TRAILS AND TRIBUTES

SOPHIE THUN

Entering the Elusive Estate of ZDZ, 2021
Photographs by Zenta Dzividzinska interpreted
by Sophie Thun

DAS VOLLENDEN EINES BEGONNENEN SATZES: ÜBER DIE ZUSAMMENARBEIT ZWISCHEN SOPHIE THUN UND DEM ARCHIV VON ZENTA DZIVIDZINSKA

ALISE TIFENTALE

Zenta Dzividzinska
Ohne Titel (Selbstporträt), 1965

Zenta Dzividzinska
Ohne Titel (Selbstporträt in der Reflektion der Radkappe des Moskvitch Autos ihres Vaters), aus: House Near the River, 1965

Es war ein kühler, grauer Tag im Frühling. Draußen vor dem zweigeschossigen, industriell anmutenden Gebäude zwischen Autowaschplatz und Lagerhaus herrschte Stille. Die Zufahrt dorthin führte von einer stark befahrenen Autobahn weg, die entlang der Düna im lettischen Riga verläuft. Wir kamen getrennt mit verschiedenen Fahrzeugen an, ich allein, aus dem anderen Auto stiegen die Künstlerin Sophie Thun und die Kuratorin Zane Onckule. Auf dem kleinen Parkplatz vor dem Gebäude machte mich Onckule mit Thun bekannt. Mithilfe einer Smartphone-App für schlüssellosen Zugang öffnete ich die drei aufeinander folgenden Tore des Lagerhauses, bis wir vor der Szenerie standen, die Sophie Thun in ihrer Arbeit *Alise's storage in Riga for ZDZ on April 21, 2021, red*[1] festgehalten hat. Der lebensgroße Farbabzug (ca. 300×200 cm) zeigt einen Lagerraum, dessen geöffnetes Alu-Rolltor einen flüchtigen Blick auf das Innere freigibt: Kartons voller Abzüge und Negative, Gemälde in Luftpolsterfolie, Möbelstücke und andere wahllose Gegenstände, die einst meiner Mutter, Zenta Dzividzinska (1944–2011), gehört hatten – einer lettischen Künstlerin und Fotografin, die in den 1960ern international und vor Ort aktiv war.

Dieser Farbabzug sowie etliche der darauf abgebildeten Kartons wurden später im Kontext von Thuns Einzelausstellung *I Don't Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ* am Kim? Contemporary Art Center in Riga (15. Juli bis 12. September 2021) gezeigt.[2] Onckule, die verantwortliche Kuratorin, hatte eine Ausstellung des Werks und Nachlasses einer verstorbenen Künstlerin sowie des Werks und der Praxis einer zeitgenössischen Künstlerin konzipiert. Später fügte sie die Arbeit einer Archivarin hinzu. Aus Onkules Einladung resultierte, dass Thun nicht nur ihre eigene Arbeit ausstellte, sondern sich auch entschied, die Ausstellung zu nutzen, um Dzividzinskas Archiv zu studieren und vor Ort neue Bilder ihrer Negative auszubelichten. Die Kunsthistorikerin und Bibliothekarin Līga Goldberga erstellte während der Ausstellung Inhaltsverzeichnisse der Archivkartons und half Thun dabei, eine Auswahl der Negative zu treffen, die ausbelichtet werden sollten.

Das Zentrum der Ausstellung bildete die Installation einer Dunkelkammer samt Vergrößerer, Chemikalien, Fotopapieren, Laborschalen und weiterem technischen Zubehör: Diese fungierte als Thuns temporäres Fotolabor, in dem sie über den Zeitraum der gesamten Ausstellung hinweg mehrere Tage pro Woche arbeitete. Gleichzeitig verwiesen die omnipräsenten Archivkartons auf die Unsichtbarkeit der Werke Dzividzinskas, da die meisten ihrer Negative nie ausbelichtet worden waren – höchstens als kleinformatige Kontaktabzüge –, und die Künstlerin zu Lebzeiten nur wenige Werke ausgestellt hatte.

Thuns Rolle beschränkte sich allerdings nicht nur auf die technische Produktion – vielmehr *interpretierte* sie Dzividzinskas Negative neu.[3] Ich vergleiche diesen Prozess mit dem Vollenden eines Satzes: Die eine Künstlerin setzt in den späten 1960ern an, etwas zu sagen, wird dabei aber unterbrochen und erhält keine Gelegenheit mehr, den Satz je zu beenden. Die andere Künstlerin bietet in den frühen 2020ern dankenswerterweise an, besagten Satz in Abwesenheit der vorhergehenden Künstlerin aufzunehmen und zu vervollständigen. Außerdem fiel es mir ausgesprochen schwer, diesen Prozess genau zu definieren. Mir wird zum Beispiel etwas seltsam zumute, wenn ich sehe, wie die Selbstporträts meiner Mutter unter Sophie Thuns Namen ausgestellt und veröffentlicht werden. Der kunsthistorische Begriff der »Aneignung« umreißt nicht ganz, was in dieser Zusammenarbeit zwischen Thun und Dzividzinskas Archiv tatsächlich auf dem Spiel steht. Thuns Ansatz unter-

1 Die Abkürzung »ZDZ« referenziert die bevorzugte Signatur von Zenta Dzividzinska, die aus deren Frustration über die Unfähigkeit anderer resultierte, ihren Nachnamen korrekt zu schreiben. Vgl. Zane Onckule, *I Don't Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ*, https://kim.lv/en/dont-remember-thing-entering-elusive-estate-zdz/.

