

TEXTE ZUR KUNST

An oil painting of a woman with dark hair, wearing a white dress, holding a tennis racket. She is looking slightly to the left. The background is dark and textured with green and yellow brushstrokes. The painting is the central focus of the cover.

September 2025 32. Jahrgang Heft 139

€ 16,50 [D] / \$ 25,-

SPORTS

4

PREFACE

32

JULES PELTA FELDMAN
DRAWING BLOOD: MATTHEW BARNEY'S
PERFORMANCE REGIMEN

46

PERFORMING AFTERCARE
Florentina Holzinger in Conversation
with Caroline Lillian Schopp

66

HARMON SIEGEL
"AVANT-GARDE" MEANS RACING PAST
THE FINISH LINE

76

PETER L'OFFICIAL
MATCH POINT
@ArtButMakeltSports as Cultural Criticism

86

IT'S NOT A PENALTY 'TIL THE REF BLOWS THE WHISTLE
A Discussion About the Video Assistant Referee with
Gertrud Koch, Max-Jacob Ost, and Volker Schürmann,
Moderated by Leonie Huber

108

GEORGINA VOSS
TRACK AND FIELD

120

OUT OF LEFT FIELD: PLAYING OUT POLITICAL
POSITIONS IN ART AND SPORTS
An Email Exchange Between Andrea Bowers
and Gabriel Kuhn

6

VORWORT

33

JULES PELTA FELDMAN
BIS AUFS BLUT: MATTHEW BARNEYS
PERFORMANCEREGIME

47

NACHSORGE PERFORMEN
Florentina Holzinger im Gespräch
mit Caroline Lillian Schopp

67

HARMON SIEGEL
DIE „AVANTGARDE“ BEGINNT ERST NACH
DER ZIELLINIE

77

PETER L'OFFICIAL
MATCH POINT
@ArtButMakeltSports als Kulturkritik

87

ELFMETER IST, WENN DER SCHIRI PFEIFT
Eine Diskussion über das Video Assistant Referee-
Verfahren mit Gertrud Koch, Max-Jacob Ost und
Volker Schürmann, moderiert von Leonie Huber

109

GEORGINA VOSS
SPUR UND FELD

121

AUS DEM LINKEN FELD: POLITISCHE POSITIONEN
IN KUNST UND SPORT DURCHSPIELEN
Ein Email-Austausch zwischen Andrea Bowers
und Gabriel Kuhn

BILDSTRECKE / IMAGE SPREAD

137

ANDREAS CHWATAL

ROTATION

144

META-AUTORITÄT
Liola Mattheis über „Authority“ von Andrea Long Chu

REVIEWS

151

GESELLSCHAFTSSPIELE
Robert Schlücker über Yalda Afsah in der Galerie Molitor,
Berlin, und im Mönchehaus Museum Goslar

156

FOAM FOR FORTUNE
Anya Harrison on David Medalla at Mountains, Berlin

160

ALS FRAU LEVY MENSENDIEKTE
Astrid Mania über „Para-Moderne. Lebensreformen ab 1900“
in der Bundeskunsthalle, Bonn

165

WHAT IS MIGHTIER THAN THE BRUSH?
Sofia Mascate on Ariane Mueller at the Secession, Vienna

170

RESISTENTE STÄRKE
Hanna Magauer über „Worin unsere Stärke besteht –
to be continued“ im Schloss Biesdorf, Berlin

176

LATENT FUTURES
David Joselit on "The World Through AI"
at Jeu de Paume, Paris

182

FEED NO SPEED
Stefanie Diekmann über Nina Könnemann
im Haus am Waldsee, Berlin

187

FAB FIVE
Sophie Junge über „Fünf Freunde. John Cage,
Merce Cunningham, Jasper Johns, Robert Rauschenberg,
Cy Twombly“ im Museum Brandhorst, München

