carried a population group as a collective in its name. One further example can be found on the outskirts: in Neuharlaching, in the southern part of Munich, there is Griechenstraße (Greeks' Street)—named in memory of the appointment of Otto of Bavaria as King of Greece in 1832. The street is part of a topographic ensemble of Greek place-names: Athener Straße (Athens Street), Athosstraße (Athos Street), and Naupliastraße (Nauplia Street)—the latter named after Nafplio, a city on the Peloponnese peninsula that served as the provisional capital of the young Kingdom of Greece from 1829 to 1834, and initially also as its seat of government. I immediately sensed that "Türkenstraße" did not honor former kingdoms, queens, or kings.

It sounded not like commemoration, but like an act of marking. A further example can be found even further out: in the district of Trudering-Riem lies Hererostraße—a street named after a people who were nearly annihilated through German colonial violence. Until 2007, this street bore the name of Lothar von Trotha, general of the German colonial troops and responsible for the genocide in what is now Namibia. It is embedded in an entire district of colonial street names assigned by the National Socialist city council in 1933: sites of former German colonies, battlefields of colonial violence, and names of perpetrators of the colonial apparatus. "Türkenstraße" in the Maxvorstadt district follows no such naming program. It is not part of a thematic area that perpetuates victories from the perspective of the ruling powers, legitimizes colonial violence and thus also genocides, or maps dynastic ambitions. It appears

to stand alone. Some street names like Goethestraße can be found in many German cities. "Türkenstraße" is different. I knew it neither from Hannover, where I grew up, nor from Hamburg, where I attended university. When "Turks" appeared in urban space, my memory tells me it was as graffiti: "Türken raus" (Turks out) on the walls of buildings. That is what "Türkenstraße" reminded me of. "Türkenstraße"—it sounded like the "Other," the "Foreign," and yet it stood there as a street sign: visible to all, legible to all. For orientation. And everywhere, as in no other city, "Turks" again and again. At the most prominent, tourist-frequented sites in Munich, one encounters representations of "Turks."



Friedrich Brugger, *Bronzestandbild für Kurfürst Maximilian II. Emanuel*, 1861 | *Bronze statue of Elector Maximilian II Emanuel*, 1861; Promenadeplatz 9, München | Munich

One of the frescoes in the arcades of the Hofgarten (Court Garden) depicts the history painting of the Storming of Belgrade: the image, created in the early nineteenth century, captures Elector Maximilian II Emanuel of Bavaria as he and his army defeated the Ottomans in 1688. The "Turks" are driven not only out of Belgrade but also out of the picture. In the lower left corner, they appear densely crowded; the Elector's soldiers thrust their swords at them. The killing of the "Turks" decorates public space. This same Elector also raises a sword in the air as a bronze statue at the prestigious Promenadeplatz—about five minutes from the arcades. His monument towers over the others on this square. This is no coincidence of urban planning, but by design. Max Emanuel owes his epithet "Türkenbezwinger" (Conqueror of the Turks) to precisely this campaign of 1688, and the "Conqueror of the Turks" remains a source of Bavarian pride to this day. Conquering Turks is considered a virtue of the city's historical memory. At Königsplatz (Kings' Square), too, we encounter the representation of the "Turks" as enemies to be defeated. The Propylaea, built between 1846 and 1862 to plans by Leo von Klenze and modeled on the gateway of the Athenian Acropolis, sit enthroned here as a kind of city gate. Around their corner towers run relief bands with a readily legible pictorial program: the noble Greeks in battle against the Ottomans. Visual motifs from antiquity—the Greeks against the Persians—overlap with those of the Greek War of Independence of the 1820s. This timeless aesthetic gives the impression that the enmity between "the Greeks" and "the Turks" has not lost its validity to this day. Königsplatz assigns "the Turks" their place—as enemies.

Long before the first "guest workers" from Turkey arrived on platform 11 of Munich's central station, the city had known people from the Ottoman Empire. Around 270 years earlier, "Beutetürken" (Booty Turks) were abducted to Munich and forced to labor—not on the construction sites for which they would have been recruited, but in ditches they dug for an Elector who regarded them as war booty. Around 800 Ottoman prisoners of war, whom Max Emanuel had abducted to Munich in 1683 following the Battle of Vienna, excavated the Schleißheim canal system for him—above all the Dirnismaninger canal, which carried water from the river Isar across 11.5 kilometers to Lustheim Palace. For sixteen years, the "Booty Turks" performed forced labor in Bavaria, until the Treaty of Karlowitz of 1699 sealed their exchange. The "Türkengraben" (Turks' Canal)—a further waterway that Max Emanuel commissioned in 1702, three years after the prisoners' release—was built no longer by them, but by soldiers of his own infantry. Nevertheless, the name clung to it, as legend. The project remained unfinished, and in 1811 the canal was filled in. When shortly thereafter the district of Maxvorstadt was laid out and one of the new streets crossed its former course, it received the name "Türkenstraße." Everything that arose on this street became a compound—including the "Türkenkaserne" (Turks' Barracks), the "Türkenschule" (Turks' School), and the "Türkenhof" (Turks' Inn), to name just a few. The designation "Turk" now shimmered between enemy image and fashion. The "Turkish" became a projection surface for one's own desires and an aestheticized pictorial world from which symbolic and material capital could be drawn through exoticization and cultural appropriation.