2 Der Ausstellungstitel kombiniert die Namensgebung von Dzividzinskas letzter umfassender Einzelausstellung *I Don't Remember a Thing*, die 2005 in Riga gezeigt wurde, mit der Überschrift des Artikels *Entering the Elusive Estate of Photographer Zenta Dzividzinska*, den ich im Auftrag der Kuratorin Inga Lāce (Contemporary and Modern Art Perspectives (C-MAP) Central and Eastern Europe Fellow am MoMA) für die *MoMA Post* verfasst hatte. Vgl. Alise Tifentale, »Entering the Elusive Estate of Photographer Zenta Dzividzinska«, in: *MoMA Post*, 24. März 2021, https://post.moma.org/entering-the-elusive-estate-of-photographer-zenta-dzividzinska/.

3 »Den Begriff habe ich der Musik entlehnt, denn auch dort werden bestehende Werke neu interpretiert«, so Thun. Ieva Raudsepa, »We Can See Her Being Seen«, in: *Arterritory*, 26. August 2021, https://arterritory.com/en/visual_arts/interviews/25733-we_can_see_her_being_seen/.

Zenta Dzividzinska
Selbstporträt, 1968

Zenta Dzividzinska
Ohne Titel, aus: House Near the River, 1968

Zenta Dzividzinska
Ohne Titel, aus: House Near the River, 1968

scheidet sich in vielerlei Hinsicht von den bekannteren Fällen fotografischer Aneignung, wie sie beispielsweise bei Sherry Levine, Richard Prince oder auch Louise Lawler vorkommt. Dieser Aufsatz soll ein paar der Besonderheiten, die sich im Zuge dieser ungewöhnlichen Zusammenarbeit ergeben, näher beleuchten und dabei einen Einblick in das Leben Dzividzinskas geben – einer radikalen, bahnbrechenden Künstlerin, die zu Lebzeiten missverstanden, übergangen und schließlich vergessen wurde.

Einen Satz beginnen

Im Jahr 1964 nahm Dzividzinska, die zu jener Zeit noch an der Kunsthochschule in Riga studierte, an einem außerunterrichtlichen Fotografiekurs unter der Leitung von Gunārs Binde (geboren 1933) teil, einem der damals bekanntesten Vertreter der künstlerischen Fotografie. Binde wurde für sie schon bald zu einem Freund und Mentor, und zu ihren gemeinsamen Arbeiten gehört unter anderem ein lebensgroßes Fotogramm Dzividzinskas, das die Künstlerin als Akt zeigt. Von da an zeigte sie ihre Arbeiten allmählich in lokalen und internationalen Fotoausstellungen. Jedoch entwickelte sich aus ihrem kreativen Hauptwerk eine eher experimentelle Bildsprache, die nicht der damals vorherrschenden Auffassung von »guter Fotografie« entsprach. Dzividzinskas fotografische Herangehensweise umfasste spontane Schnappschüsse; weibliche Sujets, die nicht dem massentauglichen Verständnis von »schön« entsprachen; unscharfe und verwischte Aufnahmen; scheinbar zufällige, schiefe Perspektiven; gefährlich kippende Horizontlinien; fragmentarische oder verzerrende Reflektionen und absichtlich falsch belichtete – oder entwickelte – Bilder.

Im Zentrum ihres Œuvres steht eine umfangreiche fotografische Werkgruppe, die sie im Elternhaus und dessen Umgebung im Randgebiet von Eckau aufnahm, einer Kleinstadt, die mit dem Auto weniger als eine Stunde südlich von Riga entfernt liegt. Als Dzividzinska in den 1960ern in Riga studierte und arbeitete, besuchte sie dort regelmäßig Freunde und ihren erweiterten Familienkreis. In den 2000ern betitelte sie diese Werkgruppe rückblickend als *House Near the River*. Sie besteht aus Hunderten von Negativen (und einigen Abzügen), die den Alltag der Frauen aus drei Generationen in und um ihr Häuschen auf dem lettischen Land begleiten. Die meisten dieser Bilder waren zum Zeitpunkt ihrer Entstehung nicht ausgestellt worden, und die wenigen, die man doch gezeigt hatte, waren auf Spott und Ablehnung gestoßen. Was Dzividzinskas größtenteils männliche Fotografenkollegen so schockierte, war insbesondere die Tatsache, dass sich die Frauen in ihren Bildern nicht von der »schönen« Seite zeigten – nämlich als visuelle Lustobjekte für den männlichen, heterosexuellen Betrachter –, wie es in der Fotokunst der 1960er ansonsten üblich war. Stattdessen traten sie als selbstbestimmte Individuen auf, die ihren jeweiligen Aufgaben nachgingen und keineswegs für die Kamera posierten.[4]

Heutzutage kann man die meisten von Dzividzinskas Fotografien als künstlerische Gesten oder Statements betrachten, die zu ihrem Entstehungszeitpunkt vermutlich kein Publikum hatten. So hatte die Fotokunst laut Definition der Lettischen Sozialistischen Sowjetrepublik der 1960er nicht auszusehen. Es gab keinerlei institutionellen oder intellektuellen Kontext, in dem eine junge Frau aus Riga solche Bilder hätte ausstellen und dabei erwarten können, auf Zuspruch zu stoßen.