OBITUARIES

192

CARL HEGEMANN (1949–2025)
Christoph Menke

196

KOYO KOUOH (1967–2025)
Tandazani Dhlakama, Eric Otieno Sumba

204

KLAUS RONNEBERGER (1950–2025)
Jochen Becker

209

MICHAEL F. ZIMMERMANN (1958–2025)
Beate Söntgen

TEXTE ZUR KUNST – ARTISTS' EDITIONS

213

35 JAHRE TEXTE ZUR KUNST – JUBILÄUMSEDITIONEN /
35 YEARS TEXTE ZUR KUNST – ANNIVERSARY EDITIONS

214

JADÉ FADOJUTIMI

218

HERNAN BAS

220

CECILY BROWN

224

AUTOR*INNEN, GESPRÄCHSPARTNER*INNEN /
CONTRIBUTORS / CREDITS / IMPRESSUM / IMPRINT

RESISTENTE STÄRKE

Hanna Magauer über „Worin unsere Stärke besteht – to be continued“
im Schloss Biesdorf, Berlin

Susanne Kutter, „Wie eine sanfte
Decke über meinen Augen“, 2025



Nicht nur im Sport, auch in der Kunst spielen Fragen nach nationaler Repräsentation immer wieder eine übergeordnete Rolle. Inwieweit es Andrea Pichl als Kuratorin gelingt, die auch von ihr selbst vertretene Position der „DDR-Künstlerin“ produktiv zu verkomplizieren, erörtert Hanna Magauer in der Besprechung des zweiten Teils einer Schau, die zunächst vor allem auf biografische Gemeinsamkeit setzt: Gezeigt werden ausschließlich Arbeiten von Künstlerinnen, die wie Pichl aus der DDR stammen. Um den Unterschiedlichkeiten und Komplexitäten nachzugehen, die die Positionen darüber hinaus kennzeichnen, brauchen Besucher*innen jedoch Beharrlichkeit. Letztere stellt Pichl unter Beweis mit der Fortsetzung dieses Ausstellungsprojekts, das 2022 ihr kuratorisches Debüt markierte und nun mit dem Titelzusatz „to be continued“ weitere Iterationen erwarten lässt.

Ein Duft von Puderzucker zieht durch die Räume der Ausstellung „Worin unsere Stärke besteht – to be continued“ im Schloss Biesdorf, der kommunalen Galerie des Berliner Bezirks Marzahn-Hellersdorf. Der Geruch gehört zu einer Arbeit

von Susanne Kutter, die 1971 in Wernigerode geboren wurde und 1982 mit ihrer Familie nach Westdeutschland geflohen ist. Kutters Installation aus etwas aus der Zeit gefallenen Esszimmermöbeln, die mit einer Plane und einer dünnen Schicht aus Puderzucker bedeckt sind, stellt eine der elf zeitgenössischen Positionen von Künstlerinnen unterschiedlicher Generationen dar, deren biografische Gemeinsamkeit, vor dem Mauerfall in der DDR geboren zu sein, Voraussetzung für die Einladung zur Ausstellung war. Andrea Pichl, die dieses Jahr als erste Künstlerin mit DDR-Hintergrund eine Einzelausstellung im Hamburger Bahnhof hatte, führt hier das kuratorische Projekt fort, das sie 2022 im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien begonnen hatte. Nach „Worin unsere Stärke besteht. Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR“ – der Haupttitel entstammt dem Solidaritätslied von Bertolt Brecht und Ernst Busch, vertont von Hans Eisler – wird nun eine kleinere Auswahl neuerer Arbeiten mit

Werken aus dem Museum Utopie und Alltag in Beeskow kombiniert, dessen Sammlung zu großen Teilen Kunst beinhaltet, die vor der Wende mit staatlichen Mitteln der DDR erworben wurde.

Es ist also in vielerlei Hinsicht ein Dialog der Generationen und Ansätze, der hier gezeigt wird. Dieser Dialog bewahrt die Ausstellung davor, rein auf der Repräsentationsebene zu verbleiben, also ihren Mehrwert allzu sehr auf die zwar wichtige Sichtbarmachung von Künstlerinnen mit DDR-Hintergrund zu stützen – der einzige Wandtext der Schau betont die doppelte Unterrepräsentation durch Geschlecht und Herkunft, die immer noch die meisten öffentlichen Sammlungen und Ausstellungen prägt.¹ Doch der gemeinsame Nenner der Arbeiten liegt eben nicht (nur) im Biografischen, sondern auch in Verhandlungen dessen, was außen und innen ist, was gesagt und erfahren werden kann, oder im Suchen von Zugängen zu Sozialität und Solidarität in unfreien Systemen.

