

Inside Archives.

Interventions on Leni Riefenstahl's Nuba Work

Inside Archives.

Interventions on Leni Riefenstahl's Nuba Work

Inside Archives.

Interventions on Leni Riefenstahl's Nuba Work

Inside Archives.

Interventionen zum Nuba-Werk von Leni Riefenstahl

Greeting [002]
Grußwort-03

Curatorial intro [004]
Kuratorisches Intro-07

Exhibition projects [008]
Ausstellungsprojekte-09

Text contributions [028]
Textbeiträge-29

Bios [058]
Biografien-59

Imprint [062]
Impressum-62

Greeting

Through several projects, the Prussian Cultural Heritage Foundation is cataloging and researching the estate of Leni Riefenstahl (1902–2003), which was bequeathed to the Foundation in 2018. While this collection holds enormous research potential, it also presents a considerable challenge—in terms of the vast scope and diversity of its contents, as well as from ethical, legal, and sociopolitical perspectives.

The Kunstbibliothek (Art Library) preserves Riefenstahl's photographic estate in its Museum of Photography, including extensive images of the Nuba societies in Sudan, which must be contextualized critically within the colonial and racialized contexts they were made. Our collaborative research project conducted with representatives of the Pan-Nuba Council aimed to focus, for the first time, on the perspectives of people from Nuba regarding Riefenstahl's work. The results were recently published on the *Reclaiming Nuba Images* website: www.nuba-images.smb.museum.

We are delighted that this part of the estate and its critical cataloging have inspired the exhibition *Inside Archives*. The project includes an assessment of the work that has been done so far with the Riefenstahl estate, which encourages ongoing processes of reflection and brings in new perspectives. The project also builds on the many exhibitions that have been shown at the Museum of Photography in cooperation with universities and art colleges, and which use our parts of our collection. One salient example is the series of twenty *Seen By* exhibitions, for which students at the Berlin University of the Arts develop innovative curatorial and artistic strategies. We could not have imagined a better continuation of this effort than with *Inside Archives*.

Moritz Wullen
Director, Kunstbibliothek

Ludger Derenthal
Head, Photography Collection,
Kunstbibliothek

Grußwort

Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz erschließt und erforscht in mehreren Projekten den ihr 2018 mit einer Schenkung überlassenen Nachlass von Leni Riefenstahl (1902–2003). Zwar birgt dieser ein enormes Forschungspotential, viel mehr noch bedeutet er jedoch eine beträchtliche Herausforderung – sowohl im Hinblick auf den enormen Umfang und die Vielfalt der Inhalte, als auch in ethischer, rechtlicher und gesellschaftspolitischer Hinsicht.

Die Kunstbibliothek bewahrt in ihrem Museum für Fotografie den fotografischen Nachlass Riefenstahls, darunter umfangreiche Bestände zu den Nuba Gesellschaften im Sudan, die im Rahmen kolonialer und rassifizierter Kontexte zu betrachten und dementsprechend kritisch zu beschreiben sind. In einem kollaborativen Forschungsprojekt, das gemeinsam mit Vertreter*innen des Pan-Nuba Council durchgeführt wurde, ging es darum, erstmals die Sichtweise von Angehörigen der Nuba Gesellschaften auf die Riefenstahl'schen Arbeiten ins Zentrum zu stellen. Die Ergebnisse konnten jüngst auf der Webseite *Reclaiming Nuba Images* veröffentlicht werden: www.nuba-images.smb.museum.

Es freut uns sehr, dass dieser Nachlassteil und seine kritische Erschließung das Ausstellungsprojekt *Inside Archives* angeregt hat. Wird damit doch zum einen die Arbeit mit dem Nachlass selbst zum Thema, wodurch notwendige Reflexionsprozesse kontinuierlich fortgesetzt und aus neuer Perspektive gefördert werden. Zum anderen schließt das Projekt an die vielen Ausstellungen an, die in Kooperation mit Universitäten und Kunsthochschulen im Museum für Fotografie gezeigt wurden und bei denen immer wieder mit unseren Sammlungsbeständen gearbeitet wurde. Dabei ragt die Reihe der nun schon zwanzig *Seen By*-Ausstellungen heraus, für die Studierende der Universität der Künste Berlin in Laborprojekten innovative kuratorische und künstlerische Strategien entwickeln. Eine bessere Fortsetzung als mit *Inside Archives* hätten wir uns nicht denken können.

Moritz Wullen
Direktor Kunstbibliothek

Ludger Derenthal
Leiter Sammlung Fotografie
der Kunstbibliothek

How should problematic estates and archives be handled? Is it possible to draw critical attention to them without displaying ethically problematic material? Last year we devoted ourselves to exploring this question intensively, not with the aim of finding a definitive answer, but rather of identifying possible approaches to such archives.

Leni Riefenstahl's estate was donated to the Prussian Cultural Heritage Foundation in 2018. Not least because she played a prominent role in Nazi-era propaganda as a filmmaker, we need to let go of Riefenstahl herself as an object of fascination and instead deconstruct her work to open up new and broader questions. Riefenstahl took over 10,000 images of the Nuba region in Sudan in the 1960s and 1970s, a selection of which appeared in two books that were very popular for a long time. The hybrid exhibition and event project *Inside Archives* emerged from critical engagement with these photographs and films by students of the Art in Context master's program at Berlin University of the Arts and by Sudanese artists.

Inside Archives was conceived as a dynamic, participatory process involving research, interviews, discussions, and artistic practice. It is a dialog between art, scholarship, and lived encounters between young artists from various countries at the university and those from Nuba societies. Even though a lot of research was done in the Nuba images archive stored in the basement of the Museum of Photography, we felt it was important not to exhibit any of these images. The exhibition instead features new participatory installations, sculptures, videos, photographs, texts, and audio. The artists have developed a critical, investigative approach to the visual material in the Riefenstahl archive, distancing themselves from it in order to render their perspectives, doubts, and interpretations visible. The resulting artworks contrast historically situated images and narratives with counter-images and counter-sounds, including living culture. These works address the limits

of seeing and showing, archiving, and researchers' responsibility, informed by the diverse geographical and cultural contexts from which the students themselves hail. How does one address the complex and difficult subject matter of the Nuba photographs in Riefenstahl's work while navigating the fine line between stereotypical romanticization of the past and the current situation? A central aspect of the exhibition is its educational outreach. In addition to readings and workshops, discussion sessions featuring international artists such as Theo Eshetu and Akinbode Akinbiyi encourage visitor participation.

Also informing the discussions were insights from the research project *Racism – Colonialism – Fascism? German-Sudanese Collaborative Cataloging and Presentation of the Nuba Works of Leni Riefenstahl* (2021–24), which involved collaboration between the Pan-Nuba Council, the Ethnological Museum, the Art Library, the Berlin State Library of the Prussian Cultural Heritage Foundation, and the Deutsche Kinemathek (German Film Museum Foundation).

Inside Archives embraces the challenge of reflecting on problematic collections and seeking ways to address them. Through this collaborative work, new networks have emerged among the artists, along with tangible visual engagement with a body of images and discourses circulating in the world. And through these networks and this engagement, we begin to ask different questions.

**Julia Grosse
and Katrin Peters-Klaphake**



Wie geht man mit problematischen Nachlassbeständen und Archiven um? Ist es möglich, kritisch darauf aufmerksam zu machen, ohne ethisch nicht vertretbares Material zu zeigen? Dieser Frage haben wir uns im vergangenen Jahr intensiv gewidmet, ohne den Anspruch zu erheben, darauf eine Antwort zu finden, eher mögliche Zugänge.

2018 ging der Nachlass von Leni Riefenstahl als Schenkung in den Besitz der Stiftung Preußischer Kulturbesitz über. Riefenstahl war als Regisseurin im Dienst der Propaganda während der Zeit des Nationalsozialismus prominent involviert, weder ihre Person noch ihre Werke möchte man weiterhin ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellen. Doch das riskiert man selbst beim Versuch, sie zu dekonstruieren. Das hybride Ausstellungs- und Veranstaltungsprojekt *Inside Archives. Interventionen zum Nuba-Werk von Leni Riefenstahl* entsteht aus der kritischen Auseinandersetzung von Studierenden des Masterstudiengangs Kunst im Kontext an der Berliner Universität der Künste Berlin und sudanesischen Künstlern mit den Nuba-Fotografien und -Filmen Riefenstahls. Eine kleine Auswahl der weit über zehntausend Aufnahmen aus der Nuba-Region im Sudan erschien in zwei von Riefenstahl in den 1970er Jahren produzierten Bildbänden – die lange sehr populär waren.

Inside Archives versteht sich als dynamischer, partizipativer Prozess aus Recherche, Interviews, Diskussionen und künstlerischer Praxis – als ein Dialog zwischen Kunst, Wissenschaft und gelebter Begegnung mit Menschen aus den Nuba Gesellschaften. Trotz der intensiven Recherche im Archiv der Nuba-Bilder im Keller des Museums für Fotografie war es wichtig, keines dieser Bilder auszustellen. Gezeigt werden stattdessen neue partizipative Installationen, Skulptur, Video- und Fotoarbeiten sowie Text- und Audioformate. Die Beteiligten haben einen kritisch-forschenden Zugang zu dem Bildmaterial entwickelt, indem sie sich von diesem entfernen und die

eigenen Zugänge, Zweifel, Zuschreibungen sichtbar werden lassen. Die daraus entstandenen künstlerischen Arbeiten kontrastieren die historisch situierten Bilder und Narrative mit Gegenbildern und -tönen und mit lebendiger Kultur. Sie adressieren die Grenzen des Sehens und des Zeigens, des Archivierens und die Frage nach der Verantwortung von Forschenden. Das ist besonders spannend, da die Studierenden selbst sehr diverse geographische und kulturelle Kontexte mitbringen. Zentraler Aspekt der Ausstellung ist auch die Vermittlungsarbeit. Wie thematisiert man den schwierigen Themenkomplex der Nuba-Fotografien im Werk Riefenstahls zwischen damaliger stereotyper Verklärung und aktueller Situation? Neben Lesungen und Workshops laden Diskussionsformate mit internationalen Künstler*innen wie Theo Eshetu oder Akinbode Akinbiyi die Besucher*innen zur aktiven Teilnahme ein.

Auch Erfahrungen aus dem Forschungsprojekt *Rassismus – Kolonialismus – Faschismus? Deutsch-Sudanesische kollaborative Erschließung und Präsentation des Nuba-Werks von Leni Riefenstahl* (2021-2024), in dem der Pan-Nuba Council, das Ethnologische Museum, die Kunstbibliothek, die Staatsbibliothek zu Berlin der Stiftung Preußischer Kulturbesitz sowie die Stiftung Deutsche Kinemathek zusammenarbeitete, sind in die Diskussionen eingeflossen.

Inside Archives stellt sich der Herausforderung des Nachdenkens über belastete Sammlungen und der Suche nach Haltungen dazu. Durch die gemeinsame Arbeit sind neue Netzwerke zwischen den Künstler*innen gewachsen sowie sichtbare und erfahrbare Auseinandersetzungen mit einem Bildpool und mit Diskursen, die in der Welt sind. Und damit ein Beginn, andere Fragen zu stellen.

**Julia Grosse
und Katrin Peters-Klaphake**

Abdalsalam Alhaj

Into the Wind, Forever, 2026

Into the Wind, Forever is an audiovisual project that explores the tension between being seen and being erased. Moving between archival traces and contemporary footage, it reflects on the distance between representation and lived reality, where bodies are visible yet histories and voices remain absent. The wind becomes a metaphor for framing: that which it captures, stages, and aestheticizes, versus that which exists beyond, unrecorded, unstable, and continuously shifting.

The project questions how identity is constructed when reduced to surface, and what is lost when complexity is flattened into image. Through layered sound, fragmented narration, and shifting visual perspectives, it draws from personal memory and present experience to reclaim the gaze from within, resisting fixed representations and reintroducing movement, contradiction, and time. In doing so, it asserts a living, evolving identity that refuses containment and speaks from outside the frame.



Into the Wind, Forever ist ein audiovisuelles Projekt, das die Spannung zwischen Gesehenwerden und Ausgelöschtwerden erforscht. Zwischen archivarischen Spuren und zeitgenössischem Bildmaterial bewegt es sich entlang der Distanz von Repräsentation und gelebter Realität, in der Körper zwar sichtbar sind, Geschichten und Stimmen jedoch fehlen. Der Wind als Metapher bildet dafür den Rahmen: Was er einfängt, inszeniert und ästhetisiert, steht im Kontrast zu dem, was jenseits davon existiert – unaufgezeichnet, instabil und in ständiger Bewegung.

Das Projekt geht der Frage nach, wie Identität konstruiert wird, wenn sie auf die Oberfläche reduziert wird, und was verloren geht, wenn Komplexität in ein flaches Bild eingeebnet wird.

Durch überlagerte Klänge, fragmentierte Erzählungen und wechselnde visuelle Perspektiven schöpft es aus persönlichen Erinnerungen und gegenwärtigen Erfahrungen, um den Blick von innen heraus zurückzugewinnen und festgefahrenen Darstellungen zu widersprechen. Bewegung, Widerspruch und zeitliche Dimensionen werden so wieder ins Spiel gebracht. Auf diese Weise bekräftigt das Projekt eine lebendige, sich entwickelnde Identität, die sich jeder Einengung widersetzt und von außerhalb des gesetzten Rahmens spricht.

Camilo Correa-Costa

The mills of justice grind slowly, 2026

The richness of an archive lies in its immensity and its detail. Unlike the selection which is made public, it cannot deceive or lie. For the *The mills of justice grind slowly*, deep-learning algorithms were used to analyze the posthumous archive at the heart of this exhibition in order to understand, through data and image recognition, the motivations behind its author's work.

