

Hans Purrmann

GROSSER PREIS DER STADT SPEYER 2025

THUN

SOPHIE THUN

Hans Purrmann

GROSSER PREIS DER STADT SPEYER 2025

SOPHIE THUN



213

SOPHIE THUN

GROSSER PREIS DER STADT SPEYER 2025

PREIS



Sophie Thun

Feminist Depiction. Verkörperung des fotografischen Prozesses

Stefanie Reisinger

617

Die künstlerische Praxis von Sophie Thun zeichnet sich durch einen experimentell-medienreflexiven, feministischen und ortsspezifischen Ansatz in der Analogfotografie aus. Dabei ist der Prozess der Bildentstehung ebenso wichtig wie das entwickelte Bild selbst. Über ein performatives Engagement mit dem Medium reflektiert sie den Einsatz ihres eigenen Körpers – gleichermaßen als Objekt, Künstlerin und Produzentin – und bildet dabei die Räume, in denen ihre Fotografien entstehen und präsentiert werden, mit ab. Kontinuierlich untersucht sie dabei den fotografischen Prozess an den Schnittstellen zwischen Körper, Raum, Geschichte und dem mechanischen Auge der Kamera.

Neben einem tiefgehenden technischen Wissen um die Analogfotografie spielt für Thun die Auseinandersetzung mit fototheoretischen Überlegungen eine zentrale Rolle in ihrer Arbeit: Anhand ausgewählter Texte und in prüfender Reflexion analysiert sie die Ansätze, Techniken und Kontexte, die ihre Fotografie bedingen. Speziell der Beziehung zwischen der Künstlerin und dem fotografischen Apparat (Vilém Flusser), der Revision des medienspezifischen Dispositivs (Rosalind E. Krauss) sowie der Erörterung und Sichtbarmachung von Darstellungsstrategien in Hinblick auf den weiblichen Körper (Silvia Eiblmayr) soll in diesem Text nachgegangen werden.

Thuns komplexes künstlerisches Werk ist genuin Fotografie und gleichzeitig weit mehr als Fotografie. Ihre Methodik lässt sich innerhalb der Geschichte der künstlerischen Fotografie als eine Fortführung und Weiterentwicklung feministischer sowie fotospezifischer Fragestellungen und Bildstrategien lesen, die unter dem Begriff *Feminist Depiction*¹ gefasst werden kann.

Dies zeigt sich beispielsweise im Einsatz ihres Körpers im gesamten Bildhervorbringungsprozess, wenn sich die Künstlerin sowohl als Objekt als auch als Autorin der Darstellung in ihren Arbeiten aufnimmt. Thun steigert die Strategie der Medienreflexivität durch Selbstinszenierung zudem überlegt, wenn sie in der Dunkelkammer ihre Hände durch den Einsatz von Fotogrammen als Objekte in Negativform direkt auf dem lichtempfindlichen Papier einschreibt und so den Produktionsprozess offenlegt. Durch das Einschreiben und Sichtbarmachen der verschiedenen Produktionsphasen ihrer Fotografien und der dahinterliegenden Arbeitsprozesse erörtert sie die simultanen Rollen, die sie im Entstehungsprozess der Bilder einnimmt: Als Künstlerin, technische Produzentin sowie »Muse« legt sie jene Hierarchien dar, die das Medium in Bezug auf Geschlecht, Darstellungsmacht, Körperpolitik und soziale Ungleichheit bewirken (können) – wer bildet wen wie und wo ab?

Diese bild- und produktionsinternen Fragestellungen übersetzt Thun zudem in die Herstellungs- oder Präsentationskontexte, in denen sie sich bewegt: Sie stellt 1:1-Abzüge vor Ort her und nutzt die charakteristischen Eigenschaften des Raums – vom Atelier über das Labor bis hin zum Ausstellungsraum. So verbindet Thun ihre Fotografien nicht nur eng mit den jeweiligen Rahmenbedingungen, sondern macht die Betrachter:innen besonders auf den Rezeptionsraum aufmerksam. Durch die Abbildung ihrer Arbeitsräume wiederum – das Atelier und Labor – zeigt die Künstlerin gleichermaßen die ökonomischen Kontexte auf, die auf sie einwirken und verweist ausdrücklich auf den strukturellen *Apparatus* hinter ihren Bildern. So schreiben sich beispielsweise folgende Orte fortlaufend in ihre Bilder ein: das Atelier in der Seidengasse in Wien sowie jenes bei Daniel Spoerri,

ihr derzeitiges im Bundesatelier in der Westbahnstraße, die Labore des 2018 geschlossenen fotoK in Wien und von recom ART in Berlin sowie der zur Dunkelkammer umfunktionierte Ausstellungsraum der Secession,² die Studios von Kolleg:innen sowie zahlreiche Hotelzimmer, in denen sie nächtigte, als sie als Fotoassistentin für andere arbeitete. Und schließlich auch Ausstellungsräume wie jene ihrer Galerie Sophie Tappeiner (seit 2018), von Camera Austria (2019), der Secession, Wien (2020), von Kim? Contemporary Art Centre Riga (2021), des Kunstvereins Hildesheim (2022), der Cukrarna, Ljubljana (2023), des Rupertinums am Museum der Moderne Salzburg (2024) und des Muzeum Sztuki in Łódź (2025). Die Räume, in denen die Arbeiten technisch hervorgebracht oder institutionell präsentiert werden, staffeln sich bildintern in lebensgroßen Abzügen und verdichten sich zusätzlich als räumliche Installationen zu einer Art künstlerischer Selbstprovenienz: Dabei verschachteln und verschränken sich die Bildebenen zu einem komplexen selbstreferenziellen und -kritischen Kosmos, der es vermag, Thuns medienspezifische Fragestellungen sowie ihre eigenen Lebens- wie Produktionsorte stetig vertiefend und gleichzeitig erweiternd auf intime und vulnerable Art und Weise vorzuführen.

Darüber hinaus arbeitet Sophie Thun immer wieder auch Archive und Werke anderer Künstler:innen und Forscher:innen auf und in ihre Arbeiten ein – eine Herangehensweise, mittels derer sie unterschiedliche Zeitlichkeiten und Geschichtsstränge miteinander webt, ohne eine endgültige Aussage treffen zu wollen. Im Sinne eines dialogischen Verständnisses von (Kunst-) Geschichtsschreibung und Archivierung liegt Thun vielmehr daran, fortzuführen und gleichzeitig sichtbar zu machen, worauf sie aufbaut: Seit 2021 arbeitet sie u. a. mit dem Archiv von Zenta Dzividzinska (1944–2011), im Jahr 2023 mit jenem von Irina Codreanu (1896–1985), seit 2023 mit dem Nachlass von Ulay (1943–2020), seit 2019 mit dem Archiv von Daniel Spoerri (1930–2024) und seit 2025 mit jenem von Louise-Cathérine Breslau (1856–1927). In anderen Projekten zeigt sie Museumssammlungen (Muzeum Sztuki, Łódź, 2025) sowie die »Wartezimmer« von bereitgestellten und zu restituierenden Objekten (Salzburg Museum, 2025).