Unabhängig davon fotografierte sie trotzdem ungefähr ein Jahrzehnt lang weiter – fasziniert und begeistert von den Möglichkeiten, die ihr das Medium bot, um die sichtbare Realität sowohl festzuhalten als auch zu verfremden. Es bleibt zu vermuten, dass diese Begeisterung nachließ, als sie sich dazu gezwungen sah, die bezahlte Arbeit über ihre kreativen Experimente zu stellen. 1969 heiratete Dzividzinska den Maler Juris Tifentals (1944–2001) und wurde zur Alleinverdienerin des familiären Unterhalts. Tifentals war ein radikaler Nonkonformist, der sich schon bald vollends zum Einsiedlertum bekannte und nicht nur jegliche potenzielle Anstellung von vornherein ausschlug, sondern sich auch komplett von Kunstszene und Gesellschaft abkapselte, mit Ausnahme von seiner Mutter und ausgewählten Freunden und Freundinnen. Den Rest seines Lebens verbrachte er im Eckauer Anwesen von Dzividzinskas Eltern, wo er sich Kunst und Garten widmete und Bücher über Geschichte, Philosophie und Kunst sammelte. Unterdessen schlug Dzividzinska eine relativ banale, dafür aber immerhin weniger prekäre Karriere am Rande der Kunstwelt ein: Sie arbeitete als Grafikerin in der

4 Vgl. Inga Šteimane, »Version of Time Machine«, in: Zenta Dzividzinska, *Black and White*, Riga 1999; und Inga Šteimane, »Autobiogrāfiskā arheoloģija«, in: *Studija 9*, Nr. 4, 1999, S. 100–105.

staatlichen Firma Māksla (Kunst), wo sie von 1967 bis zur Auflösung des Unternehmens im Jahr 1993 arbeitete.

Einen Satz unterbrechen

Da sich Dzividzinska zunehmend auf die Arbeit als Grafikerin konzentrierte, mit der sie ihren Lebensunterhalt bestritt, gab sie die kreative Tätigkeit als Fotografin in den frühen 1970ern schließlich ganz auf. Ihr gesamtes Fotozubehör – die Negative, Abzüge, Ausstellungskataloge, Bücher, Fotozeitschriften und alles andere, was mit der Fotografie zusammenhing –, lagerte sie auf dem Dachboden des Hauses in Eckau ein, wo es bis in die späten 1990er Jahre unangetastet blieb.

Erst dann wählte der Kunsthistoriker Mark Allen Svede auf einer seiner Forschungsreisen durch Lettland einige von Dzividzinskas Abzügen für die Norton and Nacy Dodge Collection of Soviet Nonconformist Art aus, die heute im Zimmerli Art Museum an der Rutgers University untergebracht ist. Ungefähr zur gleichen Zeit regte die Kuratorin und Kunsthistorikerin Inga Šteimane die Künstlerin zu ihrer zweiten Soloausstellung seit 1965 an: Im Jahr 1999 zeigte Dzividzinska ihre Arbeiten aus den 1960ern unter dem Titel *Black and White* in Riga. Der Austausch mit Svede und Šteimane veranlasste Dzividzinska dazu, ihr Werkarchiv noch einmal umfassend zu überarbeiten. Dieser Prozess resultierte schließlich in ihrer dritten Soloausstellung, *I Don't Remember a Thing* (2005) sowie dem gleichnamigen Fotoband.[5] Doch auch wenn Buch und Ausstellung in der lokalen Kunstpresse durchweg positive Kritiken erhielten, änderte das kaum etwas an der generellen Rezeption ihrer Arbeiten. Sowohl die breite Öffentlichkeit als auch der Großteil der Kunstwelt betrachtete Dzividzinskas Bilder (und damit einhergehend auch die Porträtierten) nach wie vor als »nicht schön« – soll heißen als unansehnlich, unattraktiv und lächerlich.

Obwohl Dzividzinska ihr Archiv im Rahmen der Arbeit am Fotoband *I Don't Remember a Thing* in den 2000ern teilweise neu sortiert hatte, waren die genauen Inhalte des Nachlasses zum Zeitpunkt ihres Todes im Jahr 2011 unbekannt. Nie war eine systematische Nachforschung veranlasst worden, was mehrere Gründe hatte: Erstens wurde Dzividzinskas Arbeit nicht als Kunst angesehen, da die Fotografie in der professionellen sowjetischen Kunstszene nicht als legitimes künstlerisches Medium galt. Sämtliche kreative Bestrebungen im Bereich der Fotografie kamen nie über den niederen Status von Hobby und Dilettantismus hinaus. Darum galt Dzividzinska in den Augen der Gesellschaft auch nicht als »richtige« Künstlerin. Diese Auffassung änderte sich leider auch dann nicht, nachdem Lettland 1991 seine Unabhängigkeit wiedererlangt hatte und die Kunstszene eine liberalere Haltung einzunehmen schien.