The deeper the analysis, the more apparent the resemblance: these photographs echo those made in the late nineteenth century in southern Chile and Argentina—images in service of ethnography on Indigenous peoples. Such pseudoscientific work is ideologically loaded,

revealing the fantasies of photographers while concealing the despair of those photographed, dehumanizing them, turning them into objects.

This response is a series of analog prints made using a late-nineteenth-century photographic process. The self-portrait as an act of affirming one's identity. As resistance. As liberation.

This work was only possible thanks to Mauro Arriagada, Mahani Correa-Hauch, Sebastián Correa, Lesly Costa, Ignacio Juricic, Humberto Correa, and Hélène Hauch.

Original image
(Image A)



Phash of a pseudo-ethnographic picture.
The Python script transforms every image into a sequence of hexadecimal signs, which may then be compared.

Original image taken by Sebastián Correa-Costa.

Der Wert eines Archivs liegt in seiner Immensität und seinem Detail. Anders als die ausgewählten Ausschnitte, die veröffentlicht werden, kann ein Archiv in seiner Gesamtheit nicht täuschen oder lügen.

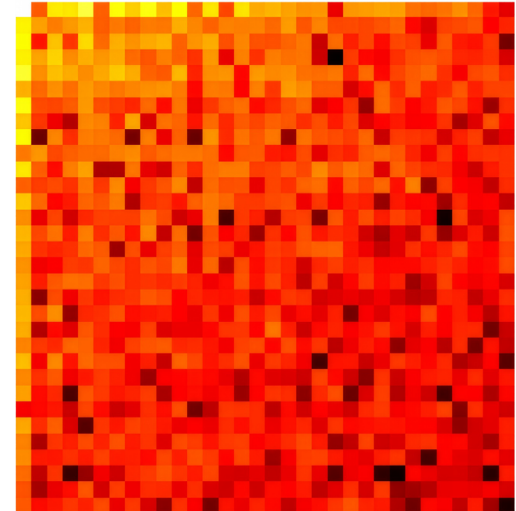
Für *The mills of justice grind slowly* (Die Mühlen der Justiz mahlen langsam) wurde das posthume Archiv, das diese Ausstellung motiviert, mithilfe von Algorithmen des Deep Learning analysiert — um durch Daten- und Bilderkennung die wahren Motivationen seiner Autorin zu verstehen.

Je tiefer die Analyse, desto deutlicher die Ähnlichkeit: Diese Fotografien erinnern an jene des späten 19. Jahrhunderts im Süden Chiles und Argentiniens — Bilder im Dienst der Ethnografie über indigene Gemeinschaften. Selten diskutiert wird die Parteilichkeit dieser pseudowissenschaftlichen Arbeiten — ideologisch aufgeladen, zeigten sie die Fantasien der Fotograf*innen und verbargen die Hoffnungslosigkeit der Schicksale ihrer Fotografierten, entmenslichten sie, machten sie zum Objekt.

Die Antwort ist eine Serie analoger Abzüge, hergestellt mit einem fotografischen Verfahren des späten 19. Jahrhunderts. Das Selbstporträt als Identität. Als Widerstand. Als Befreiung.

Dieses Werk ist folgenden Personen zu verdanken: Mauro Arriagada, Mahani Correa-Hauch, Sebastián Correa-Costa, Lesly Costa, Ignacio Juricic, Humberto Correa und Hélène Hauch.

DCT full (log scale)
(Image A)



Phash eines pseudo-ethnografischen Bildes.
Das Python-Skript wandelt jedes Bild in eine Folge von hexadezimalen Zeichen um, die anschließend verglichen werden können.

Original image fotografiert von Sebastián Correa-Costa.

hajooj kuka, Kodikodi & Mauricio Candela

Fragments of Living Culture through Refracted Voices, 2026

Through its three artists, this collaboration spans Sudan, Colombia, and Germany. A connection shaped by experiences of war, fading cultures, and the redefinition of national identities both externally and internally.

At its center, a raw clay sculpture by Mauricio Candela gives body to fragmented encounters. Liquid clay emerges from within, activated by the sound compositions of Kodikodi. His voice and instrument, the rababa, reshape the surface continuously: figures appear, dissolve, and are partially erased—continuously rewriting the form through the contemporary voice of living Nuba culture. This overlooks a video by hajooj kuka that is projected onto raw clay panels, where contemporary images from Nuba exist only as light on an unstable ground.

The installation emerges from a critical engagement with the photographic legacy of Leni Riefenstahl and her staged images of the Nuba Mountains. Rather than reproducing these images, the work refuses them. It is built through an ongoing exchange between intersectional spaces where the legitimacy of ethno-photography, human sciences, and academic tradition are questioned. The artists' backgrounds and processes shape the installation across distance and unequal conditions.

The work does not resolve the tensions it inhabits. It holds them—between body and image, voice and representation, authorship and mediation, distance and connection. An emotional flow invites us to shed our collective prejudices and engage as humans with a subset of our shared realities that is merged into these dense fragments of living culture.



Copyright Mauricio Candela, 2026.

“It took many years of vomiting up all the filth I’d been taught about myself, and half-believed, before I was able to walk on the earth as though I had a right to be here.”

— James Baldwin

Durch die drei beteiligten Künstler erstreckt sich diese Zusammenarbeit über den Sudan, Kolumbien und Deutschland, eine Verbindung, die durch Kriegserfahrungen, verschwindende Kulturen und die Neudefinition nationaler Identitäten sowohl von außen als auch von innen geprägt ist.

Im Zentrum verleiht eine Skulptur aus rohem Ton von Mauricio Candela der fragmentierten Begegnung Gestalt. Aktiviert durch die Klangkompositionen von Kodikodi tritt flüssiger Ton aus dem Inneren der Skulptur heraus. Durch die Stimme des Musikers und seines Instruments, der Rababa, wird die Oberfläche fortwährend neu geformt: Figuren erscheinen, lösen sich wieder auf und werden teilweise ausradiert. Es ist somit die zeitgenössische Stimme der lebendigen Nuba-Kultur, welche die Form immer wieder neu erzeugt. Ein Video von hajooj kuka, das auf rohe Tonplatten projiziert wird, überlagert die Skulptur mit zeitgenössischen Bildern aus der Nuba-Region. Die Bilder existieren nur als Licht auf einem instabilen Untergrund.

Die Installation entspringt einer kritischen Auseinandersetzung mit dem fotografischen Erbe von Leni Riefenstahl und ihren inszenierten Bildern der Nuba-Berge. Anstatt

diese Bilder zu reproduzieren, lehnt das Werk sie ab. Die Arbeit basiert auf einem kontinuierlichen Austausch zwischen sich überschneidenden Räumen, in denen die Legitimität von Ethnofotografie, Humanwissenschaften und akademischer Tradition hinterfragt wird.

Die biografischen Hintergründe und Arbeitsprozesse der Künstler prägen die Installation über Distanz und ungleiche Bedingungen hinweg.

Das Werk löst die Spannungen, die es in sich trägt, nicht auf. Es bewahrt sie und vermittelt zwischen Körper und Bild, Stimme und Darstellung, Urheberschaft und Vermittlung, Distanz und Verbindung. Ein emotionaler Sog lädt uns ein, unsere kollektiven Vorurteile abzulegen und uns als Menschen mit einem Teil unserer gemeinsamen Realitäten auseinanderzusetzen, der in diesen dichten Fragmenten lebendiger Kultur zusammenfließt.

Jihye Kim

I see you, because I have eyes, 2026

***“I have eyes to see.
What’s the problem?”***

– This typical reaction from chauvinistic men treats an intrusive gaze as a legitimate right. It raises the question: Can the mere physical ability to see serve as a justification for objectifying another person?

Two strangers in underwear meet as pure objects of curiosity. I have chosen a partner whose appearance differs significantly from mine. I allow myself to satisfy my visual fascination, observing details such as eye color or body hair from a close distance. In this exchange of gazes, both people become subject and object of voyeurism simultaneously.

The urge to capture the “special” through media is radically enacted. The camera feed is transmitted live to monitors. The audience sees what I see, becoming accomplices to the focus. Finally, inspired by “POV girlfriend” videos, I stage an ideal couple. But their harmony follows directorial instructions: “Make it bigger!” and “Be sweeter!” Through artificial perfection, the beautiful image is exposed as an act of violence created by the demanding gaze.



Photo taken by Min Kim.
Photo on the right taken by hajooj kuka.



Foto von hajooj kuka.
Foto links von Min Kim.

***„Ich habe doch Augen, um zu sehen.
Wo ist das Problem?“***

– Diese typische Reaktion chauvinistischer Männer legitimiert zudringliche Blicke als bloßes Recht. Ist die physische Fähigkeit des Sehens bereits eine Rechtfertigung für die Objektivierung des Anderen?

Zwei Fremde in Unterwäsche begegnen sich als reine Objekte der Neugier. Ich wähle einen Partner, dessen Äußeres sich stark von meinem unterscheidet. Ich erlaube mir, meine visuelle Faszination zu stillen und betrachte Details wie Augenfarbe oder Körperbehaarung aus nächster Nähe. In diesem Austausch von Blicken werden wir beide gleichzeitig Subjekt und Objekt des Voyeurismus.

Der Drang, das „Besondere“ medial festzuhalten, wird radikal ausgelebt. Mein Kamerabild wird live auf Monitore übertragen. Das Publikum sieht, was ich sehe, und wird zum Komplizen meines Fokus. Zuletzt untersuche ich die Gewalt hinter „schönen Bildern“. Inspiriert von „POV Girlfriend“-Videos inszenieren wir ein ideales Paar. Doch diese Harmonie folgt Regieanweisungen: „Strahle mehr“, „sei süßer“. Durch künstliche Perfektion wird das schöne Bild als Akt der Gewalt entlarvt, der durch den fordernden Blick entsteht.

Khalid Shatta



Stranger Constructing Culture, 2026
160 x 270 cm

These paintings emerge from direct engagement with the archive of Leni Riefenstahl and the broader question of how the Nuba images were produced, circulated, and fixed over time. The archive is a process that reveals how seeing is constructed. What happens behind the image, how is it staged, what is exchanged, and how does it come to shape a dominant narrative? In the Nuba context, practices such as dance, body painting, and wrestling are ritual ways of connecting to land, community, and ancestors. They carry spiritual and cultural meaning. In the archive, they are reframed through an external gaze that isolates, aestheticizes, and transforms them into spectacle. What appears as documentation is shaped by power, expectation, and a mechanical way of seeing.

This work brings into tension these two systems: a ritual consciousness rooted in relation, and an image-making process that abstracts and controls. Through fragmentation, repetition, and shifting perspective, it interrupts the surface of the image and resists its authority. Figures do not fully reveal themselves; they remain layered, unstable, present on their own terms. A space opens where memory, presence, and self-representation can exist beyond imposed forms of visibility. The absence in the archive is not empty.



The Dancer of the Kambala, 2024
150 x 120 cm

Die Malereien sind das Ergebnis einer direkten Auseinandersetzung mit dem Archiv von Leni Riefenstahl und der übergeordneten Frage, wie die Nuba-Bilder produziert, verbreitet und im Laufe der Zeit festgehalten wurden. Das Archiv ist ein Prozess, der offenbart, wie Sehen konstruiert wird. Was geschieht hinter dem Bild? Wie wird es inszeniert, vermittelt und geteilt? Wie prägt es eine vorherrschende Erzählung?

Im Kontext der Nuba sind Praktiken wie Tanz, Körperbemalung und Ringen rituelle Praktiken, um sich mit dem Land, der Gemeinschaft und den Vorfahren zu verbinden. Sie tragen spirituelle und kulturelle Bedeutung in sich. Im Archiv werden diese Rituale durch den Blick von außen umgedeutet, isoliert, ästhetisiert und in ein Spektakel verwandelt. Was auf den ersten Blick wie eine Dokumentation erscheint, ist in Wirklichkeit

von Machtverhältnissen, Erwartungen und einer formalisierten Sichtweise geprägt.

Die Arbeit setzt diese beiden Systeme in ein spannungsvolles Verhältnis zueinander: auf der einen Seite ein Bewusstsein, das in Beziehungen und Ritualen verwurzelt ist, auf der anderen Seite ein Prozess der Bildproduktion, der abstrahiert und kontrolliert. Durch Fragmentierung, Wiederholung und wechselnde Perspektiven wird das Bild gebrochen und widersetzt sich dessen Autorität. Die Figuren offenbaren sich nicht vollständig, sie bleiben vielschichtig, unbeständig und präsentieren sich nach ihren eigenen Bedingungen. Es eröffnet sich ein Raum, in dem Erinnerung, Präsenz und Selbstrepräsentation jenseits auferlegter Formen der Sichtbarkeit existieren können. Die Abwesenheit im Archiv ist kein Zustand der Leere.

Pascale Espinosa

Wann gehst du raus!, 2026

*In collaboration with Cecilia Tosh and
Andres Burbano López*

Wann gehst du raus! addresses Leni Riefenstahl's legacy as an uncomfortable inheritance. The starting point is the question: What should be done with an archive shaped by an aestheticizing, colonial, and racist perspective? Rather than proposing preservation or neutralization, the work proposes a radical gesture—the idea of burning it. In an animated video work, the archive becomes the fuel for a symbolic fire. Fragments, images, and traces dissolve to the sound of a specially composed song.

Burning here as not an actual demand but an artistic strategy for engagement: an act of confrontation with a visual legacy that continues to influence cultural and social imagery. Riefenstahl's perspective does not appear in isolation, but as part of a larger system of representation and power. In this way, the estate becomes the site of an internal and collective conflict: between preservation and rejection, between history and the present, between memory and critical distance.



In Kollaboration mit Cecilia Tosh und Andres Burbano López

Wann gehst du raus! setzt sich mit dem Nachlass von Leni Riefenstahl als einem „unbequemen Erbe“ auseinander. Ausgangspunkt ist die Frage: Was tun mit einem Archiv, das von einem ästhetisierenden, kolonialen und rassistischen Blick geprägt ist? Anstatt Bewahrung oder Neutralisierung vorzuschlagen, formuliert die Arbeit eine radikale Geste – die Vorstellung seiner Verbrennung.