Holzstich nach einem Gemälde von E. Zimmermann, *Türken, den Türkengraben in München bauend*, ca. 1910 | Wood engraving after a painting by E. Zimmermann, *Turks building the Turks' Canal in Munich*, ca. 1910

For me, "Türkenstraße" speaks of the enemy images of white Germans and Christians, of enemy images they do not want to abandon, do not want to forget. It speaks of a city that perpetuates an exonym through a street sign—as if it had not noticed that the group once marked as hostile today refers to people exposed to discrimination, racist violence, and even murder. For years Munich has grappled with the question of how to deal with historically burdened street names. In 2007, the city began renaming streets; so far there have been six. In the course of a project resolved in 2016, the

City Council commissioned the City Archive with a systematic review of all street names. Around forty-five names were classified as particularly urgent cases—yet "Türkenstraße" is not among them.

For me, "Türkenstraße" speaks of how the police station and the primary school located on it, but also the Academy of Fine Arts Munich, the Pinakothek der Moderne, and Museum Brandhorst, which adjoin it, do not rise up against the street name. It speaks of failing to notice that the uncritical civic memory of the "Booty Turks" tells a story of subjugation for those people who came to West Germany as "guest workers" from Turkey, as well as for their descendants. Of failing to notice that institutions such as schools, academies, museums, and the police continue to participate in their structural discrimination to this day. Keeping them at a distance, as if the image of the enemy before the gates of Vienna had never quite been replaced by the image of neighbors, schoolchildren, colleagues.

For me, "Türkenstraße" speaks of why people with a migration history from Turkey find it difficult, even in the third generation, to regard themselves as equal members of this society—when the urban space they traverse daily reflects back to them a history in which their ancestors were abducted here as booty, and in which their descendants are still instrumentalized politically as strangers today.



Das „Türkentor", ehemaliges Eingangstor der Prinz-Arnulf-Kaserne zwischen Museum Brandhorst und Pinakothek der Moderne, errichtet bis 1826, renoviert 2009 bis 2010

The "Türkentor" ("Turks' Gate"), former entrance gate of the Prinz-Arnulf-Barracks between Museum Brandhorst and Pinakothek der Moderne, built until 1826, renovated in 2009–2010

CANA BILIR-MEIER

* 1986 München | Munich, Deutschland | Germany, lebt und arbeitet | lives and works in München | Munich

Ein neues Wort, 2025

Video, Farbe, Ton | Video, color, sound
25:54 Min. | Mins.



Cana Bilir-Meier, Filmstill aus | from *Ein neues Wort*, 2025

Cana Bilir-Meiers Filme, Performances und Texte widmen sich aus einer oft persönlichen Perspektive den widerständigen und unsichtbaren Aspekten (post)migrantischer Lebensrealitäten und Biografien – und verbinden sie mit Fragen zu Geschichte, Erinnerung und Archiv.

Ihre jüngste filmische Arbeit *Ein neues Wort* ist im Cosmos – dem Medienraum des Museums – zu sehen und wurde von SİNEMA TRANSTOPIA in Berlin beauftragt. Sie knüpft an einen Wettbewerb des Westdeutschen Rundfunks an, der 1970 eine Alternative zum Begriff „Gastarbeiter" finden wollte und über 32 000 Vorschläge erhielt. Gemeinsam mit einem seit über 40 Jahren bestehenden Münchner Chor, überwiegend aus ehemaligen, aus der Türkei stammenden Arbeitsmigrant:innen, erarbeitete die Künstlerin eine musikalische Auseinandersetzung mit diesen Vorschlägen. Das Chormitglied Fatoş Haug schrieb dafür den Songtext und interpretierte das traditionelle deutsche Kinderlied *Die Eisenbahn* neu. Es ist eine Wiederaneignung von Wörtern, die teils offen rassistisch, oft verletzend oder abwertend sind, zugleich aber auch absurd oder sinnentleert wirken. Der Probeprozess bis zur Aufführung untersucht den Umgang mit sprachlichen Zuschreibungen – voller Humor, Trauer und Gemeinschaft.

Am 26. Juni 2026 tritt der Chor des Films, *Suzi Dil Koro* (türkisch für „Chor der brennenden Herzen"), gemeinsam mit weiteren selbstorganisierten lokalen Chören im Museum Brandhorst auf (siehe Junge Nacht, Seite 46).

Cana Bilir-Meier's films, performances, and texts address the resistant and invisible aspects of (post-)migrant realities and biographies from a perspective that is often very personal—connecting these aspects to questions of history, memory, and archive.

Her most recent filmic work, *Ein neues Wort* (A New Word), is on view in the museum's Cosmos space and was commissioned by SİNEMA TRANSTOPIA in Berlin. The film builds on a competition held by the West German broadcaster WDR, which in 1970 sought an alternative to the term "Gastarbeiter" (guest worker) and received over 32,000 submissions. Together with a Munich choir that has been performing for over forty years, made up predominantly of former labor migrants of Turkish descent, the artist developed a musical engagement with these proposals. Choir member Fatoş Haug wrote the lyrics and reinterpreted the traditional German children's song *Die Eisenbahn* (The Railroad). It is a reappropriation of words that at times appear overtly racist, often hurtful or derogatory, yet also absurd or emptied of meaning. The process of rehearsal through to performance examines the handling of linguistic attributions—full of humor, sorrow, and community.