² Als aufgrund der Covid-19-Pandemie die Institutionen geschlossen bleiben mussten, wandelte Sophie Thun den Ausstellungsraum der Secession Wien, der für ihre Einzelausstellung vorgesehen war, zur Dunkelkammer um und machte den Produktionsprozess als solchen zum Thema der öffentlichen Rezeption, indem ihre Arbeit an diesem Ort via Livestream verfolgt werden konnte (*Stolberggasse*, 20. 4. – 21. 6. 2020).

³ In Bezug auf Foucaults *dispositif* als Ordnungsbegriff, um Kräftenetzwerke und Machtverhältnisse zu benennen: Das heterogene Ensemble diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken umfasst neben technischen und praktischen Parametern auch Institutionen, Gesetze, Entscheidungen, Gesagtes sowie Ungesagtes. Macht drückt sich durch Handlungsgefüge aus, die in die Gesellschaft zurückwirken. Vgl. Michel Foucault, »Subjekt und Macht«, in: Daniel Defert und François Ewald (Hg.), *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. IV: 1980–1988, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 269–293.

¹ Bezugnehmend auf lange Unterhaltungen mit Philipp Fleischmann, Sophie Thun und Salvatore Viviano, in denen der Begriff in Bezug auf Thuns Werk vielfach diskutiert wurde.

Thuns Arbeiten liegt in allen Schritten des Bildhervorbringungsverfahrens eine konstante Beschäftigung mit dem fotografischen Dispositiv zugrunde.³ Anhand von formalen Entscheidungen – wie Format, Bildausschnitt, Bilddarstellungs- und Tiefenraum –, mit denen sie die technischen Möglichkeiten des Mediums stets an ihre Grenzen zu bringen versucht und die sich von Entscheidungsfindungsprozessen ableiten, die auf Thuns Studium der Malerei und Grafik zurückzuführen sind, verhandelt die Künstlerin jene soziopolitischen Dimensionen, die das fotografische Bild in seinen unterschiedlichen Kontexten hervorbringen.⁴ Dabei setzt sie über sich selbst – als Person, Künstlerin, Fotografin, Produzentin und auch als Objekt der Darstellung – jene strukturellen Dynamiken differenziert zueinander in Beziehung, die den künstlerischen Prozess bedingen und zeigt die Produktionsmittel und -möglichkeiten ihrer Werke auf. Thun stellt sich folglich gegen eine rein technische Auffassung des fotografischen Bildes – wenngleich sie zu den versiertesten Analogfotograf-innen ihrer Generation gehört. Entgegen Vilém Flussers Zuschreibung ist Sophie Thun keineswegs eine reine »Funktionärin« der Kamera und versteht sich als Künstlerin nicht innerhalb eines technischen Korsetts mit stark beschränktem kreativen Handlungsraum.⁵ Flussers Theorien leiten sich allerdings von einer grundlegenden Skepsis und Kritik gegenüber jeder Form von ideologischer oder technischer Determination her. Seine Theorie zur Fotografie und deren »apparativen Bildern« reflektiert ein tiefes Misstrauen gegenüber

Systemen – seien sie politisch oder technisch –, die menschliches Denken und Handeln automatisieren oder einschränken. Diese Sensibilität für Machtstrukturen und Kontrolle durch Apparate ist auch Thuns Praxis inhärent, wobei die Künstlerin das Konzept der reinen Funktionärin in Rekursion auf ein poststrukturalistisches und medienspezifisches Dispositiv kippt: Im Entstehungsprozess ihrer Arbeiten setzt sie sich nicht nur kontinuierlich und entschieden mit Fragen zu systematischen, politischen, institutionellen und patriarchalen Strukturen auseinander, sondern stellt auch ihr eigenes Handeln unentwegt infrage. Dabei führt sie diese (Selbst-)Reflexion zunächst in ihr Bildwerk ein und in weiterer Folge uns als Betrachter-innen konfrontativ vor. Sie fordert das Publikum auf, sich auf diesen Reflexionsprozess einzulassen: Ihr Blick ist durch den Apparat auf uns gerichtet. Durch den Einsatz des Selbstauslösers vertauscht sie nicht nur die Rollen von Bildproduzentin, -objekt und -rezipient-innen, sondern auch von Vorführerin und Vorgeführten. Flussers Skepsis gegenüber der Fotografie überführt Thun vielmehr in eine Auseinandersetzung mit dem fotografischen Dispositiv: Die Künstlerin hypertrophiert die Machtstruktur zwischen Apparat, Funktionär-in und Bild, indem sie Hierarchieverhältnisse aufzeigt, verkörpert und darstellt. Durch diese Vorgangsweise stärkt sie wiederum die Rolle der Fotografin gegenüber dem technischen Regime der Kamera und macht das Potenzial des menschlichen und somit kreativen Prozesses beim Fotografieren, Entwickeln und Ausbelichten

sichtbar. Dies geschieht beispielsweise, wenn sie die Laborhilfswerke und -instrumente über Fotogramme als indexikalische Zeichen in ihre Bilder einfügt und sie im Ausstellungssetting erneut als physische Objekte zu Präsentationszwecken einsetzt. Sie nutzt den Apparat nicht nur als Mittel zur Bildproduktion, sondern legt den gesamten *Apparatus* der Fotografie offen – und verweigert sich dadurch dem »magischen Automatismus« des technischen Objekts.