In einer animierten Videoarbeit wird das Archiv selbst zum Bildträger eines symbolischen Feuers. Fragmente, Bilder und Spuren lösen sich auf, während ein eigens komponierter Song den Prozess begleitet.

Die Arbeit versteht das Verbrennen nicht als tatsächliche Forderung, sondern als künstlerische Strategie der Auseinandersetzung: ein Akt der Konfrontation mit einem visuellen Erbe, das weiterhin in kulturellen und gesellschaftlichen Bildern fortwirkt. Riefenstahls Blick erscheint nicht isoliert, sondern als Teil eines größeren Systems von Repräsentation und Macht.

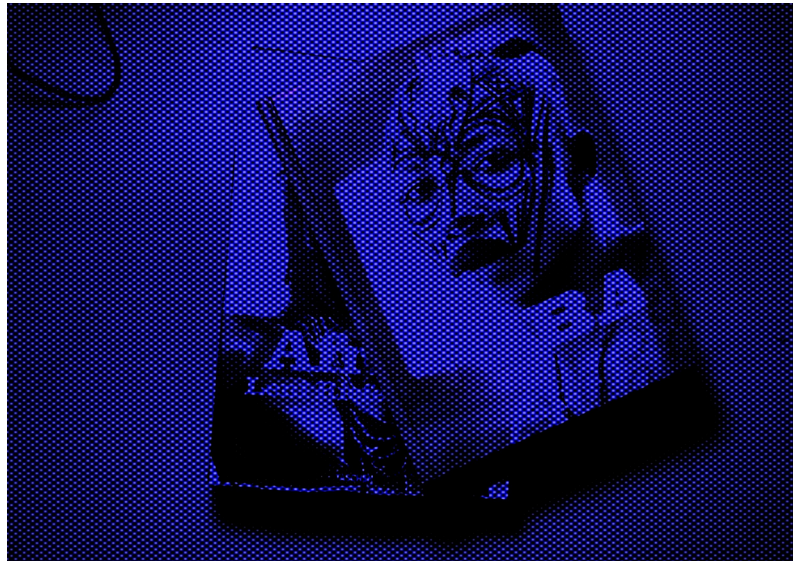
So wird der Nachlass zum Schauplatz eines inneren und kollektiven Konflikts: zwischen Bewahren und Verwerfen, zwischen Geschichte und Gegenwart, zwischen Erinnerung und kritischer Distanz.

Patricio Trim

System of Exposure, 2026

What does it mean for images to be preserved, and under which conditions do they remain visible? This installation engages Leni Riefenstahl's photographic books as objects embedded within a regime of circulation where the coffee-table book operates as a mechanism of aestheticized spectatorship and social distinction.

By reversing the principles of archival conservation, that is, by exposing the works to light and moisture rather than shielding them, *System of Exposure* questions the assumed stability of the archive and the neutrality of preservation. If images are maintained through controlled conditions of visibility, what happens when those conditions are withdrawn or inverted? Through processes of temporal degradation, the installation considers how photographic media are not only made legible but also rendered unstable, contingent, and subject to disappearance. Drawing from texts by Jacques Derrida, Michel Foucault, and Stuart Hall, it approaches the archive as a site structured by power, in which visibility, circulation, and erasure are mutually implicated.



Was bedeutet es, wenn Bilder konserviert werden, und unter welchen Bedingungen bleiben sie sichtbar? Diese Installation setzt sich mit Leni Riefenstahls Fotobüchern als Objekten auseinander, die in ein Zirkulationsregime eingebettet sind, in dem der Bildband als Mechanismus ästhetisierter Zuschauerschaft und sozialer Abgrenzung fungiert.

Indem die Prinzipien der archivatischen Konservierung umgekehrt werden, das heißt, indem die Werke Licht und Feuchtigkeit ausgesetzt statt vor ihnen geschützt werden, hinterfragt *System of Exposure* (System der Sichtbarkeit) die vermeintliche Stabilität des Archivs und die Neutralität der Bewahrung. Wenn Bilder durch kontrollierte Sichtbarkeitsbedingungen erhalten bleiben, was geschieht dann, wenn diese Bedingungen aufgehoben oder umgekehrt werden? Durch Prozesse zeitlicher Degradation untersucht die Installation, wie fotografische Medien nicht nur lesbar gemacht, sondern auch instabil, kontingent und dem Verschwinden ausgesetzt werden. Ausgehend von Texten von Jacques Derrida, Michel Foucault und Stuart Hall nähert die Arbeit sich dem Archiv als einem von Macht strukturierten Ort, an dem Sichtbarkeit, Zirkulation und Auslöschung miteinander verflochten sind.

Sally Frey & Franka Geiser

Wer erzählt hier eigentlich?, 2026

The workshop *Wer erzählt hier eigentlich?* (Who is Actually Telling the Story Here?) engages with photographic works by Leni Riefenstahl and reflects on critical approaches to Nuba photography within this context. It was developed for the exhibition *Inside Archives* and is aimed at students in grades 7 and 8.

At its core is the question of the subject: What does it mean to create images of other people and communities and to tell stories that are not one's own? Students explore perspectives, representation, and self-positioning, including the problematic dynamics that can arise in artistic and media practices when speaking about an "Other."

The focus is not only outward but inward. Participants reflect on their own positioning and make their own images—developing stories and images about themselves, working with Polaroid cameras or with paper and drawing materials. The results come together in a collectively produced magazine.

Portrait – one line, 2025;
Concept development workshop marking the
150th Anniversary of the Alte Nationalgalerie, Berlin.
Copyright Kim Wiegand, 2025.



Der Workshop *Wer erzählt hier eigentlich?* beschäftigt sich mit fotografischen Arbeiten von Leni Riefenstahl und mit einem reflektierten Umgang mit Nuba-Fotografien in diesem Kontext. Der Workshop wurde für die Ausstellung *Inside Archives* konzipiert und richtet sich an Schüler*innen der 7. und 8. Klasse.

Im Zentrum steht die Frage nach dem „Über“: Was bedeutet es, Bilder von anderen Menschen und Gemeinschaften zu machen und Geschichten zu erzählen, die nicht die eigenen sind? Die Schüler*innen setzen sich mit Blickverhältnissen, Repräsentation und Selbstverortung auseinander. Im Workshop ergründen wir, welche problematischen Dynamiken in künstlerischen und medialen Prozessen entstehen können, wenn über das „Andere“ berichtet wird.

Dabei geht es nicht nur um den Blick nach außen, sondern auch um Selbstverortung und eigene Bildproduktion. Die Jugendlichen entwickeln eigene Geschichten und Bilder über sich selbst. Sie arbeiten mit Polaroid-Kameras oder mit Papier und Stiften. Aus den Ergebnissen entsteht ein gemeinsam gestaltetes Magazin.

Portrait – one line, 2025;
Konzeptentwicklungsworkshop anlässlich des
150-jährigen Jubiläums in der Alten Nationalgalerie, Berlin.
Copyright Kim Wiegand, 2025.

Schokofeh Kamiz

Index for an Installation, 2026

Index for an Installation examines photography as a historically charged medium in which power and violence become manifest, using the Nuba image archives as a case study. It does not aim to reproduce historical visual orders, but to disrupt them, to question hegemonic perspectives, and to render the archives accessible as sensorial testimonies of violence.

It combines archival work, performative writing, and experimental sound design as methodological practice. The installation operates with a fragmented sound concept oscillating between self-dialog, observation, and documentation. Interior and exterior spaces blur into one another, from cool archival rooms to sunlit outdoor scenes. Negatives, prints, and technical descriptions become voices that make responsibility, overwhelming, and appropriation audible.

I view this work as an attempt to take a position from a place of outsideness. From this perspective, questions of responsibility and access arise: Who can speak? How can proximity be created without appropriation? When does visibility tip into something else? And what does it mean to work from the position of an outsider?

Photographic archive of Leni Riefenstahl,
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 2026.



Index for an Installation untersucht Fotografie als historisch belastetes Medium, in dem sich Macht und Gewalt manifestieren, am Beispiel der Nuba-Bildarchive. Es zielt nicht darauf ab, historische Bildordnungen zu wiederholen, sondern sie aufzubrechen, hegemoniale Perspektiven zu hinterfragen und die Archive als sinnlich erfahrbare Zeugnisse von Gewalt zugänglich zu machen. Dabei verbindet es Archivarbeit, performatives Schreiben und experimentelle Soundgestaltung als methodische Praxis.

Die Installation arbeitet mit einem fragmentierten Soundkonzept, das zwischen Selbstgespräch, Beobachtung und Dokumentation oszilliert. Innen- und Außenräume verschieben sich ineinander – von kühlen Archivräumen zu sonnendurchfluteten Außenszenen. Negative, Abzüge und technische Beschreibungen werden zu Stimmen, die Verantwortung, Überforderung und Aneignung hörbar werden lassen.

Die Arbeit versteht sich als Versuch der Verortung aus einer Position des Außenstehens. Aus dieser Perspektive heraus stellen sich Fragen nach Verantwortung und Zugriff: Wer kann sprechen? Wie lässt sich Nähe herstellen, ohne zu vereinnahmen? Wann kippt Sichtbarkeit? Und was bedeutet es, aus der Distanz zu arbeiten?

Fotografisches Archiv von Leni Riefenstahl,
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 2026.



Camilo Correa-Costa

The Lady's Photographs, Or: The mills of justice grind slowly...

“Since none of the verdicts included a professional ban, L.R. could live well with each of them.”

— Jürgen Trimborn, *Riefenstahl: Eine deutsche Karriere*, 2002.

In 1973, following the military coup that ended Salvador Allende's constitutional government, my grandparents lost the right to do the only thing they knew how to do. They were public school teachers—she taught Spanish, he taught physics—and neither belonged to any political party. Because they had openly supported a democratically elected government and embraced the social changes it promised, they were dismissed, blacklisted, and barred from any classroom for seventeen years. They were not tortured. They were not disappeared. In the arithmetic of Augusto Pinochet's dictatorship, that counted as luck.

I begin here because a prohibition on practicing one's profession—which comes with the obligation to survive through work for which one is unqualified—is a form of punishment I understand intimately, through them. And I can see that the story of Helene Bertha Amalie Riefenstahl

(from now on L.R.) is something entirely different. L.R. survived four denazification trials, the *Spruchkammerverfahren*, emerging unscathed each time, aided by loyal collaborators who had worked on her Nazi propaganda films and by a power of persuasion that consistently overwhelmed the improvised postwar juries [001]. When the French occupation government challenged one of the verdicts, and the magazine *Revue* published rumors about her use of Sinti and Roma prisoners as extras in *Tiefland*—whom she selected personally from concentration camps—the evidence was not yet available [002]. The film had been shot between 1940 and 1944 and it was not until 2002, sixty years later, that survivors and nonprofit organizations secured a legal injunction prohibiting her from denying they were extracted from the forced labor camps of Salzburg-Maxglan and Berlin-Marzahn [003, 004].

Nina Gladitz. She conducted an exhaustive investigation to determine the veracity of the “lack of knowledge” claim L.R. made regarding the origin of the extras in her film. Gladitz presented her findings in a documentary made for WDR in 1982 titled *Die Zeit des Schweigens und der Dunkelheit* (Time of Silence and Darkness). After L.R. filed a defamation lawsuit against Gladitz, the film was archived and never screened again. Gladitz also stopped receiving commissions from WDR. In 2020, Gladitz published the book *Leni Riefenstahl — Karriere einer Täterin* (Leni Riefenstahl — Career of a Perpetrator), in which she revisited this story along side other transgressions attributed to L.R. In 2021, following Gladitz's death, the case was reopened with the stated aim of enabling the scholarly and societal reckoning with the persecution and murder of the Sinti and Roma during National Socialism, and the screening of her film was finally permitted. See: “Schreiendes Unrecht.” *Der Spiegel* 48/1984 (25 November 1984), <https://www.spiegel.de/kultur/schreiendes-unrecht-a-77519910-0002-0001-0000-000013513239>;

[001] Nicole Bickhoff (ed.), *Unterlagen der Nachkriegszeit als Quellen zur Geschichte des Dritten Reichs* (Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2004).

[002] Jürgen Trimborn, *Riefenstahl: Eine deutsche Karriere* (Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2002), 401.

[003] “Leni Riefenstahl: Triumph der Tiefland-Häftlinge,” *Der Spiegel* (16 August 2002), <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/leni-riefenstahl-triumphe-der-tiefland-haeftlinge-a-209809.html>.

[004] A precedent that undoubtedly facilitated the empowerment of the Sinti and Roma communities in achieving this milestone was the work of

Die Fotografien der Dame, oder: Die Mühlen der Justiz mahlen langsam...

„Da mit keinem der Urteile ein Arbeitsverbot gegen sie ausgesprochen wurde, konnte L. R. mit jedem von ihnen gut leben.“ — Jürgen Trimborn, *Riefenstahl: Eine deutsche Karriere*, 2002.

1973, nach dem Militärputsch in Chile, der Salvador Allendes verfassungsmäßige Regierung beendete, verloren meine Großeltern das Recht, das zu tun, was sie am besten konnten. Sie waren Lehrer*innen an öffentlichen Schulen — sie unterrichtete Spanisch, er Physik — und keiner von beiden gehörte einer politischen Partei an. Weil sie eine demokratisch gewählte Regierung offen unterstützten und die von ihr versprochenen gesellschaftlichen Veränderungen begrüßt hatten, wurden sie entlassen, auf eine schwarze Liste gesetzt und für siebzehn Jahre aus allen Klassenzimmern verbannt. Sie wurden nicht gefoltert. Sie wurden nicht zum Verschwinden gebracht. Im Kalkül von Augusto Pinochets Diktatur galt das als Glück.