On June 26, 2026, the film's choir, *Suzi Dil Koro* (Turkish for "Choir of Burning Hearts"), will perform alongside other self-organized local choirs at Museum Brandhorst (see Young Night, page 46).

LEYLA YENIRCE

* 1992 Qubînê, Kurdistan, lebt und arbeitet | lives and works in Berlin, Deutschland | Germany

Company, 2026

Öl, Acrylspray und Siebdruck auf Leinwand
Oil, acrylic spray, and screen print on canvas
6 Teile | Parts; 200 x 480 cm

Sometimes a Person Never Comes Back, 2016/26

Musikkomposition | Musical composition

Courtesy the artist and Capitain Petzel, Berlin.

Leyla Yenirces *Company* ist eine für das Museum Brandhorst geschaffene Installation, die Malerei und Musik verwebt. Die Künstlerin und Musikerin schöpft aus einem Archiv von Bildern und Soundaufnahmen persönlicher wie kollektiver Geschichten. Durch Sampeln, Schichten und Collagieren verhandelt sie Strukturen des Widerstands und der Repräsentation.

Auf sechs großformatigen Gemälden begegnen uns Chantal Akerman, Ingrid Bourgoin, Etty Hillesum, Hevrin Khalaf, Hozan Mizgîn, Leyla Qasim und Leyla Zana – Frauen, die in Politik, Film, Literatur und Aktivismus auf ihrer eigenen Stimme bestanden haben. Yenirce bringt sie im fiktiven Raum der Malerei zusammen: Per Siebdruck einzeln oder wiederholt auf die Leinwand übertragen, sind die Porträts umgeben oder überlagert von gestischer Ölmalerei und pastosen Farbwolken. Viele der Dargestellten sind als Freiheitskämpferinnen, Aktivistinnen oder Verfolgte gestorben.

Diese vielstimmige, fragmentarische *Company* – Gesellschaft und militärische Formation zugleich – wird im Raum als wandernde Klanglandschaft erweitert: *Sometimes a Person Never Comes Back* ist als Album angelegt, dessen Tracks zwischen zwei Modi wechseln – Vokalstücke mit den Stimmen von Yenirce, Dîlan Z. Çapan und Azadê Peşmen sowie elektronische Ambient-Kompositionen. Letztere entstanden vor über einem Jahrzehnt: als Reaktion auf den Genozid des sogenannten Islamischen Staats an den Jesid:innen 2014. Musik als Ausdrucksmittel für das, was sich mit Sprache nicht fassen ließ. Umgeben von Räumen, die Cy Twombly und Andy Warhol gewidmet sind, werfen die Werke die Frage danach auf, wessen Stimmen getragen und welche Geschichten sicht- und hörbar gemacht werden.



Leyla Yenirce, *Company*, 2026 (Detail)

Leyla Yenirce's *Company* is an installation created for Museum Brandhorst that interweaves painting and music. The artist and musician draws from an archive of images and sound recordings of personal and collective histories. Through sampling, layering, and collaging, she negotiates structures of resistance and representation.

On six large-format paintings we encounter Chantal Akerman, Ingrid Bourgoin, Etty Hillesum, Hevrin Khalaf, Hozan Mizgîn, Leyla Qasim, and Leyla Zana—women who, in politics, film, literature, and activism, have insisted on asserting their own voice. Yenirce brings these women together in the fictional space of painting: transferred to canvas individually or repeatedly via screen print, the portraits are surrounded or overlaid by gestural oil paint and impastoed clouds of color. Many of those depicted died as freedom fighters, activists, or persecuted individuals.

This polyphonic, fragmentary *Company*—alluding to companionship and military formation at once—extends into the space as a wandering soundscape: *Sometimes a Person Never Comes Back* is conceived as an album with tracks moving between two modes—vocal pieces featuring the voices of Yenirce, Dîlan Z. Çapan, and Azadê Peşmen, and electronic ambient compositions. The latter were made over a decade ago: as a response to the genocide carried out by the so-called Islamic State against the Yazidis in 2014. Music is invoked as a means of expression for what language cannot hold. Surrounded by rooms dedicated to Cy Twombly and Andy Warhol, the works raise the question of whose voices are carried—and which histories are made visible and audible.

JAUNE QUICK-TO-SEE SMITH

1940 St. Ignatius, Montana, USA –
2025 Corrales, New Mexico, USA

Trade Canoe: Don Quixote in America, 2024/25

Acryl und Collage auf Leinwand
Acrylic and collage on canvas
152,4 × 406,4 cm

Courtesy of the estate the artist
and Garth Greenan Gallery, New York.