Ein Beispiel ist die Mappe *Silberblick I*, die von den Kunstwissenschaftlerinnen Gabriele Muschter und Hiltrud Ebert als unabhängiges Projekt ohne offizielle Druckgenehmigung und abseits staatlicher Institutionen realisiert wurde: Vierzehn Künstlerinnen porträtierten sich hierfür im November 1989 gegenseitig, jeweils in Paaren und zweiteiligen Werkensembles, bestehend aus je einer Druckgrafik und einer Fotografie. Tina Baras Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt Angela Hampel selbstbewusst, aus unmittelbarer Nähe und mit aufforderndem Blick; das Gegenstück von Hampel ist eine knallrote Grafik, in der sich die porträtierte Fotografin seltsam gleichmütig an den Bildrand drängt. Über die Ausstellung verteilt, zeigen die Bildpaare eine künstlerische Subkultur aus weiblicher Perspektive, lenken den Blick auf

Begegnungen und gegenseitige Unterstützung der Künstlerinnen untereinander. Ebenfalls ausgehend von solidarischen Verbindungen unter Frauen und Queers, erzählt Luise Schröder in vier monochromen Prints und einer Videoarbeit von ihrer Recherche zu nichtstaatlichen Frauen*- und Lesben*gruppen in der DDR der 1980er Jahre sowie ihrer Fortsetzung zur Nachwendezeit. Anhand des Bestands *GrauZone* aus dem Archiv der DDR-Opposition der Robert-Havemann-Gesellschaft und entlang ihrer Künstlerinnenpublikation *Strömungen in Bewegung* zeichnet Schröder Geschichten des Protests nach, zeigt Flugblätter mit Versammlungs- und Demoaufrufen, etwa gegen die Wiedereinführung des §218,² und sucht Spuren der Gemeinschaften, von denen dieser Protest ausging. Die Ereignisse von 1989 und der Folgejahre, in denen die bürgerrechtliche Parole „Wir sind das Volk“ schnell eine völkische Wendung nahm und den zuvor unterschwelligen Rassismus an die Oberfläche spülte, reflektiert das Video als Zerrüttung von Communities, deren Strukturen und Werkzeuge sich gegen das repressive System richteten. „Jetzt sollen wir uns von einem Land verabschieden, mit dem wir noch nicht fertig sind“, heißt es einmal im Film.

Nicht nur die Auseinandersetzung mit Archiven und institutionellen Strukturen, sondern auch Transformations- und Fremdheitserfahrungen nach der Ausreise oder nach der Wiedervereinigung sind immer wieder auf ganz unterschiedliche Art und Weise Thema der Schau. Bereits im zweiten Raum nähert sich eine Arbeit von Ingeborg Lockemann (*Ausflug in Berlin*, 1998) der komplexen Thematik von Heimatlosigkeit und Displacement, indem sie die Reiseerfahrung unerwartet in einen anderen Kontext überführt. Anhand einer Figur aus dem

Ethnologischen Museum, die Lockemann durch Berlin führt, erzählt die Serie von Farbfotografien auf mattem Papier eine poetische Geschichte des In-Beziehung-Setzens: In der Yoruba-Kultur, die vor allem in Teilen Nigerias beheimatet ist, werden sogenannte Ibedji-Figuren angefertigt, wenn ein Zwilling verstirbt. Als Stellvertreter*innen und Gefäße für die verstorbenen Seelen sind die Figuren von vornherein animistisch besetzt. Als Resultat kolonialer Gewaltgeschichte werden unzählige solcher Figuren auf unbestimmte Zeit in europäischen Museen verwahrt und in deren Depots aufgereiht, ja stillgestellt. Für ihre Serie hat Lockemann sie fotografiert, im Depot in Dahlem – und nahm eine der Figuren für drei Tage als Leihgabe in ihre Obhut und zeigte ihr (West-)Berlin: Wir sehen, wie sie mit ihr eine Rundfahrt im Touristenbus macht, ihr die Siegessäule und den Großen Stern zeigt, ihr einen Platz zu Hause am Küchentisch gibt und mit ihr durch das Afrikanische Viertel spaziert.