Ich beginne hier, weil ein Berufsverbot — das die Betroffenen zwingt, durch eine Arbeit zu überleben, für die man nicht ausgebildet ist — eine Form der Strafe ist, die ich durch meine Großeltern aus nächster Nähe kenne. Und ich erkenne, dass die Geschichte von Helene Bertha Amalie Riefenstahl (im Folgenden: L. R.) eine grundlegend andere ist.

L. R. überstand vier Spruchkammerverfahren und kam jedes Mal ohne Strafe und unbescholten davon — gestützt auf treue Mitarbeitende, die an ihren Propagandafilmen mitgewirkt hatten, und auf eine Überzeugungskraft, die die improvisierten Laienjurys regelmäßig überlistete [001].

Als die französische Besatzungsbehörde eines der Urteile anfocht und die Zeitschrift *Revue* Vorwürfe über den Einsatz von Sinti*zze- und Rom*nja-Häftlingen als Statist*innen im Film *Tiefland* veröffentlichte — die L. R. persönlich aus Konzentrationslagern ausgewählt hatte —, fehlten die Beweise. Sie waren damals noch nicht zugänglich [002]. Der Film war zwischen 1940 und 1942 gedreht worden, uraufgeführt erst 1954 — und erst 2002, sechzig Jahre später, erwirkten Überlebende und gemeinnützige Organisationen eine Unterlassungserklärung, die es L. R. untersagte, zu leugnen, dass diese Menschen aus den Zwangsarbeitslagern Salzburg-Maxglan und Berlin-Marzahn geholt worden waren [003, 004].

[001] Nicole Bickhoff (ed.), *Unterlagen der Nachkriegszeit als Quellen zur Geschichte des Dritten Reichs* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2004).

[002] Jürgen Trimborn, *Riefenstahl: Eine deutsche Karriere* (Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2002), 401.

[003] „Leni Riefenstahl: Triumph der ‚Tiefland‘-Häftlinge.“ *Der Spiegel*, 16. August 2002, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/leni-riefenstahl-triumphe-der-tiefland-haeftlinge-a-209809.html>.

[004] Ein Vorläufer, der die Sinti*zze und Rom*nja auf ihrem Weg zu diesem Meilenstein zweifellos gestärkt hat, war die Arbeit von Nina Gladitz. Sie untersuchte akribisch die Frage, ob L. R.s behauptete Unwissenheit über die Herkunft der Statist*innen in ihrem Film der Wahrheit entsprach. Ihre Erkenntnisse präsentierte sie 1982 in ihrem Dokumentarfilm *Die Zeit des Schweigens und der Dunkelheit* für den WDR. Nachdem L. R. Gladitz wegen Diffamierung verklagte, wurde der Film archiviert und nicht mehr gezeigt. Gladitz erhielt fortan keine Aufträge mehr vom WDR. 2020 veröffentlichte Gladitz das Buch *Leni Riefenstahl — Karriere einer Täterin*, in dem sie diese Geschichte zusammen mit weiteren L. R. zugeschriebenen Taten neu aufrollte. 2021, nach

By then L.R. was ninety-nine years old. Two years later she died, having never acknowledged what she had done [005].

After the trials, L.R. recovered her wartime assets and attempted to restart her career. When resistance in Germany proved too strong, she looked elsewhere—Italy, Spain, Austria—before reinventing herself entirely [006]. At sixty she traveled to the Nuba Mountains of Sudan, framing the journey as a search for freedom and primitive purity inspired by Ernest Hemingway and George Rodger [007]. The irony is considerable: both men had been profoundly marked by the consequences of European fascism, a system she had helped aestheticize and glorify.

Between 1962 and 2000 L.R. made approximately more than 18,000 photographs of the Nuba people—around 500 rolls of Kodachrome, Ektachrome, and Agfacolor positive film. Of these, she published roughly 700 images across three books, approximately four percent of the archive. The selection was deliberate and precise [008].

I am a photographer with access to that posthumous archive. Working through its 18,000 images,

“Dokumentarfilmerin Nina Gladitz ist tot,” *Der Spiegel* (4 May 2021), <https://www.spiegel.de/kultur/nina-gladitz-ist-tot-dokumentarfilmerin-mit-leni-riefenstahl-kritik-a-50996081-3625-4097-a1b8-75c528953b72>; “Zeit des Schweigens und der Dunkelheit.” *Internationales Frauen Film Fest* (2023), <https://frauenfilmfest.com/movie/zeit-des-schweigens-und-der-dunkelheit/>.

[005]

Like Miguel Krassnoff, torturer and murderer of the Chilean dictatorship, who is serving a sentence of over 1000 years in prison and has consistently denied every atrocity attributed to him. Mauricio Carvalho, “Miguel Krassnoff Martchenko: ‘Comparto el nunca más de Cheyre’.” *El Mercurio* (6 July 2003), archived at <https://web.archive.org/web/20080708083255/http://www.geocities.com/golpenchile/rec-20030706mercurio.htm>.

[006]

Jürgen Trimborn, *Riefenstahl: Eine deutsche Karriere* (Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2002), 418–26.

[007]

Leni Riefenstahl, *The Last of the Nuba* (New York: Harper & Row, 1974), 9–10.

applying systematic queries to the catalog with a deep-learning tool I designed, certain patterns become impossible to ignore. First, an extensive use of telephoto lenses establishes the relational dynamic from the outset: zero proximity, a safari logic, waiting to surprise prey [009]. This dynamic also surfaces in other ways, for example in one session, Folder 280, L.R. photographed a girl on the verge of adolescence who clearly did not want to be photographed. Across twenty-four frames, the girl looks directly into the camera seven times. That look says more than any caption could.

Secondly, what is absent from the published work is as telling as what is present: there is no war, no weapons, no poverty, no clitoridectomy, no clothing, no toothbrushes, no shoes—no sign that these people inhabited with lights and shadows the second half of the twentieth century alongside anyone else. The omission is systematic [010]. L.R.’s Nuba work constructs its “other” across three dimensions—temporal, material, and spatial: the subject is frozen in the past, dressed differently, inhabiting a distant elsewhere [011].

A theoretical framework I find useful for reading this archive comes from Dánae Fiore and Ana

[008]

Leni Riefenstahl, *Memoiren* (Frankfurt/M: Ullstein GmbH, 1987), 97–229.

[009]

Leni Riefenstahl, *The People of Kau* (New York: Harper & Row, 1976), 224.

[010]

Martina Thiele, “Körper ins rechte Bild gerückt: Selbstinszenierungen der Leni Riefenstahl am Beispiel ihrer Homepage” in Brigitte Hipfl, Elisabeth Klaus, and Uta Scheer (eds.), *Identitätsräume: Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie* (Bielefeld: transcript Verlag, 2004), 183.

[011] Rafael Sagredo Baeza, María Carolina Odone Correa, and Felipe Maturana Díaz. “La evolución de la representación de los mapuche a través de relatos e imágenes (1790–1950),” *Anuario de Estudios Americanos* 80, no. 2 (July–December 2023): 455–84. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2023.2.03>.

Da war L. R. neunundneunzig Jahre alt. Zwei Jahre später starb sie, ohne je anerkannt zu haben, was sie getan hatte [005].

Nach Abschluss der Verfahren erhielt L. R. ihr vor und während des Krieges erworbenes Vermögen zurück und machte sich wieder ans Werk — als wäre nichts gewesen. Sie versuchte es in Italien, Spanien, Österreich — überall dort, wo man ihre Geschichte mit weniger Eifer prüfte [006]. Mit sechzig brach sie auf, in neuem Gewand, weit weg — nach Ostafrika, wo sie eine Suche nach Freiheit inszenierte, eine Flucht aus der Zivilisation, inspiriert von Ernest Hemingway und George Rodger [007]. Die Ironie ist beträchtlich: Beide waren tief geprägt von den Folgen des europäischen Faschismus — eines Systems, an dessen Ästhetisierung und Verherrlichung L. R. mitgewirkt hatte.

Zwischen 1962 und 2000 machte L. R. etwa 18.000 Fotografien der Nuba — rund 500 Rollen Kodachrome-, Ektachrome- und Agfacolor-Positivfilme. Davon veröffentlichte sie etwa 700 Bilder in drei Büchern, ungefähr vier Prozent des gesamten Archivs. Die Auswahl war bewusst und präzise [008].

Gladitz’ Tod, wurde der Fall wiedereröffnet — mit dem erklärten Ziel, die wissenschaftliche und gesellschaftliche Auseinandersetzung mit der Verfolgung und Ermordung der Sinti*zze und Rom*nja während des Nationalsozialismus zu ermöglichen — und die Aufführung ihres Films wurde endlich gestattet; vgl. „Schreiendes Unrecht.“ *Der Spiegel* 48 (1984), 25. November 1984, <https://www.spiegel.de/kultur/schreiendes-unrecht-a-77519910-0002-0001-0000-000013513239>; „Dokumentarfilmerin Nina Gladitz ist tot.“ *Der Spiegel*, 4. Mai 2021, <https://www.spiegel.de/kultur/nina-gladitz-ist-tot-dokumentarfilmerin-mit-leni-riefenstahl-kritik-a-50996081-3625-4097-a1b8-75c528953b72>; Internationales Frauen Film Fest, „Zeit des Schweigens und der Dunkelheit.“ 2023. <https://frauenfilmfest.com/movie/zeit-des-schweigens-und-der-dunkelheit/>.

[005]

Wie Miguel Krassnoff, Folterer und Mörder der chilenischen Diktatur, der eine Strafe von über 1000 Jahren Gefängnis verbüßt und jede ihm zugeschriebene Gräueltat konsequent bestritten hat. Carvalho, Mauricio, „Miguel Krassnoff Martchenko: ‘Comparto el nunca más de Cheyre’.” *El Mercurio*, 6. Juli 2003, <https://web.archive.org/web/20080708083255/http://www.geocities.com/golpenchile/rec-20030706mercurio.htm>.

Ich bin Fotograf und habe Zugang zu diesem posthumen Archiv. Mit einem von mir entwickelten Deep-Learning-Tool durchforste ich die 18.000 Bilder — und bestimmte Muster werden unübersehbar. Da ist zunächst der ausgedehnte Einsatz von Teleobjektiven [009]: auf Abstand, auf Beute lauend, aus der Distanz gestohlen. In Ordner 280 fotografierte L. R. ein Mädchen an der Schwelle zur Adoleszenz, das nicht fotografiert werden wollte. Über 24 Aufnahmen hinweg blickt es siebenmal direkt in die Kamera. Dieser Blick sagt mehr als jede Bildunterschrift.

Zweitens ist das, was im veröffentlichten Werk fehlt, ebenso aufschlussreich wie das, was vorhanden ist: kein Krieg, keine Waffen, keine Armut, keine Klitorisbeschneidung, keine Kleidung, keine Zahnbürsten, keine Schuhe — kein Zeichen dafür, dass diese Menschen dieselbe Gegenwart bewohnten wie der Rest der Welt. Die Auslassung ist systematisch [010].

L. R.s Nuba-Werk konstruiert sein „Anderes“ entlang von drei Dimensionen — temporal, materiell und räumlich: Das Subjekt ist in der Vergangenheit eingefroren, anders gekleidet, in

[006]

Jürgen Trimborn, *Riefenstahl: Eine deutsche Karriere* (Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2002), 418–26.

[007]

Leni Riefenstahl, *The Last of the Nuba* (New York: Harper & Row, 1974), 9–10.

[008]

Leni Riefenstahl, *Memoiren* (Frankfurt/Main: Ullstein, 1987), 97–229.

[009]

Leni Riefenstahl, *The People of Kau* (New York: Harper & Row, 1976), 224.

[010]

Martina Thiele, „Körper ins rechte Bild gerückt: Selbstinszenierungen der Leni Riefenstahl am Beispiel ihrer Homepage.“ In *Identitätsräume: Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie*, hrsg. von Brigitte Hipfl, Elisabeth Klaus, Uta Scheer (Bielefeld: transcript, 2004), 183.

Butto, who speak of “photographed violence” and “violent photography.” [012]

The first concept refers to images in which violence is the explicit subject—blood L.R. paid for, according to Nuba interviewed in a BBC documentary [013].

The second is more structural: photographs in which the act of taking the image was itself coercive, involving bodily control over the subject against their will—controlling pose, clothing or lack thereof, and detail through the imposition of the photographer’s power. Both are present in this archive. Both reinforce the idea of the exotic violent other [014].

Such violence did not begin or end with L.R. Today there are photographers with platforms and resources doing versions of the same thing—Jimmy Nelson, Adam Koziol, Jiri Novak among them, moved by good sales, naivety, or just ignorance [015]. The question of who has the right to photograph whom, and from where, and to what end, has not been resolved by history. It remains a question of power, of proximity, of honesty about one’s own position. There have always been other ways. Benedicto Rivas documented his community in Chol-Chol (South of Chile) over a century

[012] Dánae Fiore and Ana Butto, “Violencia fotografiada y fotografías violentas. Acciones agresivas y coercitivas en las fotografías etnográficas de pueblos originarios fueguinos y patagónicos,” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons* (2014).

[013] James C. Faris, “Leni Riefenstahl and the Nuba Peoples of Kordofan Province, Sudan.” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 13, no. 1 (1993).

[014] Gastón Carreño, “Fotografías de cuerpos indígenas y la mirada erótica: reflexiones preliminares sobre algunos casos del confín austral,” *Revista Chilena de Antropología Visual* no. 2 (July 2002): 133–153. L.R. activates what Carreño describes as an ancient moral value of monotheistic societies that places Indigenous nudity as “fascinating, but at the same time disturbing.” Susan Sontag discussed nudity in Nazism as

ago from within [015]. Seydou Keita and Malick Sidibé repurposed the colonizer’s camera into a tool of freedom in the 1950s in West Africa [017]. And here you have me talking about that old lady’s pictures, 18,000 frames of privilege, that fade because of their own lack of honesty.