Zweitens wurde sie ebenso wenig als »richtige« Fotografin betrachtet: Ähnlich wie in den Beobachtungen des Soziologen Pierre Bourdieus im Frankreich der 1960er, wurde auch der kulturelle Stellenwert von sowjetischen Fotografen am Status der Porträtierten festgemacht.[6] Statt namhaften Kunstschaffenden, Filmstars oder anderen prominenten Persönlichkeiten suchte sich Dzividzinska gemeinhin unbekannte Individuen als Sujets für ihre Bilder aus – wie beispielsweise ihre Mutter, Schwester, Nichten und Bekanntschaften aus Studienzeiten. Aus ebendiesem Grund wurde sie von ihrem Kollegenkreis nicht als nennenswerte, salonfähige Fotografin angesehen; ihr kreatives Schaffen hatte für andere kaum einen kulturellen Wert. Diese Grundhaltung änderte sich auch nach 1991 nicht wirklich. Letztendlich bekam niemand die Bilder zum Zeitpunkt ihrer Entstehung zu Gesicht, weil Abzüge anzufertigen Zeit, Geld und Arbeit in Anspruch nahm – alles Mangelware für Dzividzinska. Die meisten ihrer Aufnahmen entwickelte und belichtete sie zwischen Studium und Arbeit in einer improvisierten Dunkelkammer in der Küche des Eckauer Anwesens. Bis Mitte der 1970er fotografierte und entwickelte sie regelmäßig; meistens fertigte sie sogar Kontaktkopien an. Nur wenige Arbeiten existieren jedoch als richtige Vergrößerungen im »Ausstellungsformat« (ca. 30×40 cm). Die meisten Bilder gibt es nur als kleine Kontaktabzüge (ca. 10×15 cm) und Hunderte von Negativen, die nie ausbelichtet wurden.

5 Vgl. Zenta Dzividzinska, *I Don't Remember a Thing. Photographs 1964–2005*, Riga 2007.
6 Vgl. Pierre Bourdieu u.a., *Photography: A Middle-Brow Art*, übers. von Shaun Whiteside, Stanford 1990. Erstmals auf Französisch erschienen unter dem Titel: *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris 1965.

Einen Satz lesen

Thuns Ausstellung *I Don't Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ* machte nicht nur den Arbeitsprozess der Fotografin sichtbar, sondern manifestierte auch Schritt für Schritt die Resultate davon. Den größten Ausstellungsraum nahmen zwei großformatige Metallplatten ein, die einander gegenüber hingen und am Tag der Eröffnung noch leer waren. Über die Zeit in der Dunkelkammer hinweg ließ Thun die Platten nach und nach hinter neuen Abzügen verschwinden, die sie mit ihrem charakteristischen Hängesystem aus eleganten, minimalistischen Magneten daran befestigte.

Bezeichnend ist, dass die allerersten Negative, die Thun zur Ausbelichtung wählte, von einem Film stammten, der Dzividzinskas Selbstporträts vor der Studiokulisse ihres damaligen temporären Arbeitsplatzes enthielt. Dzividzinska hatte ursprünglich nur ein paar ausgewählte Aufnahmen davon als Abzüge angefertigt – Thun hingegen vergrößerte alle Bilder, einschließlich der »Fehlschläge« oder »Misserfolge«, womit sie einen Einblick in den kreativen Prozess der Künstlerin und deren Sinn für Humor in Bezug auf sowohl fotografisches Medium als auch Selbstbild bot.

Dzividzinska fertigte ihre Fotografien nicht mit dem Anspruch an, »schön« zu sein – auch dann nicht, wenn sie sich selbst zum Sujet nahm. In ihrem Werk *Selbstporträt* von 1968 sieht Svede eine »Künstlerin, die vom selbstverherrlichenden Potenzial des Selbstporträts zu irritiert ist, um sich überhaupt darum zu kümmern, aufrecht da zu sitzen oder in die Kamera zu blicken.«[7] Dzividzinskas Selbstdarstellungen, die jener Untergattung des Selbstporträts, die man heute als Selfie kennt, um gut 45 Jahre oder mehr vorausgehen, untergraben die Vorstellung einer performativen Repräsentation des idealisierten, vermarktbaren Selbst. Stattdessen bieten sie mithilfe von fotografisch-optischen Hilfsmitteln wie verzerrenden Reflexionen und Fischaugenobjektiven eine visuell faszinierende, ungewöhnliche Interpretation von Gesicht und Körper der Künstlerin. Dass diese Darstellungen teils als unvorteilhaft wahrgenommen werden, ist lediglich ein Hinweis darauf, dass die Betrachter:innen die Bilder mit einem völlig anderen visuellen Vokabular als die Künstlerin wahrnehmen.