Thuns künstlerisches Handeln entsteht im Spannungsfeld zwischen Technik, Körper und Raum – ein (queer-)feministisch informierter Prozess, der den programmatischen Charakter technischer Bilder explizit macht. Im Sinne von Rosalind E. Krauss setzt Thun das fotografische Bild nicht als ein rein technisches ein, sondern entwickelt Strategien, die die Fotografie als historisch aufgeladenes Medium ausweisen, das je nach soziokulturellem und politischem Setting auf jeweils unterschiedliche Weise entsteht. Für Krauss ist jede Fotografie als kontextbezogenes und individuell hervorgebrachtes künstlerisches Zeugnis zu analysieren, dessen Bedeutung aus Diskursivität und Differenz produziert wird.⁶ Entgegen einer reinen Repräsentationstheorie, die die Fotografie auf Spuren des Realen reduziert, entstehen in der künstlerischen Fotografie Bedeutungshorizonte durch ein Zusammenspiel von Abständen, Differenzen und (wechselnden) Kontexten. In *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände* (1998) entwirft Krauss ein begriffliches Modell,

in dem Fotografie als Material, Index und Diskurs wechselseitig durch Abstände (*Spacing*) strukturiert wird. Diese Abstände stören direkte Signifikate und öffnen die Bildräume stattdessen für Mehrdeutigkeit, Reflexivität und institutionelle Lesarten durch formalistische Mittel wie Wiederholung, Montage, Überschreibung oder Archivierung. Die Reproduzierbarkeit des Mediums wird als Strukturbedingung genutzt, doch verliert das Bild seinen originären Werkcharakter nicht, da es aus einem diskursiven Raum hervorgeht und in einem solchen weiter zirkuliert.⁷

Damit wird auch das Paradox der fotografischen Indexikalität und die damit einhergehende vermeintliche Autorität des fotografischen Bildes relativiert: Fotografie wirkt authentisch, weil die Spurenhaftigkeit physikalischer Realität – Licht fällt ein, belichtet einen Film oder eine Platte, und somit entsteht ein Abdruck – zeigt, was war, doch ihre mediale Anlage bannt die Realität in eine Form – sie ist jederzeit übersetzbar, reproduzierbar, kulturell (re-)codierbar. In diesem Sinne ist die Fotografie nicht nur Spur, sondern eine Struktur aus Lücken und Differenzen. Durch die oben genannten Strategien wird diese Widersprüchlichkeit Rosalind E. Krauss zufolge sichtbar. Das Bild bleibt immer offen, es ist Teil eines konstruktiven Geflechts: In der Reproduktion, in der Verbindung mit anderen Bildern und Kontexten, entsteht eine Differenz – ein Abstand zur Realität.

⁶ Vgl. Rosalind E. Krauss, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München: Fink 1998. Das »Photographische« ist spätestens seit der poststrukturellen Medientheorie ein semiotisches und diskurstheoretisches Modell des Bildverhaltens, nicht des Apparats. Das Indexikalische der Fotografie wird dabei einem technisch-philosophischen Zugang gegenübergestellt. Bei Krauss wird »das Photographische« zu einem theoretischen Konstrukt, das auf Abständen (*Spacing*) basiert. Die jeweilige fotografische Praxis muss darüber hinaus in ihrem spezifischen diskursiven Kontext analysiert werden, damit der gesamte Bedeutungshorizont erschlossen werden kann. Für die Bedeutung des Diskursraumes in Hinblick auf Bildverständnis, Verständnishorizonte und Bedeutungskonstruktion siehe auch: Rosalind E. Krauss, »Photography's Discursive Spaces: Landscape/View«, in: *Art Journal*, Bd. 42, Nr. 4 (The Crisis in the Discipline), Winter 1982, S. 311–319.

⁷ Vgl. Rosalind E. Krauss, »Reinventing the Medium«, in: *Critical Inquiry*, Bd. 25, Nr. 2 (»Angelus Novus«, Perspectives on Walter Benjamin), Winter 1999, S. 289–305. Krauss bezieht sich im Foucault'schen Sinne auf den *Apparatus*, der neben der technischen auch die konzeptuelle und gesellschaftliche Dimension reflektiert. Ihre Theorie zielt auf Reflexion über kulturelle Bedeutungsproduktion, über Bildsprachen und Repräsentation und stellt die Konstruktion des Subjekts, des Archivs und des Sehens in den Mittelpunkt.

⁴ Thun studierte von 2004–2010 Grafik an der Akademie der bildenden Künste in Krakau und ab 2010 Malerei an der Akademie der bildenden Künste Wien, wo sie 2012 zur Fotoklasse von Martin Guttman wechselte. Siehe zum Einfluss der Malerei auf ihre Arbeit auch: Charlotte Cotton, »In Conversation with Sophie Thun«, in: Phileas (Hg.), *Sophie Thun* (= First Monographs), Wien: Phileas; Berlin: DISTANZ 2022, S. 99f.

⁵ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie* (= Edition Flusser, Bd. 3), Göttingen: European Photography 1983. Laut Flusser ist das fotografische Bild ein rein technisches Bild und die künstlerische Unmittelbarkeit ginge durch den Apparat verloren. Der:die Künstler:in bleibt somit nur *Funktionär:in* der technischen Gegebenheiten und die kreative Autonomie der Bildproduzierenden geht verloren.

Diese Abstände fungieren als Reflexionsraum, wie er auch in den Arbeiten Sophie Thuns, in denen sich Zeiten und Räume überlagern und immer wieder neu interpretiert werden, deutlich wird: Fotografie ist Ort der Verhandlung von Zeit, Sichtbarkeit, Erinnerung und Machtverhältnissen. Der Abstand zwischen Original und Reproduktion, zwischen Spur und Interpretation, erzeugt Spannungsfelder und Zwischenräume – und in diesen wird jedes fotografische Bild individuell bedeutsam, ambivalent und potenziell subversiv.

Die medienspezifischen und in ihrer Betonung der Materialität verankerten Strategien öffnen den fotografischen Raum nicht nur für Differenz und kritische Distanz, sondern auch für eine performative Dimension, in der das Bild selbst zum Ereignis wird. In den Arbeiten von Sophie Thun etwa verschränken sich diese Methoden zu einer körperlich-zeitlichen Spurensetzung, die Produktion und Prozess untrennbar ins Bild einschreibt. Damit entsteht ein Resonanzraum, in dem die performative Selbstinszenierung sowie die Verkörperung von Thuns Umgang mit dem Medium als Mittel verstanden wird, um feministische Bildtheorien fortzuführen, Machtstrukturen zu irritieren und so die Grenzen zwischen Objekt und Subjekt, Körper und Bild neu zu verhandeln.