Jaune Quick-to-See Smith war Künstlerin und Aktivistin der Confederated Salish und Kootenai Nation in Montana und verband in ihren Werken Indigenes Bildwissen mit kunstgeschichtlichen und popkulturellen Verweisen. Seit 1992 – dem 500. Jahrestag von Christoph Kolumbus' Landung in den Amerikas – setzte sie das Handelskanu als wiederkehrendes Motiv ein: Dieses steht als zentrales Bild der Salish-Erzähltradition für Mobilität und Austausch, hier aber auch stellvertretend für den Handel als kolonisatorische Waffe.

Trade Canoe: Don Quixote in America ist eines der letzten Werke der Künstlerin und wird im Museum Brandhorst erstmals öffentlich präsentiert. Es schließt an zwei Gemälde an, die Smith in Reaktion auf die US-Invasionen in Afghanistan und im Irak nach dem 11. September 2001 schuf – und setzt diese Auseinandersetzung mit der aktuellen imperialen Gewalt der USA fort. Vor einem expressiven Flammenmeer aus Gelb- und Rottönen und herunterlaufenden Farben steht ein Skelett mit Hut und Lanze im Kanu, beladen mit Gliedmaßen, Bisons und Zelten – sowie mit einem Verweis auf José Guadalupe Posadas Karikatur von Don Quijote als Skelett, die um 1900 entstand. Das Handelskanu wird, so Smith, zum „massiven Kriegskanu".

Im „Lepanto"-Saal tritt ihr Werk in direkten Dialog mit Cy Twomblys gleichnamigem Zyklus (2001). In der dort dargestellten Seeschlacht von Lepanto kämpfte 1571 auch der spanische Autor Miguel de Cervantes, der 30 Jahre später den Roman *Don Quijote* verfasste. Die titelgebende Figur hält an Helden- und Siegesnarrativen fest und steht in Smiths Werk für den Übergang von der „alten" Mittelmeerwelt zur atlantischen Kolonialordnung. In diesem Sampling aus Versatzstücken – Jahrhunderten, Geografien und Bildtraditionen – werden die Muster globaler Imperien, kolonialer Ausbeutung und kapitalistischer Strukturen sichtbar, die sich bis heute fortschreiben.

Jaune Quick-to-See Smith was an artist and activist, and an enrolled member of the Confederated Salish and Kootenai Nation in Montana. Her work brings together Indigenous visual knowledge with references drawn from art history and popular culture. Beginning in 1992—the quincentennial of Christopher Columbus's arrival in the Americas—Smith introduced the trade canoe as a recurring motif. As a central icon in Salish visual traditions, it represents mobility and exchange, but also the use of trade as a colonial weapon.

Trade Canoe: Don Quixote in America is one of the artist's last works and is presented publicly for the first time at Museum Brandhorst. Building on two paintings that Smith had made in response to the US invasions of Afghanistan and Iraq after September 11, 2001, it continues this engagement with the ongoing imperial violence of the United States. Against an expressive sea of flames in yellows and reds, with paint dripping down the canvas, a skeleton stands in the canoe, wearing a hat and holding a lance—loaded with limbs, bison, and tents, alongside a reference to José Guadalupe Posada's caricature of Don Quixote as a skeleton (ca. 1900). The trade canoe becomes, in Smith's words, a "massive war canoe."

In the Lepanto Room, Smith's work enters into direct dialogue with Cy Twombly's eponymous cycle (2001). Miguel de Cervantes fought in the Battle of Lepanto in 1571 and thirty years later wrote *Don Quixote.* The novel's titular figure holds fast to heroic narratives of victory, and in Smith's work he stands for the transition from the "old" Mediterranean world to the Atlantic colonial order. In her sampling of fragments—centuries, geographies, visual traditions—the patterns of global empires, colonial exploitation, and capitalist structures become visible, patterns that continue to inscribe themselves to this day.

Der *„Lepanto"-Saal* im Museum Brandhorst wurde eigens für Cy Twomblys zwölfteiligen Zyklus von 2001 entworfen und beherbergt ihn seit 2009 dauerhaft. Der Titel verweist auf die Seeschlacht von Lepanto des 7. Oktober 1571, in der die sogenannte „Heilige Liga" – ein Bündnis aus spanischen, venezianischen und päpstlichen Truppen – die Flotte des Osmanischen Reichs besiegte. Der Sieg wurde zum Mythos stilisiert und seither immer wieder neu instrumentalisiert: von der christlichen Rhetorik gegen die „Ungläubigen" über nationalistische und faschistische Bewegungen bis hin zum Schlagwort eines ‚clash of civilizations', das nach den Anschlägen des 11. September 2001 seine vermeintliche Bestätigung fand. Stets dient die Bezugnahme auf Lepanto der Konstruktion des religiösen und kulturellen „Anderen": „der Westen" gegen „den Osten", Christentum gegen Islam, Vernunft gegen Fanatismus.