Einen Satz vollenden

Heute können wir unmöglich wissen, wie Dzividzinska dazu gestanden hätte, dass jemand anderes diese Selbstporträts und weitere Fotografien aus ihren Jugendtagen vergrößert und ausstellt. Dennoch stelle ich mir gerne vor, wie erheiternd es für sie gewesen wäre, zu wissen, dass eine andere Künstlerin jetzt, in den frühen 2020ern, den Satz zu beenden versucht, den sie in den späten 1960ern begonnen hatte. Wie Thun sagt, zerfällt die Zeit in diesem Prozess: »Manche Negative haben Flecken, an anderen hat die Lagerung Spuren hinterlassen. Die Zeit, die vom Entstehungsmoment der Bilder bis jetzt vergangen ist, wird dabei sichtbar, was für mich ebenfalls interessant ist. […] Wenn ich mich innerhalb dieser Arbeit selbst in die Abzüge einschreibe, entsteht ein Werk, das sowohl 1960 als auch 2021 entstanden ist.«[8]

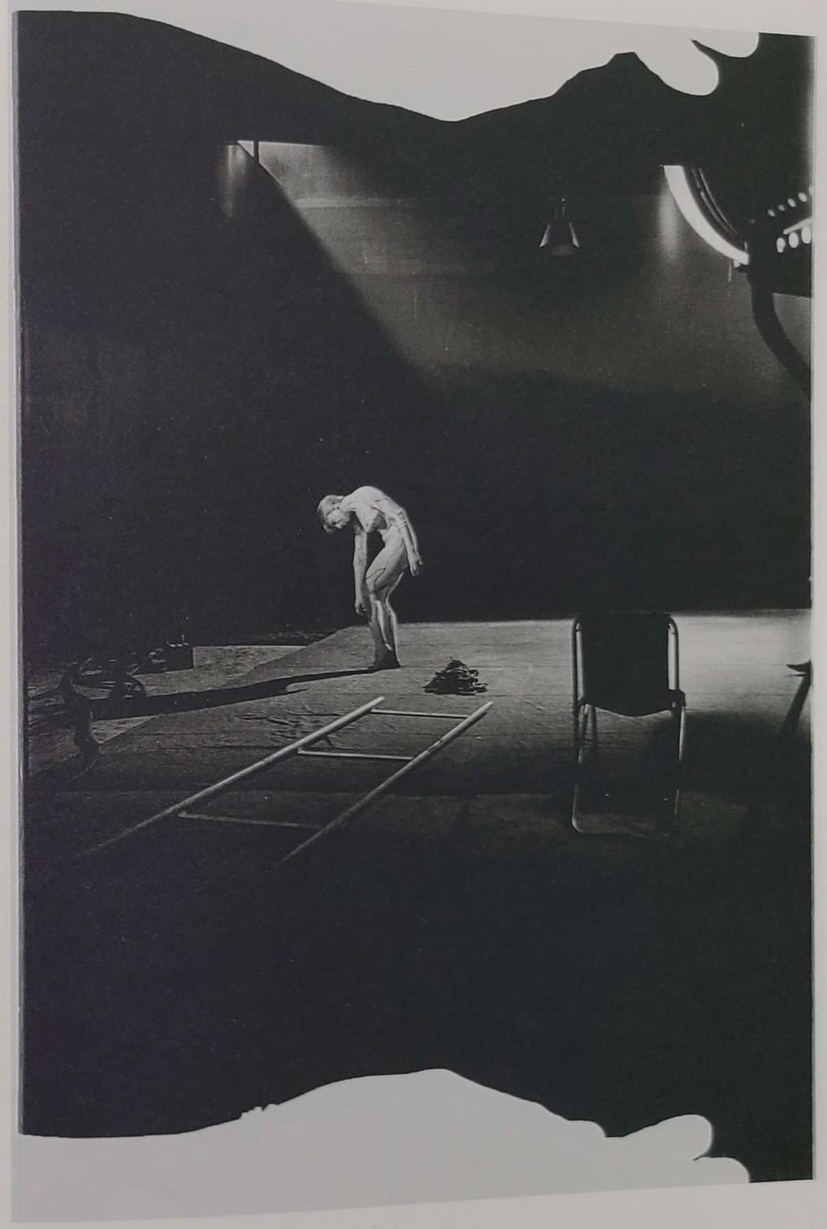
Auch in nachfolgenden Projekten bedient sich Thun noch an Dzividzinskas Fotografien und ruft damit deren Werke fortlaufend ins Bewusstsein. So zeigte sie beispielsweise Arbeiten, die auf Dzividzinskas Bildern basieren, in ihren Soloausstellungen *Merge Layers* in der Wiener Galerie Sophie Tappeiner (14. Januar bis 26. Februar 2022) und in *Trails and Tributes* im Kunstverein Hildesheim (8. Mai bis 17. Juli 2022) – sowie in Publikationen wie Thuns fotografischem Essay *With Zenta*, der im 20 Seconds Magazine (Ausgabe 5 2022, Co-Autorin: Līga Goldberga) abgedruckt wurde. Installationsansichten der Ausstellung am Kim? Contemporary Art Center und einige Interpretationen von Dzividzinskas Selbstporträts, die dort entstanden, sind im Fotoband *Sophie Thun* enthalten, der innerhalb der Reihe *First Monographs* von Phileas publiziert wurde (erschienen im Distanz Verlag, Berlin 2022).