In *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (1993) untersucht Silvia Eiblmayr die Darstellung von Frauen mit Fokus auf patriarchale Darstellungsstrategien und die historisch etablierte, vermeintlich passive Rolle weiblicher Figuren seit der klassischen Moderne. Ihr Ansatz kritisiert starre ästhetische Normen und stellt Fragen nach Subjektivität, Agency und Macht. In der Praxis von Künstlerinnen wie Carolee Schneemann, VALIE EXPORT und Helena Almeida erkennt Eiblmayr die feministische Strategie der »Selbst-Inszenierung«, die den »symbolischen und funktionellen Zusammenhang zwischen Inszenierung des weiblichen Körpers und der Bildstruktur bzw. der Repräsentationsstruktur des jeweiligen Systems« entkoppelt und dadurch »die Grenze zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Mensch und Kunstwerk sowie Körper und Material in Frage [stellt]«. Dabei geht es aber nicht um eine Re-Authentifizierung des weiblichen Körpers oder einer weiblichen Identität, sondern um ein reflexives Verhältnis von Künstlerin und Bild.⁸ Der weibliche Körper wird im visuellen System der klassischen Moderne stets als »Bild« konstruiert – feministische Kunst- und Fotopraxis seit den 1960er-Jahren reagiert darauf mit Gegenstrategien wie expliziter Dekonstruktion oder radikaler Selbstdarstellung als Kritik an klassischen

Repräsentationsformen. Eiblmayr denkt dabei dezidiert über feministische Befreiungsideologien jener Zeit und deren Versuche nach, eine Form selbstermächtigter »Weiblichkeit« zu finden oder eine Darstellungs- und Deutungshoheit über das eigene Bild des eigenen Körpers (zurück) zu erlangen. Der feministische Einsatz von Fotografie ist in diesem Kontext als kulturtheoretische Intervention und Ermächtigungsstrategie zu lesen. Das »photographische Opfer« befreit sich vom Begehren des Anderen und löst sich vom *Apparatus*-Verhältnis, das vormals Besitzansprüche und Objektivierung versprach. Feministische Künstlerinnen unterlaufen durch Selbstinszenierung und performative Fotografie den männlich kodierten Blick. Sophie Thun führt diese Praxis einerseits fort, macht andererseits aber auch das hinter der Fotografie selbst Stehende sichtbar: Ihre großformatigen Selbstporträts zeigen beispielsweise die Ränder von Filmstreifen oder Spuren der Entwicklung, was den Blick zusätzlich auf den Herstellungsprozess der Bilder lenkt und der »fotografischen Gewalt« ihre unsichtbare Macht entzieht. Die Konstruktion des »weiblichen Körpers als Bild« erweitert Thun parallel zu einem »Bild als weiblicher Körper«, indem sie Bildträger und Körper eng verschränkt: Die Abbildung von Körperfragmente zeigenden Negativen, Doppelbelichtungen und räumliche Überlagerungen verweisen auf die Materialität der Fotografie, die als »zweiter Körper« auftritt.

Thun übersetzt eine postmoderne Blickkritik, Überlegungen zu Selbstinszenierung und die Dekonstruktion des *Apparatus* in ihre künstlerische Praxis, die zugleich material- und arbeitskritisch ist und die Produktionsbedingungen von Bildern im Zuge dessen radikal offenlegt.⁹ Neben dem Moment der Dekonstruktion nutzt sie das performativ Spielerische für den Entwurf alternativer und zeitgenössischer Bildmodelle, die sich von der Dialektik der Frauendarstellung lösen.¹⁰ *Feminist Depiction* meint dabei also nicht das Hervorbringen von Frauenbildern, sondern intersektionale feministische Strategien, die entgegen binären Darstellungsmodellen agieren. Thun fordert eine Körperautonomie, die sich vom Blick auf den (nackten) weiblichen Körper löst und die strukturellen Bedingungen hinter den Bildern mitdenkt. So löst sie alternative Perspektiven ein, die sich sowohl gegen patriarchale, ökonomische, politische als auch institutionelle Strukturen stellen, die (queere und Trans-) Frauen historisch wie gegenwärtig marginalisieren. Thuns *Feminist Depiction* stellt somit eine Form des Widerstands dar, der sich für ein inklusiveres Sehen einsetzt und darüber hinaus bestrebt ist, von der Kunstgeschichtsschreibung vernachlässigte Künstler:innen aus der Vergessenheit zu holen, indem sie sich zu deren Assistentin macht und ihre Arbeit fortsetzt, ohne die Autor:innenschaft an sich zu reißen. Vielmehr gehen Thun und die historischen Positionen eine indirekte Kollaboration ein, in der sich die Werke, Biografien und soziopolitischen Kontexte der Künstler:innen miteinander verweben.

⁹ Vgl. zum Anti-Authentischen in Thuns Werk auch: Jule Govrin, »Serielle Körper, serielles Begehren«, in: Harald Krejci und Marijana Schneider (Hg.), *Sophie Thun. Zwischen Licht und Wand* (Ausst.-Kat. Museum der Moderne, 4. 10. 2024 – 23. 2. 2025), Salzburg: Museum der Moderne; Berlin: DISTANZ 2024, S. 106f.

¹⁰ Vgl. Silvia Eiblmayr, 1993, S. 151.

⁸ Vgl. Silvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bonn: Reimer 1993, S. 137f.

Sophie Thun,
*Refragmented Room 3 – Oberkasseler Straße
to Blücherstraße to Poljanski nasip to Regent's Park
to Pivna to Blücherstraße, Floor Two to Three,*
2024

12 | 13

Sophie Thun kennt und nutzt die Technik hinter den Bildern nicht passiv, sondern kritisch und performativ: Sie unterwandert deren Automatismen und produziert Fotografien, die ein Bewusstsein über den Apparat, aber auch über die Konstruiertheit fotografischer Bilder provozieren, indem sie die Materialität, Räume und Techniken des Mediums sichtbar macht und Fotografie als sprachliche, gesellschaftliche und technische Praxis mit Auswahl-, Abbildungs- und Interpretationsmacht reflektiert. Als Modell, Fotografin, Laborantin und Assistentin verweist Thun in ihrer analog-(queer-)feministischen Praxis auf die ökonomischen, strukturellen und institutionellen Produktionsbedingungen hinter den Bildern. Carolee Schneemann schrieb in Bezug auf ihre Performances Mitte der 1970er-Jahre: »The use of my own body as integral to my work was confusing to many people. I was permitted to be an image / but not an image-maker creating her own self-image.«¹¹

Thun interveniert, performt und reflektiert diese Diskriminierung, wie sie viele Künstlerinnen erfahren haben, und überführt Kritiken und Darstellungsstrategien der *Feministischen Avantgarde*¹² in ihr Werk, wobei sie diese gleichzeitig weiterentwickelt: So dekonstruiert sie nicht nur die fotografische Produktions- und Repräsentationsmacht, wenn sie ihren Körper selbst als Objekt und sich als Autorin in den Bildprozess einbringt und tradierten Darstellungs- und Blickregimen entgegenarbeitet. Vielmehr hebt Thun das patriarchale Machtprinzip der Bilder aus und stellt eine Art Patt-Situation her, indem uns ihr Blick durchdringt, während sie uns bei unserer Betrachtung lebensgroß in raumgreifenden Fotoinstallationen gegenübersteht und den Bildhervorbringungsprozess per Fernauslöser vorführt: Just in diesem Moment zeigt sie uns, wie sie die technischen Grenzen des Mediums auslotet, führt uns den gesamten *Apparatus* ihrer künstlerischen Praxis vor, verweist auf Lücken in der Fotografiegeschichte und stellt sich (selbst-)bewusst gegen hegemoniale Bildpolitiken.