Twombly hatte seinen Zyklus 2001 für die Biennale in Venedig begonnen und noch vor den Anschlägen in New York vollendet. Seine Auseinandersetzung mit dem Mittelmeerraum führte zu langen Aufenthalten in der Türkei oder Ägypten – Spuren davon sind in seinen Malereien sichtbar, etwa in Schiffsformen, die an ägyptische Sonnenbarken erinnern. Der türkisblaue Bildgrund verweist nicht nur auf den Mittelmeerraum als Schauplatz von Schlachten, sondern auch auf die kulturellen Austauschprozesse zwischen Nordafrika, Asien und Europa – ohne Festlegung auf Freund:in oder Feind:in, Ort oder Zeit. *Lepanto* erscheint nicht als Sieg, sondern als Episode in den widersprüchlichen Geschichten und Verflechtungen von Handel, Gewalt und Flucht, die das Mittelmeer bis heute mitträgt.

The *Lepanto Room* in Museum Brandhorst was purpose-built for Cy Twombly's twelve-part cycle from 2001 and has housed it permanently since 2009. The title refers to the naval battle of Lepanto on October 7, 1571, in which the so-called Holy League—an alliance of Spanish, Venetian, and Papal troops—defeated the fleet of the Ottoman Empire. The victory was turned into a myth and has been instrumentalized again and again ever since: from Christian rhetoric against the "infidels" to nationalist and fascist movements to the catchphrase of a "clash of civilizations," which seemed to find its purported confirmation after the attacks of September 11, 2001. References to Lepanto have always served the construction of the religious and cultural "Other": "the West" against "the East," Christianity against Islam, reason against fanaticism.

Twombly had begun his cycle in 2001 for the Venice Biennale and completed it before the attacks in New York. His engagement with the Mediterranean led to extended stays in Turkey and Egypt, traces of which are visible in his paintings, for instance in ship forms that recall Egyptian solar barques. The turquoise-blue ground refers not only to the Mediterranean as a site of battle, but also to the cultural processes of exchange between North Africa, Asia, and Europe—with no fixed attribution of friend or foe, place or time. *Lepanto* appears not as a victory, but as an episode in the contradictory histories and entanglements of trade, violence, and displacement that the Mediterranean carries to this day.

Achim Hochdörfer
Direktor | Director, Museum Brandhorst

In a field
I am the absence
of field.
This is
always the case.
Wherever I am
I am what is missing.

When I walk
I part the air
and always
the air moves in
to fill the spaces
where my body's been.

We all have reasons
for moving.
I move
to keep things whole.

Mark Strand,
Keeping Things Whole, 1964

(Fragment von I by Leyla Yenirce)

„Ich schaue mir an, wie ein Archiv – oder das, was davon übrig ist – in Kunst, Poesie oder etwas anderes verwandelt werden kann. Ein Film kann zu einem geschützten Raum oder einem Gedenkort werden, um solche Geschichten zu erzählen. Mir gefällt der Gedanke, dass Kunst zur Manifestation unserer Wünsche wird – und zu einer Gegenerzählung darüber, wie wir zusammenleben wollen, wo wir hingehören und wie wir uns erinnern. […] Durch das Filmemachen können diese Erzählungen sichtbar gemacht werden, auch wenn bestimmte Fragen unbeantwortet bleiben. Und in diesem Sinne wird Erinnern zu einem bewussten und freiwilligen Akt – einem Raum der Solidarität."

Cana Bilir-Meier, in: Carlos Kong, Cana Bilir-Meier & Aykan Safoğlu, "Migration from Turkey in German Cinema", in: *Destination. Tashkent: Experiences of Cinematic Internationalism*, 2024, S. | p. 135.

"I'm looking at how an archive, or what is left, can be transformed into art, poetry, or something else. A film can become a safe space or memorial to tell such stories. I like the idea of art becoming a manifestation of our desires, and a counter-narrative to how we want to live together, where we belong, and how we remember. … Through filmmaking, those narratives can still be made visible, even if certain questions cannot be answered. And in that sense,remembering becomes conscious and voluntary—a space of solidarity."

(Fragment von I by Cana Bilir-Meier)

“It’s that we always have to look back before we go forward.”

(Fragment von I by Jaune Quick-to-See Smith)

„Wir müssen immer zurückschauen, bevor wir vorwärts gehen.“

(Fragment von I by Jaune Quick-to-See Smith)

CARRIERS
Cinevan

Öffentliche Orte sind keine neutralen Behälter. Sie sind Produkte historischer, politischer und sozialer Dynamiken, die bestimmte Erinnerungen und Narrative sichtbar machen und andere verdrängen. Wie können wir diese Zusammenhänge in München über Kulturinstitutionen hinaustragen und ein Publikum im öffentlichen Raum der Stadt erreichen?

Im Juni und Juli bringt *Carriers* den lokalen Filmemacher und Künstler Patrik Thomas, die Lothringer 13 Halle, das Museum Brandhorst und das FILMFEST MÜNCHEN in einer Reihe von Open-Air-Filmvorführungen in der ganzen Stadt zusammen, die Kontinuitäten zwischen politischer Vergangenheit und Gegenwart untersuchen. Thomas' mobiles Kino *Cinevan* fungiert als Werkstatt, Archiv und fahrende Plattform. In München aktiviert es Standorte wie das Kunstareal, den Sinti-Roma-Platz und das Olympia-Einkaufszentrum mit einem ortsspezifischen Filmprogramm – Orte, deren Geschichte häufig unsichtbar ist oder von hegemonialen Narrativen dominiert wird. Mit dem *Cinevan* versteht *Carriers* Kino als fortlaufende demokratische Aushandlung im öffentlichen Raum – und das gemeinsame Sehen als solidarischen Akt.