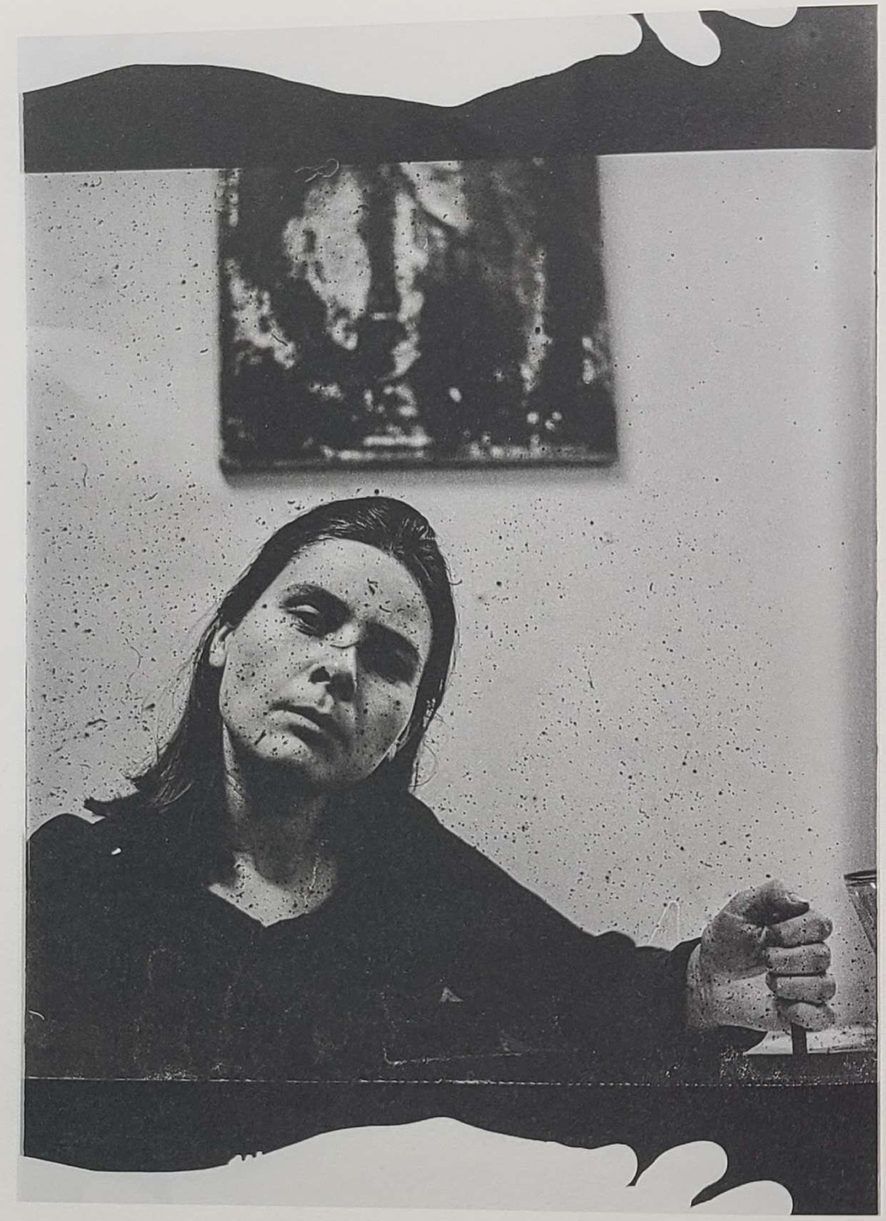
Nach Thuns Ausstellung fand der Großteil von Dzividzinskas Archiv (überwiegend Negative und Papierarbeiten) in der Lettischen Nationalbibliothek eine dauerhafte Bleibe. Hier werden die Werke unter Aufsicht von Goldberga erhalten und der zukünftigen Forschung zugänglich gemacht.

7 Vgl. Mark Allen Svede, »On the Verge of Snapping: Latvian Nonconformist Artists and Photography«, in: Diane Neumaier (Hg.), *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*, New Brunswick/New Jersey/London 2004, S. 237.
8 Elīna Ruka, »Giving Thanks to the Past. Interview with Zane Onckule and Sophie Thun«, in: *FK Magazine*, 27. Juli 2021, https://fkmagazine.lv/2021/07/27/giving-thanks-to-the-past-interview-with-zane-onckule-and-sophie-thun/.

Schon zuvor hatte das Lettische Nationale Kunstmuseum einige Vergrößerungen von Dzividzinska angekauft. Nach der Ausstellung schenkte die Familie der Künstlerin dem Museum noch eine bedeutende Sammlung historischer Abzüge.