Visual Riddle on Primitivist Bias III, 2026
Digitized 6x6 cm analog film

“sanctimoniously asexual and in a technical sense pornographic.” Susan Sontag, “Fascinating Fascism,” in *Under the Sign of Saturn* (New York: Vintage Books, 1981).

[015] I just came across these people on the internet using these search terms: vanishing, indigenous, photography.

[016] Soledad Abarca and Ignacio Helmke (eds.), *Benedicto Rivas: Del registro al álbum fotográfico de Cholchol, 1910–1940* (Santiago: Ediciones Veranada, Biblioteca Nacional and Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2024).

[017] Lagos Photo Festival. Instagram, 2025. <https://www.instagram.com/reel/DUBUwaoCP-o/>.

einem fernen Anderswo beheimatet [011].

Einen theoretischen Rahmen für die Lektüre dieses Archivs liefern Dánae Fiore und Ana Butto, die von „fotografierter Gewalt“ und „gewalttätiger Fotografie“ sprechen [012].

Das erste Konzept bezieht sich auf Bilder, in denen Gewalt das explizite Sujet ist — zum Beispiel das Blut, für das L. R. Aussagen von Nuba-Zeug*innen in einem BBC-Dokumentarfilm zufolge bezahlt haben soll [013].

Das zweite ist struktureller Natur: Fotografien, bei denen der Akt des Fotografierens selbst Zwang bedeutete — körperliche Kontrolle über das Subjekt gegen dessen Willen, durch Vorgabe von Pose, Kleidung oder deren Abwesenheit sowie der Detailauswahl durch die Machtposition der Fotografin. Beides ist in diesem Archiv vorhanden. Beides verstärkt das Bild des exotischen, gewalttätigen Anderen [014]. Diese Gewalt begann und endete nicht mit L. R. Auch heute gibt es Fotografen mit Reichweite und Ressourcen, die

[011] Rafael Sagredo Baeza, María Carolina Odone Correa, Felipe Maturana Díaz, „La evolución de la representación de los mapuche a través de relatos e imágenes (1790-1950)“, *Anuario de Estudios Americanos* 80, Nr. 2 (Juli–Dezember 2023): 455–484. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2023.2.03>.

[012] Dánae Fiore und Ana Butto, „Violencia fotografiada y fotografías violentas. Acciones agresivas y coercitivas en las fotografías etnográficas de pueblos originarios fueguinos y patagónicos.“ *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*, 2014. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.67326>.

[013] James C. Faris, „Leni Riefenstahl and the Nuba Peoples of Kordofan Province, Sudan“, *Historical Journal of Film, Radio and Television* (2006). <http://www.tandfonline.com/loi/chjf20>.

[014] Gastón Carreño, „Fotografías de cuerpos indígenas y la mirada erótica: reflexiones preliminares sobre algunos casos del confín austral“, *Revis-*

Varianten davon betreiben — unter anderem Jimmy Nelson, Adam Koziol, Jiri Novak – motiviert durch gute Verkaufszahlen oder aus bloßer Naivität oder Ignoranz [015].

Die Frage, wer das Recht hat, wen zu fotografieren, von wo aus und zu welchem Zweck, ist von der Geschichte nicht beantwortet worden. Sie bleibt eine Frage der Macht, der Nähe, der Ehrlichkeit über die eigene Position. Es hat immer andere Wege gegeben. Benedicto Rivas dokumentierte seine Gemeinschaft in Chol-Chol im Süden Chiles vor über einem Jahrhundert mit einem Blick von innen [015]. Seydou Keita und Malick Sidibé deuteten die Kamera des Kolonisators in den 1950er Jahren in Westafrika in ein Werkzeug der Freiheit um [017] — und hier sitze ich nun und spreche über die Bilder dieser alten Dame, 18.000 Aufnahmen voller Privilegien, die ob ihrer eigenen Unehrlichkeit verblasen.

Bild links:
Visuelles Rätsel zum primitivistischen Bias III, 2026
Digitalisierter analoger 6x6cm-Film

ta Chilena de Antropología Visual, Nr. 2 (Juli 2002): 133–153. L. R. aktiviert das, was Carreño als einen alten moralischen Wert monotheistischer Gesellschaften beschreibt, der indigene Nacktheit als „faszinierend, aber gleichzeitig verstörend“ einstuft. Susan Sontag thematisierte Nacktheit im Nationalsozialismus als „scheinheilig asexuell und im technischen Sinne pornografisch.“ Susan Sontag, „Fascinating Fascism“, in *Under the Sign of Saturn*, First Vintage Books Edition (New York: Vintage Books, 1981).

[015] Auf die Arbeit dieser drei Fotografen bin ich durch eine einfache Internetsuche gestoßen, Suchbegriffe waren „vanishing, indigenous, photography“.

[016] Soledad Abarca und Ignacio Helmke, Hrsg., *Benedicto Rivas: Del registro al álbum fotográfico de Cholchol, 1910–1940* (Santiago: Ediciones Veranada, Biblioteca Nacional und Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2024).

[017] Lagos Photo Festival, Instagram, 2025. <https://www.instagram.com/reel/DUBUwaoCP-o/>.

Jule Roehr

On Gifting and Ownership

“Every photograph of others bears the traces of the meeting between the photographed persons and the photographer, neither of whom can, on their own, determine how this meeting will be inscribed in the photo. The photograph exceeds any presumption of ownership or monopoly and any attempt at being exhaustive.” [001] — Ariella Aïsha Azoulay

When I look at Leni Riefenstahl’s estate, above all it is the self-staged images that leave a lasting impression. In numerous pictures Riefenstahl is depicted fully dressed, occasionally alongside products from her sponsors, next to always unclothed Black people whose villages she was visiting. With their clumsily posed objects these photographs may have been useless for advertising purposes, but they are ultimately a successful depiction of the circumstances. They make me feel ashamed and angry. Perhaps this is also because I encounter Riefenstahl as a colleague, I am myself a *white* photographer with my own photographic archive and complex circumstances inscribed in it.

It also irritates when *Big Nudes* by Helmut Newton receives me in the entrance area of the Museum of Photography. The hegemonic body ideal it shows in fivefold repetition is also the first thing I see when I search for the museum’s opening hours on the internet and has become inextricably linked to the appearance of the Museum of Photography over the years. Every time I enter the museum I wish I could take them down, even if only for a temporary interruption. I wonder whether it is still appropriate to welcome all the persons entering the space in this way. I want an entrance area whose design is negotiable by us visitors. A Museum *about* Photography.

At the moment it seems impossible for me as a photographer to develop an artistic work on Riefenstahl’s estate, or to find another way of dealing with the estate than writing and talking about it. I am concerned with the question of who the pictures (should) belong to after the photographer’s death and which extractivist practices (could) continue.

Photography and visual culture theorist Ariella Aïsha Azoulay has long examined the power relations inscribed in photographs and their use. She describes the “event of photography” as a complex, multifaceted, and ongoing process in which every photograph embodies a relationship between all those involved [002].

[001]
Ariella Aïsha Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Zone Books, 2008), 11.

[002]
See: Ariella Aïsha Azoulay, “Photography,” *Mafte’akh 2c* (2011): 75. https://monoskop.org/images/8/82/Azoulay_Ariella_2011_Photography_The_ontological_question.pdf.

Vom Schenken und vom Eigentum

„Every photograph of others bears the traces of the meeting between the photographed persons and the photographer, neither of whom can, on their own, determine how this meeting will be inscribed in the photo. The photograph exceeds any presumption of ownership or monopoly and any attempt at being exhaustive.“ [001] — Ariella Aïsha Azoulay

Wenn ich den Nachlass von Leni Riefenstahl betrachte, sind es vor allem die Selbstinszenierungen der Fotografin, die in mir nachwirken. In zahlreichen Bildern ist Leni Riefenstahl stets bekleidet abgebildet, neben den stets unbekleideten Schwarzen Menschen, deren Dörfer sie besuchte. Häufig wurde auch das eine oder andere Produkt von Sponsoren der Fotografin neben den Abgebildeten platziert.

Diese Fotografien mit den klobig ins Bild gestellten Objekten mögen für Werbezwecke unbrauchbar gewesen sein, sind jedoch eine letztlich gelungene Darstellung der Umstände. Sie lösen Scham und Verärgerung in mir aus. Möglicherweise liegt es auch daran, dass ich Riefenstahl als Kollegin begegne – als ebenso *weiße* Fotografin mit einem eigenen fotografischen Archiv und den darin eingeschriebenen komplexen Verhältnissen.

Ebenso irritiert es mich, wenn ich im Eingangsbereich des Museums für Fotografie von den *Big Nudes* von Helmut Newton begrüßt werde. Ich frage mich, ob es noch zeitgemäß ist, alle Ausstellungsbesucher*innen auf diese Weise zu empfangen. Das hegemoniale Körperideal in fünf-facher Wiederholung ist auch das erste, was ich bei der Suche nach den Öffnungszeiten des Museums im Internet sehe und ist somit seit etlichen Jahren untrennbar mit dem Erscheinungsbild des Museums für Fotografie verbunden. Jedes Mal, wenn ich das Museum betrete, möchte ich diese Bilder von der Wand nehmen – und sei es nur für eine vorübergehende Unterbrechung. Ich wünsche mir einen Eingangsbereich, dessen Gestaltung durch uns Besucher*innen verhandelbar ist. Ein Museum *über* Fotografie.

Derzeit erscheint es mir unmöglich, als Fotografin eine künstlerische Arbeit zu Riefenstahls Nachlass zu entwickeln, beziehungsweise, eine andere Form des Umgangs mit dem Nachlass zu finden, als darüber zu schreiben und zu sprechen. Mich beschäftigt die Frage, wem die Bilder nach dem Ableben der Fotografin gehören (sollten) und welche extraktivistischen Praxen

[001]
Ariella Aïsha Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Zone Books, 2008), 11.

Photographer(s), person(s) depicted, viewer(s), and institution(s) are in a continuous relationship with one another and actively shape the meaning of the photograph. According to Azoulay, the question of a photograph's ownership cannot be clearly resolved against this backdrop, as photographs have often been created, appropriated, distributed, and used under conditions that disregarded the rights of their subjects. Any answer must go beyond authorship and consider the rights of the other individuals involved in the event of photography [003].

Image description 1: *Advertising shot for Persil* [004]

Leni Riefenstahl is seen smiling, wearing a summer dress and straw hat, wringing out a piece of clothing over a tub. She is framed by two undressed children, both also holding a piece of clothing. The children look very young, perhaps three and five years old, and they probably live in the place where the photographer is staying to shoot some pseudo-ethnographic reportage. A little further forward in the picture, a large packet of washing powder is positioned so that we can make out the product name: "Persil with two whiteners 65." Standing on a stool, the packet becomes the same size as the child on Riefenstahl's left. Round houses made of clay can be seen in the background.

Image description 2: *Backcover of a photo book*

This photograph appears on the back cover of Leni Riefenstahl's book *Die Nuba – Menschen wie von einem anderen Stern* [005] (literally: "people who seem to be from another planet") and serves as the author's portrait. Riefenstahl sits fully clothed on a folding lounge, unclothed children crouching next to and beneath her in the dust. One child reaches out his hand to Riefenstahl to receive a small portion of millet porridge. In her dissertation *Der unschuldige Blick* ("the innocent gaze"), art historian Gisela Schäffer describes how Riefenstahl stages Nuba children as recipients, drawing on colonialist visual politics such as that found in the newsletters of the Deutschkoloniale Frauenbund (German Colonial Women's League) in the early twentieth century and during the Nazi period [006]. Given the colonial revisionist revival under National Socialism, Riefenstahl would likely have been familiar with such imagery. Its visual language has had a lasting impact on visual rhetoric, including in Germany's so-called development aid [007].

In the Riefenstahl estate, Leni Riefenstahl is considered the photographer and thus copyright holder of the photographs. The *Reclaiming Nuba Images* website documents the results of a collaborative research project on the

[003]
See: Ariella Aïsha Azoulay, "Es mi antepasado, no un bien del museo," in *Restituciones. La fotografía en deuda del pasado*, ed. Carles Guerra (Madrid: Fundación Mapfre, 2022), 12.

[004]
Horst Kettner, Advertising photograph for Persil, Masakin Region, 1968/69 (inv. no. 2018,012/0584.0012), digital copy subsequently edited, Staatliche Museen zu Berlin-Kunstbibliothek, Nachlass Riefenstahl: <https://nuba-images.smb.museum/projects/enstehungskontexte/#produktwerbung>.

[005]
Leni Riefenstahl, *Die Nuba – Menschen wie von einem anderen Stern* (Munich: List Verlag, 1973).

[006]
See: Gisela Schäffer, *The Innocent Gaze* (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016), 193.

[007]
See: *ibid.*, citing Susan Arndt, 202.

[008]
Documentation of the research project *Racism – Colonialism – Fascism? German-Sudanese Collaborative Indexing and Presentation of the Nuba Work by Leni Riefenstahl*: <https://nuba-images.smb.museum/>.

fortbestehen (könnten). Die Theoretikerin für Fotografie und visuelle Kultur Ariella Aïsha Azoulay bearbeitet seit vielen Jahren die Machtverhältnisse, welche in Fotografien und deren Verwertung eingeschrieben sind. Sie beschreibt das „Ereignis der Fotografie“ als ein komplexes, vielschichtiges und fortlaufendes Geschehen, bei dem jede Fotografie eine Beziehung zwischen allen Beteiligten beinhaltet [002].