Im Auftrag von Lothringer 13 Halle und Goethe-Institut
als Teil des Projekts *Antifascism: Now.*

Carriers findet im Juni/Juli 2026 in Kooperation mit Patrik Thomas, der Lothringer 13 Halle, dem Museum Brandhorst und dem FILMFEST MÜNCHEN statt.

Public spaces are not neutral containers. They are products of historical, political, and social dynamics that render certain memories and narratives visible while displacing others. How can we carry these connections beyond cultural institutions and reach audiences in the public spaces of the city? In June and July, *Carriers* will involve the local filmmaker and artist Patrik Thomas, Lothringer 13 Halle, Museum Brandhorst, and Munich International Film Festival in a series of open-air film screenings across the city, examining continuities between the political past and present. Thomas's mobile cinema, *Cinevan*, functions as a workshop, archive, and traveling platform. With a site-specific moving image program, it will activate locations in Munich, such as the Kunstareal, Sinti-Roma-Platz, and Olympia-Einkaufszentrum—places with histories that are often invisible or dominated by hegemonic narratives. With *Cinevan*, *Carriers* understands cinema as an ongoing democratic negotiation in public space—and collective viewing as an act of solidarity.

Commissioned by Lothringer 13 Halle and the Goethe-Institut
as part of the project *Antifascism: Now.*

Carriers is held in June–July 2026 in cooperation with Patrik Thomas, Lothringer 13 Halle, Museum Brandhorst, and Munich International Film Festival

FILMISCHE INVENTUREN EINER STADT: MÜNCHEN NEU BETRACHTET Kuratiert von Can Sungu

München im Film hat viele Gesichter – nicht alle sind auf den ersten Blick erkennbar. Die Geschichten der Stadt sind ihren Orten eingeschrieben, in sichtbaren und unsichtbaren Spuren, die sich im kollektiven Gedächtnis ablagern. Mit Migrationsbewegungen nach dem Zweiten Weltkrieg haben sich auch die Perspektiven auf die Stadt vervielfältigt.

Das Programm versammelt historische wie zeitgenössische filmische Positionen, die München aus migrantischen und postmigrantischen Blickwinkeln betrachten – und dabei Identität, Erinnerung und die Macht des Erzählens verhandeln. Gemeinsam entwerfen die Filme eine vielstimmige Inventur der Stadt – jenseits der ihr zugeschriebenen Bilder.

Mit Filmen von Cana Bilir-Meier, Hans Andreas Guttner, Narges Kalhor, Želimir Žilnik, Daniel Asadi Faezi & Mila Zhluktenko

Das Programm findet vom 26. Juni bis 5. Juli 2026
in Kooperation mit dem FILMFEST MÜNCHEN statt.

FILMIC INVENTORIES OF A CITY: MUNICH REVISITED Curated by Can Sungu

Munich on film has many faces—not all of them immediately visible. The city's histories are inscribed in its places, in traces seen and unseen, sedimenting into collective memory. With the waves of migration that followed the Second World War, perspectives on the city have multiplied.

The program brings together historical and contemporary filmic positions that look at Munich through migrant and post-migrant perspectives—negotiating identity, memory, and the power of storytelling. Together, the films compose a polyphonic inventory of the city, beyond the images it has been assigned.

With films by Cana Bilir-Meier, Hans Andreas Guttner, Narges Kalhor, Želimir Žilnik, Daniel Asadi Faezi & Mila Zhluktenko

The program will be presented from June 26 to July 5, 2026,
in cooperation with the Munich International Film Festival

Veranstaltungen, Programme, Vermittlung
Events, Programs, Education

16.05.2026	15:00	Artist Talk Kate Newby mit | with Juliane Bischoff
20.05.2026	19:00	You Became Aware of The World of Adult Secrets: A Screening and Talk by Tiffany Sia
21.05. & 10.10.2026	18:00– 20:00	Räume. Ein Schreibworkshop mit Sandy Julia Trần Spaces. Creative Writing with Sandy Julia Trần in Kooperation mit | in cooperation with Careteria
26.06.2026	17:00– 24:00	Junge Nacht | Young Night Open-Air-Festival Kunst, Musik, Workshops, Food & Drinks u.v.m. Art, Music, Workshops, Food & Drinks and more in Kooperation mit | in cooperation with BLITZ CLUB, CineYou FILMFEST MÜNCHEN, CineVelo & lokalen selbstorganisierten Chören | local self-organized choirs
26.06.–05.07.2026		Filmische Inventuren einer Stadt: München neu betrachtet Filmic Inventories of a City: Munich Revisited Filmprogramm kuratiert von | Film program curated by Can Sungu in Kooperation mit | in cooperation with FILMFEST MÜNCHEN
Juni/Juli 2026 June–July 2026		Carriers: Patrik Thomas' Cinevan in Kooperation mit | in cooperation with Lothringer 13 Halle & FILMFEST MÜNCHEN
16.07.2026	18:00	Habib(t)is Kurdish Tape Dance mit | with Suzan Çakar in Kooperation mit | in cooperation with Habibi Kiosk
19.–21.10.2026		Geteilte Geschichte(n) neu lesen. Museen im Dialog Revisiting Shared History(ies): Museums in Dialogue in Kooperation mit | in cooperation with Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne, Museum Fünf Kontinente, Münchner Stadtmuseum & Istanbul Modern

ÜBERBLICKSFÜHRUNGEN

Geschichten und Geschichte in der Ausstellung *Carrying*
SA \| SAT 15:30: 16.05. \| 13.06. \| 11.07. \| 08.08. \| 05.09. \| 03.10. \| 24.10.