Grundsätzlich hat Thuns Arbeit mit den Bildern aus Dzividzinskas Archiv einen sich fortlaufend erweiternden Raum geschaffen, in dem ein dringend benötigter, einfühlsamer Austausch stattfinden kann – über die Sichtbarkeit von Arbeiten übergangener und vergessener Fotografinnen, den kulturellen Stellenwert der experimentellen Fotografie und die möglichen Bedeutungen von Zusammenarbeit, Aneignung und Interpretation.





IMPRESSUM

Dieser Katalog erscheint anlässlich der
Ausstellung *Sophie Thun – Trails and Tributes*
Kunstverein Hildesheim, 8. Mai bis 17. Juli 2022

Kunstverein Hildesheim
Kehrwiederturm
Am Kehrwieder 2
31134 Hildesheim
info@kunstverein-hildesheim.de
www.kunstverein-hildesheim.de

Kurator:innen
Christin Müller und Torsten Scheid

Assistenz
Jolande Blech und Justine Wiesner

Katalog

Herausgegeben von
Christin Müller und Torsten Scheid für den
Kunstverein Hildesheim e.V.

Lektorat
Christin Müller und Heidi Stecker

Übersetzung
Dawn Michelle D'Atri (aus dem Deutschen) und
Elena Helfrecht (aus dem Englischen)

Buchgestaltung und Grafik
Simone Vollenweider, Leipzig

Lithographie
Uwe Langner, Berlin

Druck
Druckhaus Sportflieger, Berlin

© 2023 Kunstverein Hildesheim und Verlag für moderne Kunst
© 2023 für die Texte bei den Autor:innen und die Übersetzerinnen
© 2023 für die abgebildeten Werke bei den Künstler:innen und Fotograf:innen:
© für Sophie Thun: Courtesy Sophie Thun und SOPHIE TAPPEINER und:
kunst-dokumentation.com/Manuel Carreon Lopez: Cover, S. 1–8, 22–27, 36, 45, 57–80
Volker Hanuschke: S. 18–19, 21, 29, 30–31, 40–43, 46–47
Pascal Petignat, Secession Wien: S. 34
Maximilian Anelli-Monti: S. 34
© für Floris M. Neusüss: Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Archiv Neusüss, S. 12
© für Anna Atkins: Thomas Walther Collection, S. 12
© für Rebecca Hackmann: Die Künstlerin und Museum für Photographie, Braunschweig, S. 12
© für Tarrah Krajnak: die Künstlerin, Courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne, S. 14
© für Shannon Bool: die Künstlerin, Courtesy: The artist and Kadel Willborn, Düsseldorf, S. 14
© für Zenta Dzividzinska: Alise Tifentale und Art Days Forever archive, www.artdays.net, S. 50, 52

Erschienen im
VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH

Schwedenplatz 2/24
A-1010 Wien
hello@vfmk.org
www.vfmk.org

ISBN German Edition: 978-3-99153-007-7
ISBN English Edition: 978-3-99153-008-4

Alle Rechte vorbehalten
Gedruckt in Deutschland

Vertrieb
Europa: LKG, www.lkg-va.de
UK: Cornerhouse Publications,
www.cornerhousepublications.org
USA: D.A.P., www.artbook.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.de abrufbar.

Die Ausstellung *Sophie Thun – Trails and Tributes* wurde gefördert von

Niedersächsische Sparkassenstiftung
Kulturstiftung der Sparkasse für die Region Hildesheim
Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur
FRIEDRICH WEINHAGEN STIFTUNG
Stadt Hildesheim

Der Katalog wurde zusätzlich gefördert von

Bundesministerium Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport
Bildrecht

SOPHIE TAPPEINER

Sophie Thun dankt:
Maximilian Anelli-Monti, Jolande Blech, Manuel Carreon Lopez, Matteo Consonni, Anna Ebner, Līga Goldberga, Susanne Gollwitzer, İpek Hamzaoğlu, Volker Hanuschke, Laura Hegewald, Anna Hohage, Claudia Höhl, Ansels Kaugers, Thomas Lange, Uwe Langner, Peter Miller, Christin Müller, Markus Müller, Laura Nitsch, Pascal Petignat, Hanna Putz, Zane Onckule, Torsten Scheid, Daniel Spoerri, Sophie Tappeiner, Brigitte Tast, Hans-Jürgen Tast, Alise Tifentale, Duc Tran, Simone Vollenweider, Justine Wiesner

IMPRESSUM

Dieser Katalog erscheint anlässlich der
Ausstellung *Sophie Thun – Trails and Tributes*
Kunstverein Hildesheim, 8. Mai bis 17. Juli 2022

Kunstverein Hildesheim
Kehrwiederturm
Am Kehrwieder 2
31134 Hildesheim
info@kunstverein-hildesheim.de
www.kunstverein-hildesheim.de

Kurator:innen
Christin Müller und Torsten Scheid

Assistenz
Jolande Blech und Justine Wiesner

Katalog

Herausgegeben von
Christin Müller und Torsten Scheid für den
Kunstverein Hildesheim e.V.