Fotograf*in, Abgebildete, Betrachter*innen und Institutionen stehen in einem fortwährenden Verhältnis zueinander und prägen die Bedeutung aktiv mit. Die Frage des Eigentums an Fotografien lässt sich Azoulay zufolge vor diesem Hintergrund nicht eindeutig klären, da diese häufig unter Bedingungen entstanden sind, angeeignet und verbreitet wurden, die die Rechte vor allem der Abgebildeten missachteten. Eine Antwort auf die Frage, wem diese Bilder gehören (sollten), geht somit über die Urheberschaft hinaus und muss die Rechte der weiteren am „Ereignis der Fotografie“ beteiligten Personen mit einbeziehen [003].

Bildbeschreibung 1: *Werbeaufnahme für Persil* [004]

Wir sehen Leni Riefenstahl lächelnd mit einem Sommerkleid und einem Strohhut ein Stück Kleidung über einer Zinkwanne auswringen. Sie wird von zwei unbedeckten Kindern eingerahmt, beide halten ebenfalls ein Kleidungsstück in der Hand. Die Kinder wirken noch sehr jung, vielleicht drei und fünf Jahre, und wahrscheinlich leben sie in dem Ort, in dem sich die Fotografin aufhält, um ihre pseudoethnografischen Reportagen zu fotografieren. Etwas weiter vorn im Bild ist eine große Packung mit Waschpulver so platziert, dass wir den Produktamen erkennen: „Persil mit zwei Weißmachern 65“. Die Packung steht auf einem Hocker und ist somit genauso groß wie das Kind zu Riefenstahls linker Seite. Im Hintergrund sind runde aus Lehm gebaute Häuser zu sehen.

Bildbeschreibung 2: *Rückseite von Leni Riefenstahls Band „Die Nuba: Menschen wie von einem anderen Stern“* [005]

Das Foto auf der Rückseite von Leni Riefenstahls Band *Die Nuba: Menschen wie von einem anderen Stern* dient als Autorinnenportrait. Riefenstahl sitzt bekleidet auf einer Klappliege, umgeben von unbedeckten Kindern, die neben ihr auf der Liege und unter ihr im Staub hocken. Eines der Kinder streckt seine Hand aus und erhält von Riefenstahl eine Handvoll Hirsebrei. Die Kunsthistorikerin Gisela Schäffer zeigt in ihrer Dissertation *Der unschuldige Blick*, wie Riefenstahl die Kinder der Nuba-Gesellschaften als Empfangende inszeniert und damit auf kolonialistische Bildpolitiken

[002]
vgl. Ariella Aïsha Azoulay, „Photography“, *Mafte'akh 2e* (2011): 75, https://monoskop.org/images/8/82/Azoulay_Ariella_2011_Photography_The_ontological_question.pdf.

[003]
vgl. Ariella Aïsha Azoulay: „Es mi antepasado, no un bien del museo“, in: *Restituciones. La fotografía en deuda del pasado*, Hg. Carles Guerra (Madrid: Fundación Mapfre, 2022), 12.

[004]
Horst Kettner, *Werbeaufnahme für Persil*, Masakin Region, 1968/69 (Inv.-Nr. 2018,012/0584.0012), Digitalisat nachträglich bearbeitet, Staatliche Museen zu Berlin – Kunstbibliothek, Nachlass Riefenstahl: <https://nuba-images.smb.museum/projects/enstehungskontexte/#produktwerbung>.

[005]
Leni Riefenstahl, *Die Nuba: Menschen wie von einem anderen Stern* (München: List Verlag, 1973).

so-called Nuba works and provides information about the contexts in which they were created [008]. Through interviews conducted by Towhid Tabasa and Mohamed Bakhit, voices emerge that make clear that some of the people photographed did not consciously consent to the publication of their images [009].

Leni Riefenstahl benefited financially and in other ways from the sale of the photo books. When she died her partner and colleague Horst Kettner inherited the collection. Upon his death, the entire estate passed to their secretary, Gisela Jahn. Accompanied by media entrepreneur Holger Roost-Macias, Jahn negotiated the donation of the artistic estate to the Prussian Cultural Heritage Foundation, with Roost-Macias securing the exploitation rights for himself. Since the donation of the estate to the foundation in 2018, it has been carefully and professionally archived across various institutions and made accessible to the public.

In October 2024, Moritz Wullen, director of the Art Library, handed over a hard drive with the digitized holdings of the Nuba collection on behalf of the Prussian Cultural Heritage Foundation to Professor Shamsoum Khamis Kafi Tiyah, chairperson of the Pan-Nuba Council (PNC), who accepted it on behalf of the communities from which the people depicted in the photographs originate. At a symposium attended by PNC representatives on the occasion of the end of the project, it was clear that the photographs can also be perceived as historical documents [010].

Who owns these pictures since the transfer was made, and who else owns them?

Each photograph contains multiple memories, identities, and forms of representation. Each also embodies production conditions and ownership structures organized through copyright and permissions that are highly questionable from today's perspective.

Roost-Macias, owner of production company La Tresor, holds the commercial exploitation rights to the photographs (to publish them and to sell prints on the art market) and numerous films. Roost-Macias has produced shows such as *Supernanny* and *Germany's Next Top Model*; he is not known for nuanced examinations of complex image archives or for critical engagement with issues of discrimination and power dynamics. In 2024 he exhibited the photographs in Munich and made a film titled *Die Sehnsucht nach Unschuld* (The Longing for Innocence), which adds audio from Riefenstahl's autobiographical recordings to original footage from her travels in Sudan without commentary. He offers no critical analysis in the film or elsewhere. A screening of *Die Sehnsucht nach Unschuld* at the Munich City Museum was prevented by protests in 2024 [011].

[009]
See: <https://nuba-images.smb.museum/en/projects/work-processes/#masakin>.

[010]
See: Gesine Bahr, "Those weren't 'your' Nuba, Leni Riefenstahl!", *SPK Magazine* (15. November 2024), <https://www.spkmagazin.de/2024/das-waren-nicht-deine-nuba-leni-riefenstahl.html>.

[011]
The protests were supported by, among others, the Netzwerk Rassismus- und Diskriminierungsfreies Bayern, the Migrationsbeirat München, the Morgen e.V. network, and representatives of the Black community in Munich; see joint press release: <https://migrationsbeirat.muenchen.de/downloads/pressemitteilungen/24-04-15-gemeinsame-PM.pdf>.

zurückgreift, wie sie etwa in den Mitteilungsblättern des Deutschkolonialen Frauenbundes zu Beginn des 20. Jahrhunderts und während der NS-Zeit verbreitet wurden [006]. Angesichts des kolonialrevisionistischen Revivals im Nationalsozialismus dürfte Riefenstahl mit solchen Darstellungen vertraut gewesen sein. Diese Bildsprache setzte sich auch in der sogenannten Entwicklungszusammenarbeit Deutschlands nach Ende der NS-Zeit fort und prägte die visuelle Rhetorik nachhaltig [007].

Im vorliegenden Nachlass gilt Leni Riefenstahl als Fotografin und somit Urheberin der Fotografien. Die Webseite *Reclaiming Nuba Images* dokumentiert die Ergebnisse eines kollaborativen Forschungsprojekts zur Erschließung des „Nuba-Werkes“ und gibt auch Auskunft über die Entstehungskontexte [008]. In Befragungen der Abgebildeten durch Towhid Tabasa und Mohamed Bakhit kommen Stimmen zu Wort, die deutlich machen, dass einige der abgebildeten Personen der Verwertung ihrer Bilder in den Publikationen nicht bewusst zugestimmt haben [009].

Leni Riefenstahl profitierte unter anderem finanziell durch den Verkauf der Fotobücher und nach ihrem Tod erbte ihr Lebensgefährte und Kollege Horst Kettner auch den fotografischen Bestand. Nach seinem Tod ging das gesamte Erbe an die Sekretärin Gisela Jahn. Diese verhandelte, begleitet von dem Medienunternehmer Holger Roost-Macias, eine Schenkung des künstlerischen Nachlasses an die Stiftung Preussischer Kulturbesitz (SPK) bei der sich Roost-Macias die Verwertungsrechte sicherte. Seit der Schenkung des Nachlasses im Jahr 2018 an die Stiftung wird dieser nun in verschiedenen Institutionen aufwändig und fachgerecht archiviert und zugänglich gemacht.

Im Oktober 2024 übergab Moritz Wullen, Direktor der Kunstbibliothek, stellvertretend für die SPK eine Festplatte mit den digitalisierten Beständen des „Nuba-Werks“ an Professor Shamsoum Khamis Kafi Tiyah, Vorsitzender des Pan-Nuba Council, der sie stellvertretend für die Herkunftsgesellschaften der Abgebildeten entgegennahm. Bei einem Symposium mit zahlreichen Vertreter*innen des Pan-Nuba Council, welches zum Abschluss des kollaborativen Forschungsprojekts stattfand, wurde deutlich, dass die Fotografien von den Angehörigen der Abgebildeten auch als historische Zeugnisse rezipiert werden [010].

Wem gehören diese Bilder nach dieser Übergabe und wem gehören die Bilder auch noch?

Jede der Fotografien birgt in sich Erinnerungen, Zugehörigkeit(en) und Repräsentation. Jede dieser Fotografien trägt aber auch die durch Copyright und Fotogenehmigungen organisierten und aus heutiger Sicht sehr fragwürdigen Produktionsbedingungen und Eigentumsverhältnisse in sich.

[006]
vgl. Gisela Schäffer, *Der unschuldige Blick: Leni Riefenstahls Nuba-Fotografien* (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016), 193.

[007]
vgl. ebd. Schäffer, nach Susan Arndt, 202.

[008]
Dokumentation des Forschungsprojekts „Rassismus – Kolonialismus – Faschismus? Deutsch-Sudanesisches kollaborative Erschließung und Präsentation des Nuba-Werks von Leni Riefenstahl“: <https://nuba-images.smb.museum/>.

[009]
vgl. <https://nuba-images.smb.museum/projects/arbeitsprozesse/#sichtweisen>.

[010]
vgl. Gesine Bahr, „Das waren nicht »deine« Nuba, Leni Riefenstahl!“, *SPK Magazine*, 15. November 2024, <https://www.spkmagazin.de/2024/das-waren-nicht-deine-nuba-leni-riefenstahl.html>.

One of the protest organizers was human rights activist Fadumo Korn, who views the film's reduction of Black people to their bodies as culturalizing and racist reproduction. Among other things, she called for the communities of origin to share in the profits [012].

Why does copyright protect Riefenstahl's work and her exploitation rights, but not the rights of those depicted? Why are the rituals and body paintings of those depicted not recognized as creative works in a legal system that enables their commercial use? Can anyone stop the sale of Dibond posthumous prints of the photographs, with digitally added versions of Leni Riefenstahl's signature, on the private art market? What significance does the donation of these materials to state archives hold if a private media entrepreneur can commercially exploit them without any consideration for the findings of collaborative research projects?

This juxtaposition of a multidisciplinary scientific and museological institutional practice and a commercial exploitation strategy illustrates the complex and evolving network of relationships between the people involved in each "event of photography." The persistence of unequal power relations between photographer and photographed, which have continued from the beginnings of photography to the present day, are thus clear in the distribution of Riefenstahl's estate.

Does this responsibility create a new task for the Museum of Photography, beyond conservation, mediation, research and (non-)exhibition?

One of my suggested titles for our exhibition on the processing of Riefenstahl's archive was: "Finding Leni in me." This sentence resonates like an invisible subtitle whenever I enter the museum. What structures could be established in the Museum of Photography to anchor a continuous interrogation of photographic practice and related museum practice and publishing in the long term? Could the Museum of Photography be an educational institution for *unlearning*? Could it serve as a media-critical contact point for amateur and professional photographers, teachers, and employees of textbook publishers to counter the reproduction of racist stereotypes and critically reflect on the practice of photography itself? In the case of Leni Riefenstahl's estate, could the museum simultaneously provide the relatives of the people depicted with low-barrier access to the material while firmly establishing the ongoing negotiation of the forms of dealing with it, for example through artist residencies or workshops, as part of its institutional program?

For me as a photographer and teacher, such spaces are essential for critically observing my own working methods and teaching.

It seems particularly important to me to ensure that the above-mentioned debates remain both unfinished and permanent. Special care should therefore

[012]
"Protests against Exhibition: Black Community Demonstrates Against Leni Riefenstahl's Photographs," münchen.tv, first broadcast 19 April 2024, 6:14 pm: <https://www.muenchen.tv/mediathek/video/proteste-gegen-ausstellung-black-community-demonstriert-gegen-die-fotografien-von-leni-riefenstahl/>.

Der TV-Produzent Holger Roost-Macias, Inhaber der Firma La Tresor, verfügt über die kommerziellen Verwertungsrechte an den Fotografien und an zahlreichen Filmen. Die Rechte der Bilder beinhalten sowohl Veröffentlichungsrechte als auch die Möglichkeit, Neuabzüge im Kunsthandel zu veräußern. Roost-Macias verantwortet als TV-Produzent Formate wie *Die Supernanny* und *Germany's Next Topmodel*. Für eine differenzierte Aufarbeitung komplexer Bild- und Filmbestände und für die kritische Auseinandersetzung mit Fragen von Diskriminierung und Machtverhältnissen ist er bisher nicht bekannt. Neben einer Ausstellung mit Fotografien des „Nuba Werks“ in München im Jahr 2024 präsentierte Roost-Macias seinen Film *Die Sehnsucht nach Unschuld*. In diesem bearbeitet er das originale Filmmaterial von Riefenstahls Reisen in den Sudan und fügt Riefenstahls autobiografische Tonaufzeichnungen unkommentiert hinzu. Eine kritische Einordnung nimmt er weder im Film noch an anderer Stelle vor.

Ein Screening des Films *Die Sehnsucht nach Unschuld* im Münchner Stadtmuseum wurde 2024 durch Proteste verhindert [011]. Eine der Organisator*innen des Protestes ist die Menschenrechtsaktivistin Fadumo Korn. Sie sieht in der Art und Weise, wie der Film Schwarze Menschen auf den Körper reduziere, eine Form der kulturalisierenden und rassistischen Reproduktion. In einem Interview am Rande der Proteste forderte sie unter anderem eine Beteiligung der Herkunftsgesellschaften an den Gewinnen [012].