Die Arbeit macht deutlich, wie mehrdeutig und situiert die möglichen Sichtweisen auf die Ausstellung wie auch die gezeigten künstlerischen Perspektiven selbst sind. So ist die Serie eine Auseinandersetzung mit der wiedervereinigten Stadt, die Lockemann hier nicht mehr als Fremde, sondern als Ansässige und als Touristenführerin vorführt – und sich damit gewissermaßen selbst aneignet. Zugleich ist es kein beliebiges Objekt, an dem sich die Schichten von Heimat und Fremdheit entspannen, sondern eines mit kolonialer Raub- oder mindestens Erwerbsgeschichte. Überwiegt in der gezeigten Beziehung zur Ibedji-Figur das Zurückgeben von Subjektivität oder ein erneutes Fremdverfügen – etwa wenn die Figur in durchsichtiger Handtasche durch das Afrikanische Viertel getragen wird?

Neben Themen wie Fremdheit und Reisefreiheit bzw. deren Beschränkung wirft die Ausstellung auch Fragen nach Exotismus, Kolonialdiskursen und ethnologischer Sammlungsgeschichte in ihren jeweiligen historischen, deutsch-deutschen Unterschieden auf, die jedoch nicht weiter beantwortet werden. In Lockemanns Arbeit ist ihre Sozialisierung in der DDR, wo sie Theologie studierte, bis sie nach der Wende ihr Kunststudium in Weißensee und an der Kunstakademie Wien aufnahm, kein Thema. Im Kontext der Ausstellung drängt sie jedoch an die Oberfläche; und damit auch die Tendenz, die Künstlerin in der Rolle einer Stellvertreterin zu lesen, an deren individuellem Zugang zu einem Thema sich größere Gesellschaftsdiagnosen veranschaulichen lassen.

Gerne hätte man mehr erfahren zu den Hintergründen solcher methodischer Problematiken der Repräsentation und Projektion, doch ein Katalog ist nur für die Vorgängerausstellung verfügbar. In diesem sind neben kurzen Texten zu den Künstlerinnen und einem Pressespiegel zumindest lesenswerte Wiederabdrucke von Aufsätzen zur Rezeption von sogenannter DDR-Kunst und insbesondere solcher von Frauen zu finden.³ In der neuen Ausstellung ist man meist auf das zurückgeworfen, was sich anderswo in Erfahrung bringen lässt und was die Arbeiten selbst vermitteln. So verhält es sich auch bei zwei Tableaus aus in Rasterformation gehängten, gerahmten Schwarz-Weiß-Fotografien von Ute Weiss Leder. In einem der Tableaus, *imago agens* (1998), zeigt sie einen Fund, den sie 1997 während eines Aufenthalts in Sydney machte: entsorgte Diahüllen, beschriftet jeweils mit den Namen mehr oder weniger bekannter Künstler*innen, die sich bei ihrer Recherche als Teilnehmende der Sydney Biennale 1992

Ingeborg Lockemann,
„Ausflug in Berlin“, 1998



herausstellten. Im Sinne einer administrativen Ästhetik erzählen die leeren Hüllen von den Backoffice-Strukturen des Ausstellens und lassen anhand der Künstler*innennamen eine Idee der in den Dias vermutlich einmal gesammelten Werkansichten vor dem inneren Auge entstehen – zumindest bei denjenigen Künstler*innen, deren Namen man als Besucher*in erkennt. Das zweite Tableau, *intimate spaces* (1995), ist in Chicago entstanden, wo die Künstlerin Passant*innen und Bekanntschaften darum bat, ihre Tattoos und Küchen fotografieren zu dürfen. Die beiden scheinbar unverbundenen Sujets – die Veränderung des eigenen Körpers als individueller Ausdruck der Identität einerseits und der funktionale, der Versorgung dienende und zugleich soziale Raum andererseits – wurden mit den Namen, Berufen, Daten und Orten der jeweiligen Begegnung versehen. Während die Arbeit mit den Diahüllen die von der Ausstellung kritisierten Ein- und Ausschlüsse der Kunstwelt

und ihrer Karrieren andeutet – der Blick auf die Namen macht schnell bewusst, dass die große Mehrheit aus dem Westen und globalen Norden stammen –, lädt in der zweiten die serielle Reihung der gerahmten Fotos zur Reflexion über Individualität, Körperbilder, Lebensformen und deren gesellschaftliche Prägung ein, die erneut aus der Warte des Außen, des Fremden (oder: Touristischen) befragt werden.