Lektorat
Christin Müller und Heidi Stecker

Übersetzung
Dawn Michelle D'Atri (aus dem Deutschen) und
Elena Helfrecht (aus dem Englischen)

Buchgestaltung und Grafik
Simone Vollenweider, Leipzig

Lithographie
Uwe Langner, Berlin

Druck
Druckhaus Sportflieger, Berlin

© 2023 Kunstverein Hildesheim und Verlag für moderne Kunst
© 2023 für die Texte bei den Autor:innen und die Übersetzerinnen
© 2023 für die abgebildeten Werke bei den Künstler:innen und Fotograf:innen:
© für Sophie Thun: Courtesy Sophie Thun und SOPHIE TAPPEINER und:
kunst-dokumentation.com/Manuel Carreon Lopez: Cover, S. 1–8, 22–27, 36, 45, 57–80
Volker Hanuschke: S. 18–19, 21, 29, 30–31, 40–43, 46–47
Pascal Petignat, Secession Wien: S. 34
Maximilian Anelli-Monti: S. 34
© für Floris M. Neusüss: Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Archiv Neusüss, S. 12
© für Anna Atkins: Thomas Walther Collection, S. 12
© für Rebecca Hackmann: Die Künstlerin und Museum für Photographie, Braunschweig, S. 12
© für Tarrah Krajnak: die Künstlerin, Courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne, S. 14
© für Shannon Bool: die Künstlerin, Courtesy: The artist and Kadel Willborn, Düsseldorf, S. 14
© für Zenta Dzividzinska: Alise Tifentale und Art Days Forever archive, www.artdays.net, S. 50, 52

Erschienen im
VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH

Schwedenplatz 2/24
A-1010 Wien
hello@vfmk.org
www.vfmk.org

ISBN German Edition: 978-3-99153-007-7
ISBN English Edition: 978-3-99153-008-4

Alle Rechte vorbehalten
Gedruckt in Deutschland

Vertrieb
Europa: LKG, www.lkg-va.de
UK: Cornerhouse Publications,
www.cornerhousepublications.org
USA: D.A.P., www.artbook.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.de abrufbar.

Die Ausstellung *Sophie Thun – Trails and Tributes* wurde gefördert von

Niedersächsische Sparkassenstiftung
Kulturstiftung der Sparkasse für die Region Hildesheim
Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur
FRIEDRICH WEINHAGEN STIFTUNG
Stadt Hildesheim

Der Katalog wurde zusätzlich gefördert von

Bundesministerium Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport
Bildrecht

SOPHIE TAPPEINER

Sophie Thun dankt:
Maximilian Anelli-Monti, Jolande Blech, Manuel Carreon Lopez, Matteo Consonni, Anna Ebner, Līga Goldberga, Susanne Gollwitzer, İpek Hamzaoğlu, Volker Hanuschke, Laura Hegewald, Anna Hohage, Claudia Höhl, Ansels Kaugers, Thomas Lange, Uwe Langner, Peter Miller, Christin Müller, Markus Müller, Laura Nitsch, Pascal Petignat, Hanna Putz, Zane Onckule, Torsten Scheid, Daniel Spoerri, Sophie Tappeiner, Brigitte Tast, Hans-Jürgen Tast, Alise Tifentale, Duc Tran, Simone Vollenweider, Justine Wiesner

BIOGRAPHIEN

Sophie Thun studierte an den Kunstakademien in Krakau und Wien und lebt in Wien. Sie unterrichtet an der Kunstuniversität Linz und ist Mitglied im Vorstand der Vereinigung bildender Künstler*innen Wiener Secession. Ihre Arbeiten werden international in Einzel- und Gruppenausstellungen ausgestellt, u. a. in der Cukrarna Ljubljana, im Kunstverein Hildesheim, in der Secession, Wien, im Museo MACRO, Rom, im Kunstforum Wien, in der Kunsthalle Bratislava, im Kim? Contemporary Art Center Riga, bei C/O Berlin, bei Camera Austria Graz, im SMART Museum, Chicago und auf Les Rencontres Arles.

Christin Müller ist Kulturwissenschaftlerin, arbeitet als freie Kuratorin und Autorin mit Schwerpunkt auf Fotografie und lebt in Leipzig. Sie betreut u. a. Ausstellungen der Dokumentarfotografie Förderpreise der Wüstenrot Stiftung, ist Assistentin des Sammlers Thomas Walther und hatte Lehraufträge an der Universität Hildesheim und Leipzig sowie der Hochschule Hannover.

Dr. Torsten Scheid ist Kulturwissenschaftler und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Bildende Kunst und Kunstwissenschaft der Universität Hildesheim. Er arbeitet freischaffend als Autor und Kurator mit Schwerpunkt Fotografie und ist aktuell künstlerischer Leiter des Kunstvereins Hildesheim.

Dr. Alise Tifentale ist Kunst- und Fotografiehistorikerin, Medienwissenschaftlerin, Autorin, Kuratorin und Dozentin und lebt in New York City. Sie ist die Kuratorin von *Art Days Forever*, des Archivs der Fotografin Zenta Dzividzinska und des Malers Juris Tifentals sowie Assistenzprofessorin für Kunstgeschichte im Kunstinstitut des Kingsborough Community College, City University of New York.

Verlag für moderne Kunst