Warum schützt das Urheberrecht Riefenstahls Werk und ihre Verwertungsrechte, nicht aber die Rechte der Abgebildeten? Warum gelten die Rituale und Körperbemalungen der Abgebildeten in einem Rechtssystem, das ihre kommerzielle Nutzung ermöglicht, nicht als schöpferische Leistung?

Könnte überhaupt verhindert werden, dass im privaten Kunsthandel die Neuabzüge der Fotografien des „Nuba Werkes“ weiterhin auf Alu Dibond und mit einer posthum hinzugefügten digitalen Unterschrift von Leni Riefenstahl verkauft werden?

Welche Bedeutung hat die Schenkung und Platzierung dieser Materialien in staatlichen Archiven, wenn gleichzeitig ein privater Medienunternehmer das Bildmaterial, unabhängig von den Erkenntnissen der kollaborativen Forschungsprojekte, wirtschaftlich verwerten kann? Diese Gegenüberstellung einer wissenschaftlich-musealen, interdisziplinären Praxis von Institutionen und einer kommerziellen Auswertungsstrategie verdeutlicht die komplexen und fortwährenden Beziehungsgeflechte zwischen den im Sinne von Azoulay am „Ereignis der Fotografie“ beteiligten Personen. Die Kontinuität ungleicher Machtverhältnisse zwischen Fotografierenden und Abgebildeten, welche sich seit den Anfängen der Fotografie bis heute fortsetzen, wird somit auch in der Verteilung von Riefenstahls Erbe deutlich.

[011]
Die Proteste wurden unter anderem vom Netzwerk Rassismus- und Diskriminierungsfreies Bayern, dem Migrationsbeirat München, dem Netzwerk Morgen e.V. sowie Vertreter*innen der Schwarzen Community in München getragen, siehe gemeinsame Pressemitteilung: <https://migrationsbeirat.muenchen.de/downloads/pressemitteilungen/24-04-15-gemeinsame-PM.pdf>.

[012]
Proteste gegen Ausstellung: Black Community demonstriert gegen die Fotografien von Leni Riefenstahl, in: münchen.tv, Erstausstrahlung: 19.04.2024, 18:14 Uhr: <https://www.muenchen.tv/mediathek/video/proteste-gegen-ausstellung-black-community-demonstriert-gegen-die-fotografien-von-leni-riefenstahl/>.

be paid to the preservation of invisible knowledge, which also constitutes these spaces, collections, and archives. Sometimes artistic work can produce unexpected knowledge through its own materialities and processes, beyond the original questions. It enables open, flexible forms of approaching complex realities. In the Museum *about* Photography, things might therefore become slightly confusing at first. This effect would be desirable.

I would therefore like to thank all the people I have had the pleasure of meeting in numerous conversations and texts during this process so far.

Ergibt sich aus dieser Verantwortung für das Museum für Fotografie eine neue Aufgabenstellung, jenseits von Konservierung, Vermittlung, Beforschung und (Nicht-) Ausstellung?

Mein Titelvorschlag für unsere Ausstellung zur Bearbeitung von Riefenstahls Archiv lautete: „Finding Leni in me“. Dieser Satz schwingt wie ein unsichtbarer Untertitel stets mit, wenn ich das Museum betrete. Welche Strukturen könnten im Museum für Fotografie etabliert werden, um ein kontinuierliches Hinterfragen von fotografischer Praxis und der damit verbundenen musealen Arbeit und Veröffentlichung langfristig zu verankern? Könnte das Museum für Fotografie eine Bildungsstätte des *Verlernens* sein? Könnte es als medienkritische Anlaufstelle für Hobby- und Berufsfotograf*innen, Lehrkräfte und Mitarbeitende aus Schulbuchverlagen dienen, um der Reproduktion rassistischer Stereotype entgegenzuwirken und die Praxis der Fotografie an sich kritisch zu reflektieren? Könnte im Fall des Nachlasses von Leni Riefenstahl das Museum gleichzeitig den Angehörigen der abgebildeten Personen einen niedrigschwelligen Zugang zum Material verschaffen und die kontinuierliche Bearbeitung bzw. Aushandlung über die Formen der Bearbeitung zum Beispiel durch Artist Residencies oder Workshops fest in die institutionelle Arbeit verankern? Für mich als Fotografin und Lehrkraft sind genau solche Räume unabdingbar, um meine eigene Arbeitsweise und Lehre kritisch zu beobachten.

Dabei scheint es mir besonders wichtig, sicherzustellen, dass die angesprochenen Prozesse der Auseinandersetzung unabgeschlossen und zugleich beständig bleiben. Eine besondere Aufmerksamkeit müsste demnach der Bewahrung von nicht-sichtbarem Wissen gelten, welches diese Räume, Bestände und Archive ebenso konstituiert. Manchmal kann künstlerisches Arbeiten durch eigene Materialitäten und Prozesse unerwartetes Wissen hervorbringen – jenseits der ursprünglichen Fragestellungen. Es ermöglicht offene, bewegliche Formen der Annäherung an komplexe Realitäten. In dem Museum *über* Fotografie könnte es daher zunächst etwas unübersichtlich werden. Diese Wirkung wäre dann durchaus erwünscht.

Ich danke allen Personen, denen ich in zahlreichen Gesprächen und Texten in diesem Prozess bisher begegnen durfte.



Katrin Peters-Klaphake

What to do with the collection of Nuba images by Leni Riefenstahl?

Prologue

In the 2000s, the art book publisher Taschen Verlag published a glossy coffee-table book entitled *Africa: Leni Riefenstahl*. The heavy, multilingual (English, German, French, and partly Japanese) hardcover is a compilation of three photo books produced by Leni Riefenstahl in 1973 (*The Last of the Nuba*), 1976 (*People of Kau*), and 1982 (*Leni Riefenstahl's Africa*). For each of these books, Riefenstahl (1902–2003) created the photographs, texts, and the layout. The reprinted volume comprises of the same motifs and stay close to the initial format. The story is told exclusively through the captions. The anthology was first published in 2002, the year of Riefenstahl's centenary, followed by reprints in 2005 and 2010, including an ornate collector's item priced at several thousand euros. Taschen's publication strategy has kept these bodies of photographic work created in the 1960s and 1970s present in the visual treasure troves of many people worldwide, while insisting on the images' timeless significance and artistic value. And apparently it is lucrative.

The so-called Nuba works form a significant part of the largely unexplored Riefenstahl estate, donated to the Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK) and, by means of a collaboration contract, to the Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK) in 2018, when her entire archival collection of photos, film reels, audio recordings, books, writings, and cultural objects became accessible for the first time.

What are we talking about?

In her published works on the Nuba people, Riefenstahl operates within the clearly defined framework of a well-known trope: that of the “noble savage,” an idealized portrayal of people as close to nature, practicing strange wild customs but good at heart and beautiful, whose culture is doomed by the effects of modernization. Notions of modern development are reduced to their destructive aspects and the grim prospect of cultural demise is projected onto the fate of the entire continent. The title and narrative of Riefenstahl's first book, *The Last of the Nuba*, suggest that the remote communities in the Nuba Mountains were still unaffected by the impact of Western and Islamic civilization but would soon be extinct. She presents herself in white-savior motifs and as chronicler of a culture she knew very little about. Her visual and ideological othering of African peoples and Black bodies stands firm in the tradition of colonial photography and old-fashioned ethnography. Rather than colonialism, Riefenstahl seems to identify the turmoil of early independence and postcolonial nation-building as the violent intervention in the social fabric of African cultures. Her engagement on the continent must also be seen as an ostentatious act of apparent self-denazification after her

Was soll mit der Sammlung von Nuba-Bildern von Leni Riefenstahl geschehen?

Prolog

In den 2000er Jahren veröffentlichte der Kunstbuchverlag Taschen einen hochglänzenden Bildband mit dem Titel *Africa. Leni Riefenstahl*. Das dicke, mehrsprachige (englisch, deutsch, französisch und teilweise japanisch) gebundene Buch ist eine Kompilation von drei Fotobänden, die Leni Riefenstahl 1973 (*Die Nuba*), 1976 (*Die Nuba von Kau*) und 1982 (*Mein Afrika*) herausgebracht hatte. Für jedes dieser Bücher erstellte Riefenstahl (1902–2003) die Fotografien, Texte und das Layout. Der neu aufgelegte Sammelband umfasst dieselben Motive und folgt weitgehend dem ursprünglichen Layout. Die Geschichte wird jedoch ausschließlich durch die Bildunterschriften erzählt. Die Anthologie erschien erstmals im Jahr 2002, dem hundertsten Geburtsjahr von Riefenstahl, und wurde in den Jahren 2005 und 2010 neu aufgelegt, unter anderem als aufwändig gestaltetes Sammlerstück zum Preis von mehreren tausend Euro. Die Publikationsstrategie des Taschen Verlags trug dazu bei, dass diese in den 1960er und 1970er Jahren entstandenen Fotografien im Bildgedächtnis vieler Menschen weltweit präsent bleiben. Zugleich werden eine zeitlose Bedeutung und der künstlerische Wert der Bilder insinuiert. Und offenbar ist das auch lukrativ.

Die sogenannten Nuba-Werke stellen einen bedeutenden Teil des in Teilen weiterhin unerforschten Nachlasses von Leni Riefenstahl dar. Im Jahr 2018 wurde er der Stiftung Preußischer Kulturbesitz

(SPK) und, im Rahmen eines Kooperationsvertrags, der Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK) übergeben. Damit wurde der gesamte Archivbestand an Fotos, Filmrollen, Tonaufnahmen, Büchern, Schriften, Memorabilia und Kulturgütern erstmals für Forschende zugänglich gemacht.

Worüber sprechen wir hier?

In ihren Veröffentlichungen über zwei Gruppen der Nuba bewegt sich Riefenstahl innerhalb des klar definierten Schemas des bekannten Klischees des „edlen Wilden“: einer idealisierten Darstellung von Menschen, die der Natur nahe stehen, seltsame, wilde Bräuche pflegen, aber gutherzig und schön sind und deren Kultur durch die Auswirkungen der Modernisierung zum Untergang verurteilt ist. Dabei werden moderne Entwicklungen auf ihre zerstörerischen Aspekte reduziert und die düstere Aussicht auf den kulturellen Untergang auf das Schicksal des gesamten Kontinents projiziert. Der Untertitel und die Erzählung in Riefenstahls erstem Buch *Die Nuba. Menschen wie von einem anderen Stern* folgen dieser Logik und suggerieren, dass die abgelegenen Gesellschaften in den Nuba-Bergen zwar noch unberührt von den Einflüssen der westlichen und islamischen Zivilisation seien, aber bald aussterben würden. Sie präsentiert sich selbst als „weiße Retterin“ und als Chronistin einer Kultur, über die sie nur sehr wenig wusste. Ihre visuelle und ideologische

intense engagement as director of propaganda films for the Nazi regime in Germany.

Working with this archive

For me, reviewing and cataloging this collection of photographs and reading Riefenstahl's accounts of their creation has been very challenging. On the one hand, there were normal aspects of archival work and moments of pleasure in it, such as discovering links and dealing with historical photographic material like 35mm slides and cibachromes. On the other hand, my indignation and discomfort at many of the photos and especially the accompanying texts was sometimes overwhelming. Riefenstahl's memories of her trips to the Nuba Mountains read variously like adventure novels, hunting reports, and romantic tales, while referencing anthropological studies to create an air of scholarly validation. Riefenstahl worked extensively with multiple means of visual idealization and omission. Her favorite photographs are dramatic in composition and lighting, often enforced by a flash. Landscape photographs are wide-angle, images of people typically very close head or full-body portraits silhouetted against a blurry background. Portraits are often taken from a slight low angle that emphasizes exaltation. She frequently used a strong telephoto lens, which creates an impression of intrusion upon her subjects. A cinematic approach to staging and active image composition is palpable, with several scenes visibly staged to suit her narrative. Her visual language and focus on bare skin and scars, face painting and bloody fight scenes makes the texture of oiled skin, sand, blood, and ash appear strangely slick.

The Last of the Nuba and *Peoples of Kau* were translated and published in several major Western languages, but not in Arabic. The first book, on the Masakin people of Nuba, was the result of several longer stays over a period of about eight

years in the 1960s and driven by a sort of ethnographic interest. When she presented it to them in 1974, the protagonists expressed embarrassment at being pictured in the nude [001]. She did not reconsider her approach or its impact on the affected people, but instead looked for another, presumably still “unspoiled” community and chose the Nuba in Kau Nyaro. The photography and production for the second book, finished in under two years, were clearly oriented towards the desires of a Western audience and commercial success.

Riefenstahl's publications on the Nuba people are heavily distorted, between glorification and complete omission of undesirable aspects. Many questions about the conditions under which the photographs were taken remain unanswered. Scholars from the Global North have addressed this in their critical analysis,[002] their discourse based on notions of racism from their own cultural backgrounds but not considering the specific manifestations of racism and colonialism in Sudan—Nuba peoples have a long history of being marginalized and subject to military oppression, including by the governments of Umar Al-Bashir (1989–2019). Also overlooked has been the vital interest of the photographs' subjects, their descendants, Sudanese photographers, and Sudanese scholars in seeing these photos, as they form part of the relatively few photographic representations of their history, which in any case exist almost solely from the perspective of outsiders. Despite the unequal and ambiguous context of their production, the ideological superstructure imposed upon them, and

[001]

See: Leni Riefenstahl, *A Memoir* (New York: St Martins Press, 1993), 588.

[002]

See for instance: Susan Sontag, “Fascinating Fascism,” *New York Review* (February 6, 1975); James Faris, “Photography, power and the southern Nuba,” in Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography 1860–1920* (Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1992), 211–17; Gisela Schäffer, *Der unschuldige Blick. Leni Riefenstahls Nuba-Fotografie* (Deutscher Kunstverlag, 2016)—to name but a few.