¹¹ Carolee Schneemann, »Istory of a girl pornographer«, in: G. J. Lischka (Hg.), *Die Löwin. Eine kulturpolitische Zeitschrift*, Nr. 6. (Dezember 1975; Sondernummer der Zeitschrift *Der Löwe* über feministische Aktionskunst), 1975, S. 56.

¹² Vgl. dazu Gabriele Schor (Hg.), *Feministische Avantgarde*, München / London / New York: Prestel 2015.











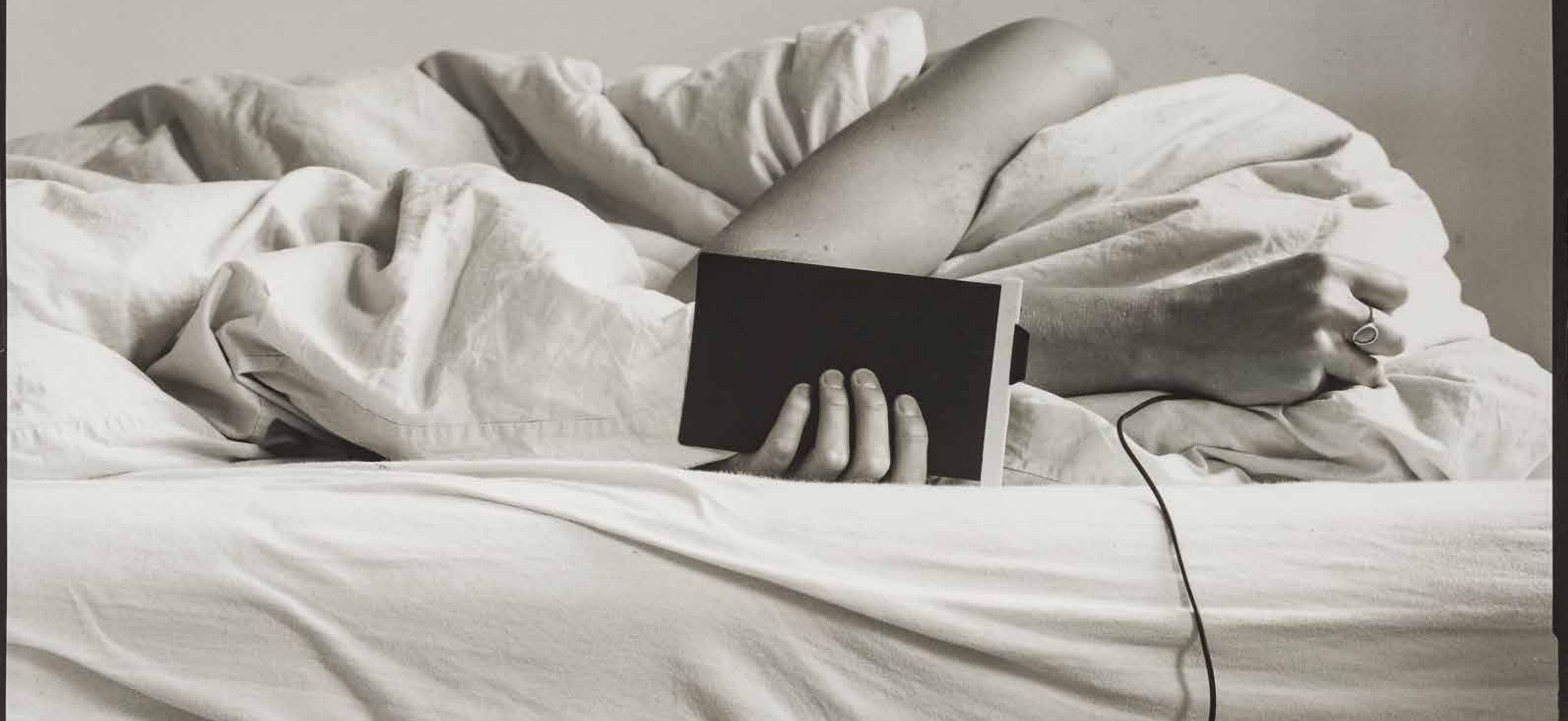






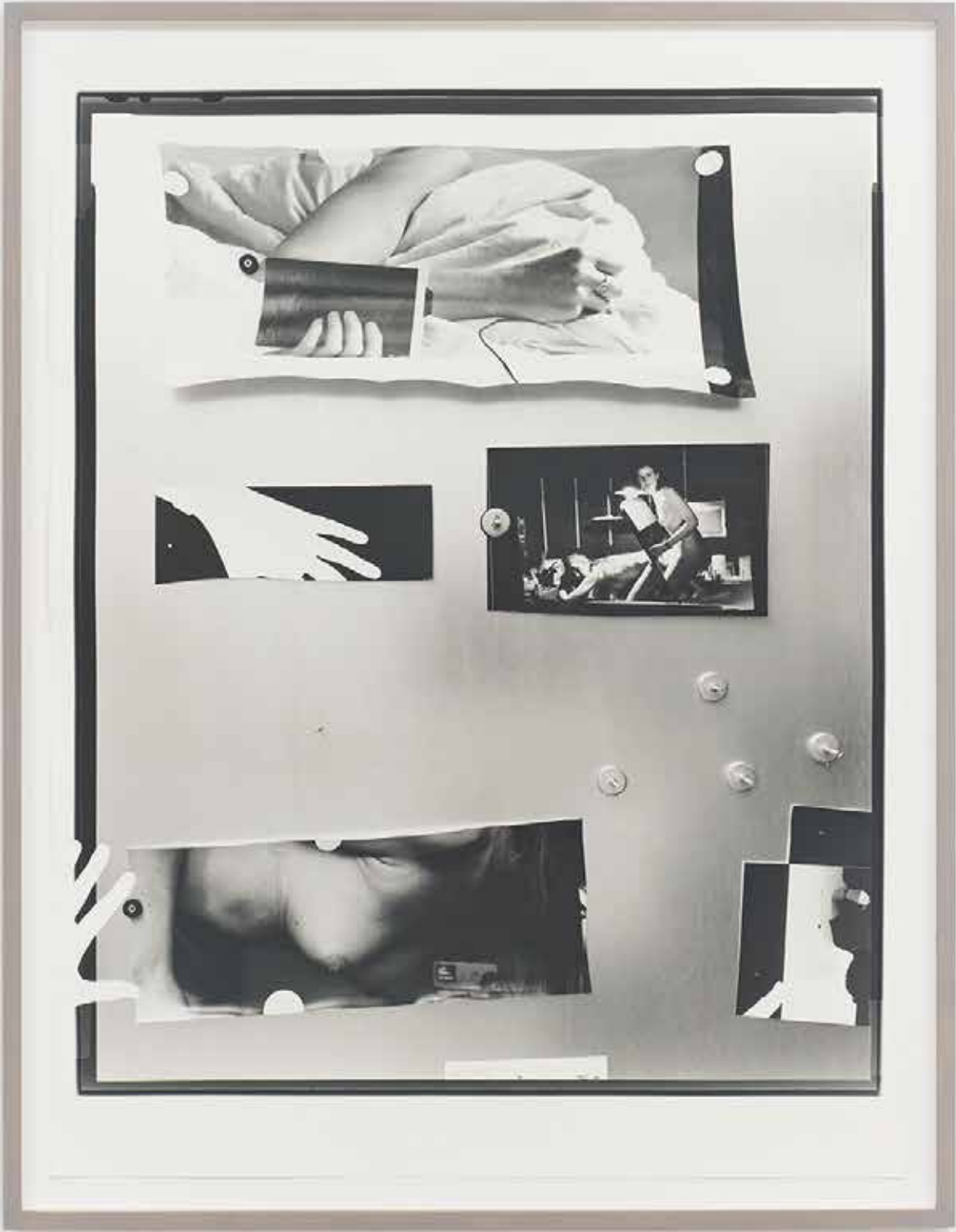


Ausstellungsansicht: Sophie Thun, *Wet Rooms*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 2025. Dokumentation: Etienne Malapert





Sophie Thun, *() (contact)*, 2025



Sophie Thun, *()*, 2025

Sophie Thun, *(KJ MF MS AG FW LM AS EW), shifted, 2 (Detailansicht)*, 2021–2025



Geboren am 07.12.1985 in Frankfurt am Main; aufgewachsen in Warschau; lebt und arbeitet zwischen Wien (seit 2009) und Berlin (seit 2019). Sie ist Vorstandsmitglied der Secession, Vereinigung bildender Künstler*innen in Wien und Mitglied des Vereins Camera Austria in Graz. Sie wird vertreten von SOPHIE TAPPEINER in Wien.

Studium

2017 Mag.art., Akademie der bildenden Künste Wien (AT), Prof. Martin Guttmann, Prof. Daniel Richter
2010 Mag.art., Akademie der bildenden Künste Krakau (PL), Prof. Agata Pankiewicz, Prof. Jacek Gaj

Lehre

2023–2025 Vertretungsprofessorin Klasse Fotografie an der Kunstakademie Düsseldorf (DE)

Publikationen

2025 *Sophie Thun. Wet Rooms*, Hrsg.: Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, Ausstellungspublikation
Texte von Pierre-Henri Foulon und Hélène Giannecchini

2024 *Zwischen Licht und Wand*, Hrsg.: Museum der Moderne, Salzburg, Ausstellungskatalog
Texte von Marijana Schneider, Daniel Muzyczuk, Magdalena Vuković, Jule Govrin, DISTANZ Verlag

2023 *Trails and Tributes*, Texte von Alise Tifentale, Christin Müller, Torsten Scheid, Hrsg. Kunstverein Hildesheim, Verlag für Moderne Kunst