Immer wieder sind es Körperdarstellungen, über die subtile Brüche, aber auch systemische Gewalterfahrungen erzählt werden: Eins der prägnantesten Bilder der Ausstellung ist eine kleine Fotografie aus einer Serie von Barbara Berthold, einer Leihgabe des Museums Utopie und Alltag in Beeskow, mit dem Titel *Deutsche Hochschule für Körperkultur* (1983). Die zentrale Ausbildungsstätte des DDR-Sports in Leipzig wird in den Schwarz-Weiß-Bildern der Reihe anhand verschiedener Trainingssituationen porträtiert; in besagter Fotografie sieht man einen



jugendlichen Sportler – sein Alter ist schwer zu bestimmen – am Barren, daneben seinen Trainer. Ihre Haltungen sowie die Perspektive der Kamera verstärken den Kontrast der beiden ohnehin physisch ungleichen Körper und lassen den Trainer übergroß erscheinen, während der Trainierende zu ihm aufschaut. So werden Drill und Machtmissbrauch in einem überreglementierten, häufig entmenslichenden System in der Komposition spürbar. Im nächsten Raum greift ein Foto von Gundula Schulze von 1989, auf dem Mädchen in

einer Ballettschule in Dresden zu sehen sind, das Thema Sport mit leiseren Tönen auf. Es zeigt dabei aber ebenfalls die unter scheinbarer Leichtigkeit verborgene Härte, die sich in vielen Körperbildern und Porträts der Ausstellung wiederfindet.

Geschichten über Ostdeutschland erhalten in den letzten Jahren in Literatur und Kultur endlich mehr Raum; in Kunstaussstellungen sind sie aber immer noch so selten, dass auf ihnen stets die Erwartungen an die Repräsentation einer Gesamtgeschichte oder an

die Allgemeingültigkeit der jeweils gezeigten, individuellen Ansätze und Erfahrungen lastet. Während dies in der Ausstellung hätte stärker thematisiert und aufgefangen werden können – ob durch einen Katalog oder ausführlichere Vermittlungstexte, die bestenfalls Brücken zwischen Einzelem und historischem Kontext geschlagen hätten –, hat das Zurückgeworfensein auf das, was sichtbar ist, zumindest den Nebeneffekt, dass man als Betrachter*in den Erzählungen der Werke – von Körpern und Reisen, Zwängen und Hoffnung – umso genauer zuhört. Die Videos von abgefilmten, formatfüllend auf Flachbildschirmen gezeigten zerbrochenen Screens von Yvon Chabrowski, die an mehreren Stellen der Ausstellung zu finden und zum Teil auch im Katalog der vorangegangenen Ausstellung abgebildet sind (*glitch surfaces | mapping resources*, 2024, und *kinesis | glitch*, 2022) oder der Zuckergeruch von Kutters Installation, der sich klebrig durch die Räume zieht – unweigerlich liest man sie in der Ausstellung metaphorisch, als Hinweis auf verführerische Projektionen, auf die Brüche in Bildern, in Fremd- und Selbstdarstellungen. Ihnen allen sollte man, so macht die Ausstellung klar, mit Differenziertheit begegnen.

„Worin unsere Stärke besteht – to be continued“, Schloss Biesdorf, Berlin, 28. April bis 20. Juli 2025.

Anmerkungen

- 1 Unter den insgesamt 1700 Künstler*innen in der Sammlung des Museums Utopie und Alltag beispielsweise finden sich laut Wandtext nur 380 Frauen.
- 2 Während in der DDR ab 1972 Schwangerschaftsabbrüche gemäß der Fristenregelung bis zur 12. Schwangerschaftswoche legal waren, trat nach der Wiedervereinigung der in der BRD noch geltende §218 bundesweit in Kraft – trotz massiver Proteste von Frauenorganisationen in Ost und West.
- 3 Z. B. Hiltrud Ebert, „Wo sind die bildenden Künstlerinnen? Ein Erklärungsversuch über das Verschwinden einer ostdeutschen Künstlerinnengeneration“ (2003), oder Suse Weber, „Gleitmittel: Ost-Gleitmittel. Ein Statement“ (2019), beide in: *Worin unsere Stärke besteht. Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR*, Ausst.-Kat., Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin, 2022, S. 26–31 und S. 42–45.