OVERVIEW TOURS (ENGLISH)

Stories and History in the Exhibition *Carrying*
SA \| SAT 14:00: 06.06. \| 27.06. \| 15.08. \| 19.09. \| 17.10. \| 07.11.

THEMENFÜHRUNGEN | THEMATIC TOURS

Carrying: Walkthrough mit \| with Kristina Schmidt
DO \| THU 18:30: 09.07. \| 20.08. \| 22.10.

Carrying: Gegengeschichten \| Counter-Histories
mit \| with Johanna Gonschorek
DO \| THU 16:30: 14.05. \| 04.06.
DO \| THU 18:30: 03.09. \| 15.10.

Carrying: Mapping Points
mit \| with Janna Jirkova
DO \| THU 18:30: 30.07. \| 29.10.

KUNSTAUSKUNFT (DEUTSCH | ENGLISH)

Jeden Donnerstag \| every Thursday 18:00–19:45
Jeden Sonntag \| every Sunday 13:00–16:00

AFTER WORK. LET'S TALK ABOUT ART

DO \| THU 18:00: 25.06. \| 30.07. \| 27.08. \| 24.09.

WORKSHOPS

OFFENE FACTORY | OPEN FACTORY

Jeden Sonntag \| Every Sunday 13:00–16:00

Ich erzähle was, was du (nicht) verstehst!
I'll tell you something you (might not) understand!
mit \| with Fatoş Haug

Persönliche Landkarte \| Personal Map
mit \| with Janna Jirkova

Carrier Bags – Erinnerungen in Bewegung
Carrier Bags – Moving Memories
mit | with Charlotte Giacobbi

Perspektivwechsel: Baue deine eigene Lochkamera
A Change of Perspective: Build Your Own Pinhole Camera
mit | with Constanza Meléndez

(K)not only a bag
mit | with Verena Hägler

Siebdruckwerkstatt | Screen Printing Workshop
mit | with Matt Wiegele

Austausch-Party | Swap Party
mit | with Laura Osbild

Alle Termine und weitere Informationen im Kalender
See our calendar for all dates and additional information
www.museum-brandhorst.de/kalender/

IN BETWEEN BOOKSHOPS

Im Sommer wird der Bookshop im Museum Brandhorst zu einem offenen Raum für Begegnung und Austausch. Dieser lädt ein, hier zu verweilen, zu lesen oder ihn auf ganz eigene Weise zu nutzen. Ein vielfältiges Programm bespielt den Ort auf unterschiedliche Weise – manches lädt zum Mitmachen ein, anderes gibt Einblicke in künstlerische Prozesse.

This summer, the bookshop of Museum Brandhorst becomes an open space for encounters and exchange. Feel invited to linger, read, or use it in your own way. A varied program activates the space in different ways—some moments invite participation, others offer glimpses into artistic processes.

Besuch | Visit

Kunstwerke der Ausstellung *Carrying* befinden sich auf allen drei Ebenen des Museums Brandhorst sowie im Außenraum und im „Türkentor".

Artworks from the exhibition *Carrying* are located on all three levels of Museum Brandhorst as well as outdoors and in the "Türkentor" (Turks' Gate).

MUSEUM BRANDHORST
Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Theresienstraße 35 a
80333 München | Munich
+49 (0)89 23805-2286
info@museum-brandhorst.de
museum-brandhorst.de

Öffnungszeiten | Hours

Täglich außer Montag | Daily except Monday: 10:00–18:00
Donnerstag | Thursday: 10:00–20:00
Eintritt | Admission: 7 €
Ermäßigt | Reduced: 5 €
Sonntag | Sunday: 1 €

Freier Eintritt für Kinder und Jugendliche bis 18 Jahre
Free admission for children and teenagers up to the age of 18

„TÜRKENTOR"

Türkenstraße 17
80333 München | Munich

Öffnungszeiten | Hours

Täglich außer Montag | Daily except Monday: 10:00–18:00
Donnerstag | Thursday: 10:00–20:00

Wetterbedingte Änderungen vorbehalten
Hours subject to weather conditions

Freier Eintritt | Free admission

Das Museum Brandhorst und das „Türkentor" sind barrierefrei.
Museum Brandhorst and the "Türkentor" are step-free accessible.