2022 *Sophie Thun, First Monographs*, Texte von Catherine Wood, Lisa Long, Lucy Gallun, Charlotte Cotton, Hrsg.: Phileas, DISTANZ Verlag

2020 *Sophie Thun*, Text von Daniel Spoerri, Hrsg.: Secession, Wien, Revolver Publishing

2019 *WHITE FLAG*, mit Hanna Putz, Text von Luca Lo Pinto, Publikation, PAMPAM Publishing

Sammlungen

Museum der Moderne, Salzburg (AT)
Victoria and Albert Museum, London (GB)
Kunsthaus Bregenz (AT)
Kontakt Collection, Wien (AT)
Sammlung Verbund, Wien (AT)
Kunststiftung DZ Bank, Frankfurt am Main (DE)
SMART Museum, Chicago (US)
Belvedere Museum, Wien (AT)
Wien Museum (AT)
OÖ Landesmuseum, Linz (AT)
Lentos Kunstmuseum, Linz (AT)



Solo- und Duo-Ausstellungen (Auswahl)

2025 *Keijiban*, Kanazawa (JP)
Secret Performance, Muzeum Sztuki, Łódź (PL)
Wet Rooms, Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne (CH)

2024 *Zwischen Licht und Wand*, Museum der Moderne, Salzburg (AT)
Stolberggasse zu Friedrichstrasse zu Grabbeplatz, Kunsthalle Düsseldorf (DE)
What do you do in bed?, mit Joanna Woś, Gdańska Galeria Miejska GGM1, Danzig (PL)
The uncontrolled aspect of rushing into position, mit Ulay, kuratiert von Hana Ostan Ožbolt, SOPHIE TAPPEINER, Wien (AT)

2023 *Back Stages*, mit Aurora Király, kuratiert von Mirela Baciak, ARAC, Bukarest (RO)
Leaking Times, Cukrarna, Ljubljana (SI)

2022 *Working Title*, Galeria Madragoa, Lissabon (PT)
Trails and Tributes, Kunstverein Hildesheim (DE)
Merge Layers, SOPHIE TAPPEINER, Wien (AT)

2021 *I Don't Remember a Thing: Entering the Elusive Estate of ZDZ*, Sophie Thun und das Archiv von Zenta Dziwidzinska, Kim? Contemporary Art Center, Riga (LV)
SHIFTS (RAL 5014), Rosa Stern Space, München (DE)
Förderstipendium, mit Sara Cwynar, als Teil des Förderstipendiums der Kunststiftung DZ Bank, Art Foyer, Frankfurt am Main (DE)
Thun vs. Wałaszek, Sophie Thun und Krzysztof Wałaszek, ul. Ruska 146 C/105, Atelier der Gruppe LUXUS, Wrocław (PL)