Newsletter

Ausstellung | Exhibition

CARRYING
Museum Brandhorst
14.05. – 08.11.2026

Künstlerinnen | Artists:
Hêlîn Alas, Cana Bilir-Meier, Louise Lawler, Kate Newby,
Tiffany Sia, Jaune Quick-to-See Smith, Leyla Yenirce

Kuratorin | Curator:
Franziska Linhardt

Direktor | Director:
Achim Hochdörfer

Udo und Anette Brandhorst Stiftung
Udo and Anette Brandhorst Foundation:
Sandra Dichtl, Anna Huber, Michael Stalze
(Elternzeitvertretung | parental leave cover),
Kirsten Storz (in Elternzeit | on parental leave)

Kuratorische Abteilung | Curatorial Department:
Dr. Monika Bayer-Wermuth
(Leitende Kuratorin | Chief Curator)
Franziska Linhardt, Benedikt Johannes Seerieder,
Lena Tilk, Dr. Katharina Fischer, Franziska Klaus

Presse & Kommunikation
Press & Communications:
Anna Woll, Valérie Meßner, Vivien Ranger,
Camilla Roth

Restaurierung | Conservation
(Doerner Institut | Doerner Institute):
Christina Hierl, Bianca Albrecht, Ema Gerliciová,
Andreas Weisser, Michaela Tischer
(in Elternzeit | on parental leave)

Registrare | Registrars:
Maria Espinosa, Anke Hoengesberg

Museums- & Ausstellungstechnik
Art Handling & Installation
(Doerner Institut | Doerner Institute):
Wolfgang Wastian, Adrian Keleti,
Stephen Crane

Aufbauteam | Installation Team:
Lea Hailer & Felix Scheuermann | co.nzept

Bildung & Vermittlung | Education & Learning:
Janina Horn, Verena Hägler, Sophie Kindermann,
Jochen Meister, Ophelia Herberth

Betriebstechnik | Building Technology:
Bernhard Kraus

Information & Service:
Anke Palden, Waltraud Tannenberg

Referat Veranstaltungen | Events:
Barbara Siebert, Katarina Jelic,
Ines Molz

Fotoabteilung | Photo Department:
Haydar Koyupinar, Sibylle Forster,
Elisabeth Greil, Margarita Platis,
Nicole Wilhelms

Booklet

Autor:innen | Authors:

Gürsoy Doğtaş
Kunsthistoriker, Kurator und Autor
Art historian, curator, and writer

Dr. Verena Hein
Sammlungsleiterin Kunst der zweiten Hälfte
des 20. Jahrhunderts | Chief Curator Art of the
Second Half of the 20th Century
Pinakothek der Moderne | Sammlung Moderne Kunst

Achim Hochdörfer
Direktor | Director, Museum Brandhorst

Kalas Liebfried
Künstlerischer Leiter | Artistic Director,
Lothringer 13 Halle

Zakirah Rabaney
Kuratorin | Curator, Lothringer 13 Halle

Can Sungu
Kurator und Autor | Curator and writer

Redaktion | Editors:
Franziska Linhardt, Katharina Fischer

Lektorat | Copyediting:
Ursula Fethke, Dawn Michelle d'Atri

Gestaltung | Design:
Alina Derya Yakaboylu

Herausgeber | Publisher:
Museum Brandhorst,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Herstellung | Production:
WENZEL GmbH druck • kopie • media

Schriften | Fonts:
Serial B & Serial B Blur
Designed by Dum Dum Studio
(Mario Julián Gutierrez)

Bildnachweise | Photo Credits:

S. | p. 9: Foto | Photo: Askerî Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, Istanbul; S. | p. 11: © Tiffany Sia. Courtesy the artist and Maxwell Graham, New York; S. | pp. 17, 21: © Kate Newby. Courtesy the artist and Art: Concept, Paris. Foto | Photo: Robert Hamacher; S. | pp. 19, 20: © Louise Lawler. Courtesy the artist and Sprüth Magers. Foto | Photo S. | p. 19: Johannes Haslinger, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst, München | Munich; S. | p. 25: © Bayerische Schlösserverwaltung. Foto | Photo: Gerhard Willhalm; S. | p. 28: © Foto | Photo: Gerhard Willhalm; S. | p. 31: Foto | Photo: Haydar Koyupinar, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst, München | Munich; S. | p. 33: © Cana Bilir-Meier. Courtesy the artist; S. | p. 35: © Leyla Yenirce. Courtesy the artist and Capitain Petzel, Berlin. Foto | Photo: Gunter Lepkowski; S. | p. 37: © The Estate of Jaune Quick-to-See Smith. Courtesy the estate of the artist and Garth Greenan Gallery, New York.

Die Ausstellung wird unterstützt durch
This exhibition is supported by

Allianz Partner | PIN.

Cinevan
wird gefördert von Stiftung EVZ
is supported by EVZ Foundation

Geteilte Geschichte(n) neu lesen. Museen im Dialog
Revisiting Shared History(ies): Museums in Dialogue
wird unterstützt durch Agentur für Internationale
Museumskooperation | is supported by Agency
for International Museum Cooperation

14.05.– 08.11.2026

HÊLÎN ALAS
CANA BILIR-MEIER
LOUISE LAWLER
KATE NEWBY
TIFFANY SIA
JAUNE QUICK-TO-SEE SMITH
LEYLA YENIRCE

MUSEUM BRANDHORST