2020 *Stolberggasse*, Secession, Wien (AT)
Extension, C/O Berlin (DE)
double pose, reflecting self – reflecting pose, double self: Birgit Jürgenssen und Sophie Thun, Fotograf Festival #10, Prag (CZ)
Sophie Thun, Kunstfenster Gnas, Gnas (AT)
Room Tour: Karolina Jabłońska & Sophie Thun, Galeria Raster, Warschau (PL)
Condo Complex: SOPHIE TAPPEINER: Angelika Loderer & Sophie Thun, The Sunday Painter, London (GB)

Filme

2020 *This year's girl*, İpek Hamzaoğlu, Laura Nitsch, Sophie Thun, produziert von HEKATE Film Collective

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2025 *The Rosy Crucifixion*, Galleria Massimo Minini, Brescia (IT)
Hans-Purrmann-Preise für Bildende Kunst, Kulturhof Flachsgasse, Speyer (DE)

2024 *Cruising in the Park*, PARK, Wien (AT)
Proof of Concept: Photography, Briefing Room, Brüssel (BE)
Leap of Faith: Transmediale Fotografie, kuratiert von Steffen Siegel, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften und der Künste, Düsseldorf (DE)
20 Jahre SAMMLUNG VERBUND, Albertina, Wien (AT)

2023 *Cool Invitations 10*, XYZ Collective, Tokio (JP)
I See No Difference Between a Handshake and a Poem, kuratiert von Fernanda Brenner, Mendes Wood, Paris (FR)
Happy Mind – My Pose, MISAKO & ROSEN, Tokio (JP)
Taking Notes, curated_by Theresa Roessler, SOPHIE TAPPEINER, Wien (AT)
I constantly wonder what time it is where you are, kuratiert von Hana Ostan Ožbolt, Sector 1 Gallery, Bukarest (RO)
**INTIMITÄT* Feelings are Facts*, Kunstverein Eisenstadt (AT)

2022 *I am only the housekeeper, but I don't know...*, kuratiert von Olaf Nicolai und Luca Lo Pinto, Plečnik-Haus, Ljubljana (SI)
Something is Burning, kuratiert von Julius Pristauz, Kunsthalle Bratislava (SK)

2021 *Smart to the Core: Medium / Image*, SMART Museum, Chicago (US)
Friedl Kubelka vom Gröller: Songs of Experience, Museo di Arte Contemporanea di Roma (MACRO), Rom (IT)
HOMESICK, Shivers Only, Paris (FR)

2020 *Elisabeth Wild*, kuratiert von Adam Szymczyk, Karma International, Zürich (CH)
Monster/Beauty: An Exploration of the Female/ Femme Gaze, Lychee One Gallery, London (GB)
Murderkino, kuratiert von Brigitte Huck, Galerie Charim, Wien (AT)
Borderlinking, High Art, Paris (FR)

Preise und Stipendien

2025 Großer Hans-Purrmann-Preis der Stadt Speyer (DE)

2024 Otto-Breicha-Preis für Fotokunst (AT)
Förderungspreis der Stadt Wien für Bildende Kunst (AT)

2021 Outstanding Artist Award, Bundesministerium für Kunst und Kultur (AT)

2019 Arbeitsstipendium und Preis der Kunststiftung DZ Bank (DE)

2018 Startstipendium, Bundesministerium für Kunst und Kultur (AT)

Kasia Fudakowski
Buket Isgören
Christof John
Leon Kahane
Rima Radhakrishnan
Tuğba Şimşek
Sophie Thun

Prof. Sabrina Fritsch
Prof. Leiko Ikemura
Prof. Karin Kneffel
Prof. Martin Liebscher
Prof. Marcel Odenbach
Matthias Weischer
René Zechlin

Mitwirkung an der Vorjury:
Monika Kabs
Valentina Jaffé

Juryleitung
Stefanie Seiler
Prof. Dr. Andreas Bee



Die Hans-Purrmann-Preise
der Stadt Speyer

Die Stadt Speyer hat 1965 anlässlich des 85. Geburtstags ihres Ehrenbürgers Hans Purrmann den Förderpreis „Hans-Purrmann-Preis der Stadt Speyer für Bildende Kunst“ begründet. Zu diesem mit 6.000 Euro dotierten Preis trat ab 2012 der mit 20.000 Euro ausgestattete „Große Hans-Purrmann-Preis der Stadt Speyer“ hinzu. Beide Preise werden seitdem im Zweijahres-Rhythmus vergeben. Die Preisgelder werden in Erinnerung an den 1880 in Speyer geborenen Maler von der 2009 gegründeten gemeinnützigen Hans Purrmann Stiftung bereitgestellt.

Hans Purrmann (1880–1966)

Nach einer Ausbildung im väterlichen Stubenmaler-Betrieb und zwei Studienjahren an der Karlsruher Kunstgewerbeschule zieht es den 17-Jährigen an die Münchner Akademie, wo er bald Schüler Franz von Stucks wird. Von 1905 bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs hält er sich in Paris auf, wo er in Henri Matisse einen wegweisenden Lehrer und Freund findet, den er dazu bewegen kann, die „Académie Matisse“ zu eröffnen. Die französische Mittelmeerküste, wohin er Matisse begleitet, wird zu einem fundamentalen Erlebnis. Mit Matisse reist er auch drei Mal nach Deutschland, wobei ihr erster Weg noch vor München und Berlin ins heimatliche Speyer führt. Berlin, der Bodensee, Rom, Florenz, schließlich das Tessin sind weitere Lebensstationen Purrmanns. In krisenhaften Zeiten (in der Ausstellung „Entartete Kunst“ ist er mit zwei Bildern vertreten) leitet er acht Jahre lang in Florenz die Villa Romana und bewahrt sie vor dem Schlimmsten. Hier berührt sich seine eigene Arbeit unmittelbar mit der Künstlerförderung, für die er sich

in der Nachkriegszeit auch wieder als Juror beim Deutschen Künstlerbund einsetzt. 1957 wird er in den Orden Pour le Mérite gewählt.

In Speyer erinnert das Wohnhaus der Familie Purrmann mit zahlreichen Dokumenten und ausgewählten Bildern aller Schaffensepochen an das Leben und die Arbeit eines von Beginn an europäisch orientierten Künstlers.

Die Konzeption der Preise

Am Horizont, den Purrmanns Selbstverständnis und Lebensdynamik eröffnen, orientiert sich die Konzeption von Förderpreis und Großem Preis: leidenschaftlicher Antrieb, hohe Risikobereitschaft, Mut zum Experiment, Offenheit, Klarheit und Kraft in Farbe und Form und ein europäischer Horizont sind die herausragenden Merkmale, die in die Gegenwart zu übersetzen sind. Das bedeutet: Die Preise sind in besonderer Weise als Künstlerpreise konzipiert und werden von einer überwiegend aus Künstlern bestehenden Jury vergeben. Alle Medien sind zugelassen. Im Zentrum steht die herausragende, konzise Einzelleistung, die einen unerwarteten Blick eröffnet.

Für den Förderpreis ist eine Selbstbewerbung vorgesehen. Die Bewerbung um den Großen Preis setzt einen Vorschlag voraus, zu dem jeweils rund 50 renommierte Künstler, Kritiker und Kuratoren eingeladen werden.

Sophie Thun erhielt 2025 den Großen Hans-Purrmann-Preis der Stadt Speyer.

Hans-Purrmann-Awards
of the City of Speyer

In 1965, on the 85th birthday of their honorary citizen Hans Purrmann, the city of Speyer inaugurated the advancement award “Hans-Purrmann-Award of the City of Speyer for the Fine Arts”. This award is currently endowed with 6.000 Euro and was joined 2012 by the “Grand Hans-Purrmann-Award of the City of Speyer”, endowed with 20.000 Euro. Both prizes are granted every two years and are donated by the Hans Purrmann Foundation in commemoration of Hans Purrmann, who was born in Speyer in 1880.

Hans Purrmann (1880–1966)

Following an apprenticeship in his father’s painter-shop and two years of studying at the Karlsruhe School of Applied Arts, the 17-year-old is drawn to the Munich Academy, soon to become a student of Franz von Stuck. In the years from 1905 to the outbreak of World War I, he resides in Paris. He finds a seminal teacher and friend in Henri Matisse, whom he can persuade to open the “Académie Matisse”. For Purrmann, the French Mediterranean coast is to be a fundamental experience. Together with Matisse, he also travels to Germany three times, whereupon his native Speyer, rather than Munich and Berlin, becomes their first port of call. Berlin, Lake Constance, Rome, Florence, and finally Ticino are further stages in Purrmann’s life. In crisis-laden times (in the “Degenerate Art”– exhibition, he is represented with two works) he heads the Villa Romana in Florence for eight years and saves it from the worst. At the Villa Romana, his own work commingles directly with the furtherance of young artists, who he also promotes in the postwar

period as a judge for the German Artists’ Association (Deutscher Künstlerbund). In 1957, he is awarded the order Pour le Mérite. In Speyer the Purrmann family home has become a place of remembrance for the life and work of this genuinely European artist, containing many historical documents and selected paintings from each of his creative periods.

The concept behind the awards

The Grand Award as well as the Advancement Award are conceived to reflect the artistic perception and the vitality of its patron: passionate drive, willingness to take risk, courage to experiment, openness, clarity and strength in color and form and a European horizon are the prominent characteristics to be translated into the present: The awards are distinctly conceived as awards for artists, which is why the judging panel is mainly composed of renowned artists. All media are permitted. The key aim is to promote the outstanding and concise individual performance, which encourages an unexpected glance.

A self-application is required for the Hans-Purrmann-Advancement Award of the City of Speyer for the Fine Arts. Applicants for the Grand Hans-Purrmann-Award of the City of Speyer have to be chosen by one of the approximately 50 artists, critics and curators who are specifically asked to make a nomination.

In 2025 Sophie Thun received the Grand Award.

IMPRESSUM

Herausgeber:

Stadt Speyer
Maximilianstraße 100
67346 Speyer
www.speyer.de

**Hans Purrmann Stiftung**

Veterinärstraße 2a
80539 München
www.hans-purrmann-stiftung.de
Regina Hesselberger-Purrmann (Vorsitzende)
Marsilius Purrmann (stellv. Vorsitzender)
Xaver Hesselberger (Mitglied des Vorstandes)

HANS PURRMANN STIFTUNG

Grafisches Konzept:

Atelier Stefan Issig

Text:

Stefanie Reisinger

Lektorat:

Christina Töpfer

Diese Publikation erscheint anlässlich
der Verleihung des Großen Hans-Purrmann-Preises
der Stadt Speyer 2025 an Sophie Thun.
© 2025



Hans Purrmann

PREISE DER STADT SPEYER

PREISTRÄGER

1966

Michael Croissant, München (Abstrakte Plastik)
Hans-Paul Dahlem, Saarbrücken (Malerei)
Martin Mayer, München (Figurative Plastik)

1969

Peter Schnatz, Mannheim (Malerei)

1972

Werner Brand, Speyer (Grafik)
Klaus Heinrich Keller, Rodalben (Malerei)
Gernot Rumpf, Neustadt (Plastik)

1975

Roland Berst, Speyer (Malerei)
Lutz Wolf, Oberschlettenbach (Malerei und Grafik)

1978

Otfried Culmann, Billigheim (Malerei und Grafik)
Vollrad Kutscher, Wiesbaden (Grafik)
Christiane Maether, Neustadt (Malerei)

1981

Thomas Duttonhoefer, Darmstadt (Plastik)
Paul In den Eicken, Speyer (Malerei)
Bernd Kastenholz, Haßloch (Grafik)

1984

Felicitas Mentel, Ludwigshafen (Grafik)

1987

Thomas Kopp, Heidelberg (Malerei)
Arnold Wühl, Speyer (Plastik)

1990

Reinhard Ader, Speyer

1993

Eberhard Boßlet, Dresden

1996

Martin Liebscher, Frankfurt

2000

Dieter Balzer, Neuhausen

2006

(es erfolgte keine Vergabe)

2009

Timea Anita Oravecz, Berlin

2012

Dani Gal, Berlin (Großer Preis)
Nisrek Varhonja, Köln (Förderpreis)

2015

Loretta Fahrenholz, Berlin (Großer Preis)
Lukas Glinkowski, Berlin (Förderpreis)

2017

Sabrina Fritsch, Köln (Großer Preis)
Catherine Biocca, Berlin (Förderpreis)
Steffen Kern, München (Förderpreis)

2019

Kristina Buch, Düsseldorf (Großer Preis)
Ugur Ulusoy, Braunschweig (Förderpreis)

2022

Jan Paul Evers, Köln (Großer Preis)
Alina Grasmann, München (Förderpreis)
Philipp Valenta, Hattingen (Förderpreis)

2023

Yalda Afsah, Berlin (Großer Preis)
Catherine Sanke, Leipzig (Förderpreis)

2025

Sophie Thun, Wien (Großer Preis)
Elizaveta Ostapenko, Hamburg (Förderpreis)

OPHIE

Hans Purmann

GROSSER PREIS DER STADT SPEYER **2025**