Konstruktion afrikanischer Menschen und Schwarzer Körper als exotisch entspricht der Tradition der Kolonialfotografie und einer überholten Ethnografie. Anstelle des Kolonialismus scheint Riefenstahl die Turbulenzen der frühen Unabhängigkeit und des postkolonialen Staatenbildungsprozesses als gewaltsamen Eingriff in das soziale Gefüge des Sudans zu verstehen. Zudem muss ihr Engagement auf dem Kontinent als ostentativer Akt ihrer vermeintlichen Entnazifizierung nach ihrem intensiven Engagement als Regisseurin von Propagandafilmen für das Nazi-Regime in Deutschland gesehen werden.

Die Arbeit mit diesem Archiv

Für mich war es eine große Herausforderung, dieses fotografische Konvolut zu sichten, zu katalogisieren und die Berichte von Riefenstahl über dessen Entstehung zu lesen. Einerseits gibt es die üblichen Aspekte der Archivarbeit, die mir Freude bereiten, wie das Aufdecken von Zusammenhängen und der Umgang mit historischem Fotomaterial, beispielsweise mit Kleinbild-Dias und Cibachrome-Abzügen. Andererseits waren meine Entrüstung und mein Unbehagen angesichts vieler Fotos und insbesondere der begleitenden Texte mitunter überwältigend. Riefenstahls Erinnerungen an ihre Reisen in die Nuba-Berge lesen sich stellenweise wie Abenteuerromane, Jagdberichte und romantische Erzählungen. Gleichzeitig bezieht sie sich auf anthropologische Studien, um den Anschein wissenschaftlicher Legitimation zu erwecken. Riefenstahl bediente sich ausgiebig verschiedener Mittel der visuellen Idealisierung und Aussparung. Die Komposition und Beleuchtung der von ihr favorisierten Fotos ist dramatisch und wird oft durch Blitzlicht verstärkt. Landschaften fotografierte sie mit Weitwinkelobjektiv, Personen meist aus nächster Nähe als Kopf- oder Ganzkörperporträts, die sich

vor einem unscharfen Hintergrund abzeichnen. Zudem sind die Porträts oft aus leichter Untersicht aufgenommen, um einen Eindruck von Erhabenheit zu erwecken. Häufig verwendete sie ein starkes Teleobjektiv, wodurch ihr erheblicher Eingriff in die Privatsphäre der von ihr abgebildeten Menschen manifest wird. Bei der Inszenierung und der aktiven Bildkomposition ist ein filmischer Ansatz spürbar. Mehrere Szenen wurden erkennbar inszeniert, um dem vorgeprägten Narrativ zu dienen. Ihre Bildsprache, die sich auf nackte Haut, Narben, Gesichtsbemalung und blutige Kampfszenen konzentriert, lässt die Textur von eingöhlter Haut, Sand, Blut und Asche seltsam glatt erscheinen.

Die Nuba und *Die Nuba von Kau* wurden in mehr-ere westliche Sprachen übersetzt und veröffentlicht, jedoch nicht ins Arabische. Das erste Buch über die Masakin in der Nuba-Region entstand aus einer Art ethnografischem Interesse und war das Ergebnis mehrerer längerer Aufenthalte Riefenstahls über einen Zeitraum von etwa acht Jahren in den 1960er Jahren. Als sie es den Protagonist*innen 1974 vorstellte, zeigten diese sich angesichts der Nacktfotos beschämt [001]. Riefenstahl überdachte jedoch weder ihren Ansatz noch dessen Auswirkungen auf die betroffenen Menschen, sondern suchte nach einer anderen, mutmaßlich noch „unberührten“ Gruppe und entschied sich für die Nuba in Kau Nyaro. Die Fotografie und Produktion des zweiten Buches, das in weniger als zwei Jahren fertiggestellt wurde, waren eindeutig auf die Wünsche eines westlichen Publikums und auf den kommerziellen Erfolg ausgerichtet.

Riefenstahls Veröffentlichungen über die Nuba-Gesellschaften wirken stark verzerrend und schwanken zwischen Verherrlichung und vollständiger Ausblendung unerwünschter Aspekte.

[001]

Leni Riefenstahl, *Memoiren 1945-1987*, (Berlin: Ullstein, 1995), 388.

their questionable distribution and reception over decades, these photographs are visual testimonies of lived moments.

In countless repetitions and all possible technical formats, the photographic estate contains Riefenstahl's preferred images. It also reveals her selection process through categories like "second choice," "reserve," "archive," and "reject."

Some of the eliminated photos are interesting as they display a more searching, open-minded gaze. Apart from a rough thematic classification, often tailored to use contexts, hardly any information is attached to the pictures. Place and time of origin can only be deduced from other sources, such as Riefenstahl's publications, and must be treated with extreme caution. Processing and making available this difficult legacy require continuous (self-)critical reflection on the political and epistemological implications of constructing the archive through its handling. The estate has experienced validation and visibility through its transition to museum collections. At the same time, storage in public institutions can protect against potential misuse for ideological purposes and allow research access for stakeholders, researchers, and a critical public. The backgrounds of Riefenstahl's pictorial works became increasingly opaque through her own continuous reinterpretation, rearrangement, and re-presentation, with the active support of gallery owners and publishers. The archive is not complete, partly due to war-related losses, but mainly due to her own excisions. A continuous examination of the estate holdings in cooperation with the people concerned, other archives, and provenance research are therefore essential, as well as transparency regarding the archival principles being employed. This is a collection that confronts us as German museum people with the task of facing our own demons, specifically the long shadows of the country's colonial and fascist past and the bias that results from that background.

Ways of approaching the collection of Nuba images

The jointly conceived research project "Racism – Colonialism – Fascism? German–Sudanese Collaborative Cataloging and Presentation of the Nuba Work by Leni Riefenstahl" was initiated in 2021 by Sudan's Pan-Nuba Council [003] and Germany's Ethnologisches Museum, Kunstbibliothek and Staatsbibliothek zu Berlin, and the Stiftung Deutsche Kinemathek. It had the perspectives of Nuba stakeholders at its core. The team was confronted with a range of challenges, much of which were due to the political situation in Sudan—from the military coup of October 2021 to the brutal, still ongoing country-wide war that started in April 2023. The German and Nuba team members agreed to continue and conducted three workshops in Kampala, Uganda. Most photographs and film reels were digitized to enable viewings in different places. The image files formed the basis for the collaborative research that had two main goals: first, a graded classification of access rights for the relatives of people shown in the pictures as well as for researchers and the public and, second, the identification of the scenes and, where possible, the individuals in the photographs. The conditions for the future use of the photographs were negotiated with the representatives of the relevant Nuba societies. Two researchers carried out short research trips to the Kau Nyaro and Mesakin region in the Nuba Mountains and were able to speak with some of the people depicted in Riefenstahl's photographs who are still alive. A concept and architectural plan for a cultural center in the Nuba mountains were made, an international symposium was held in Berlin in October 2024, and the digital archives

[003]

The Pan-Nuba Council is a Sudanese civil-society organization representing various Nuba peoples. Its members are elected by their respective local societies.

Viele Fragen zu den Umständen, unter denen die Fotos entstanden sind, bleiben unbeantwortet.

Zwar haben Wissenschaftler*innen aus dem Globalen Norden dies in ihren kritischen Analysen thematisiert,[002] doch dieser Diskurs basiert auf Rassismusvorstellungen aus den jeweils eigenen kulturellen Kontexten, ohne die spezifischen Ausprägungen von Rassismus und Kolonialismus im Sudan zu berücksichtigen. Die Menschen in den Nuba-Bergen sind nämlich seit langem marginalisiert und militärischer Unterdrückung ausgesetzt – unter anderem durch die Regierungen von Umar Al-Bashir (1989–2019). Das vitale Interesse der abgebildeten Personen, ihrer Nachkommen, sudanesischer Fotograf*innen und Wissenschaftler*innen, diese Fotos zu sehen, da sie Teil der wenigen fotografischen Darstellungen ihrer Geschichte sind, die ohnehin fast ausschließlich aus der Perspektive von Außenstehenden gemacht wurden, wurde übersehen. Trotz des mehrdeutigen Entstehungskontextes, des ideologischen Überbaus sowie ihrer fragwürdigen Verbreitung und Rezeption über Jahrzehnte hinweg sind diese Fotografien auch visuelle Zeugnisse gelebter Momente.

Der fotografische Nachlass Riefenstahls umfasst in unzähligen Wiederholungen und allen möglichen technischen Formaten vor allem die von ihr bevorzugten Bilder. Er gibt zudem anhand von Kategorien wie „zweite Wahl“, „Reserve“, „Archiv“ und „Aussortierte“ Einblick in ihren Auswahlprozess. Einige der aussortierten Fotos sind interessant, da sie einen suchenderen, weniger festgelegten Blick offenbaren. Abgesehen von einer groben thematischen Einordnung, die oft auf den jeweiligen Verwendungskontext bezogen ist, wurden den Bildern kaum Informationen beigelegt. Ort und Entstehungszeit lassen sich nur aus anderen Quellen, wie beispielsweise Riefenstahls Publikationen ableiten und müssen mit äußerster Vorsicht behandelt werden. Die

Aufarbeitung und Zugänglichmachung dieses schwierigen Erbes erfordert eine kontinuierliche (Selbst-)Reflexion über die politischen und epistemologischen Implikationen der Archivkonstruktion und deren Anwendung. Durch die Aufnahme in Museumssammlungen hat der Nachlass an Validität und Sichtbarkeit gewonnen. Gleichzeitig schützt die Aufbewahrung in öffentlichen Institutionen vor potenziellem Missbrauch zu ideologischen Zwecken und ermöglicht den Zugang für Interessierte, Forscher*innen und eine kritische Öffentlichkeit. Die Hintergründe von Riefenstahls bildlichen Werken wurden durch ihre eigene kontinuierliche Neuinterpretation, Neuordnung und Neupräsentation – aktiv unterstützt von Galerien und Verlagen – zunehmend undurchsichtig. Das Archiv ist unvollständig, was zum einen auf kriegsbedingte Verluste, zum anderen aber vor allem auf ihre eigenen Kassationen zurückzuführen ist. Als deutsche Museumsfachleute sehen wir uns durch diese Sammlung mit unseren eigenen Dämonen konfrontiert, insbesondere mit dem langen Schatten der kolonialen und faschistischen Vergangenheit unseres Landes sowie den daraus resultierenden Befangenheiten.

Ansätze zur Aufarbeitung der Nuba-Bilder

Das gemeinsam konzipierte Forschungsprojekt „Rassismus – Kolonialismus – Faschismus? Deutsch-sudanesischer Zusammenarbeit bei der Erschließung und Präsentation des Nuba-Werks von Leni Riefenstahl“ wurde im Jahr 2021 vom

[002]

Siehe beispielsweise Susan Sontag, „Fascinating Fascism“, *New York Review*, 6. Februar 1975; James Faris, „Photography, Power and the Southern Nuba“ in *Anthropology and Photography 1860–1920*, hrsg. von Elizabeth Edwards (London: Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1992), 211–17; Gisela Schäffer, *Der unschuldige Blick. Leni Riefenstahls Nuba-Fotografie* (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016) – unter vielen anderen.

were handed over to the Pan-Nuba Council. The archive holdings are accessible (with some restrictions) at the museums in Berlin and digitally in Kampala through the Nuba Civic Society, registered by exiled Pan-Nuba Council members. In 2025, the website “Reclaiming Nuba Images” was launched to serve as a window onto the project’s working processes and first outcomes [004].

A pivotal topic debated at the workshops in Kampala, during joint archive visits in Berlin, and in our meetings was the question of ownership of the image material. Who has jurisdiction over interpretation, whose interest in viewing the images is legitimate, and who gets to decide about their accessibility? The photographs Riefenstahl made of the Nuba people in Masakin and Kau Nyaro display her gaze and her selection of motifs. Is it nonetheless possible to read some of them differently, and if so how? These questions and others also mark the artistic approaches of the research and exhibition project *Inside Archives*. The war ravages across the country and has now reached the Nuba Mountains. Displacement within Sudan and to neighboring and far-away countries is a lived reality for a majority of the people. The impact of fleeing and living in exile is essential to and very palpable within all the activities around the so-called Nuba images. Within the framework of the research and development project, as well as the artistic exploration, the objective is twofold: to situate the photographs and film clips within their historical context, and to critically examine them. Simultaneously, the focus is on highlighting divergent interpretations from a contemporary perspective.

[004]

See: <https://nuba-images.smb.museum/>.

sudanesischen Pan-Nuba Council [003] und dem Ethnologischen Museum, der Kunstbibliothek, der Staatsbibliothek zu Berlin und der Stiftung Deutsche Kinemathek initiiert. Im Mittelpunkt standen dabei die Perspektiven der Nuba-Akteur*innen. Das Team sah sich mit einer Reihe von Herausforderungen konfrontiert, die maßgeblich auf die politische Lage im Sudan zurückzuführen waren: vom Militärputsch im Oktober 2021 bis hin zum brutalen, andauernden landesweiten Krieg, der im April 2023 begann.

Die deutschen und die Nuba-Teammitglieder einigten sich darauf, das Projekt dennoch fortzusetzen und führten drei Workshops in Kampala, Uganda, durch. Die Fotos und Filmrollen wurden digitalisiert, um eine Sichtung an verschiedenen Orten zu ermöglichen. Die Bilddateien bildeten die Grundlage für die gemeinsame Forschungsarbeit, die zwei Hauptziele verfolgte: Erstens sollte eine abgestufte Klassifizierung der Zugriffsrechte für die Angehörigen der auf den Bildern abgebildeten Personen, für Forscher*innen und für die Öffentlichkeit erfolgen. Zweitens sollten die abgebildeten Szenen und, soweit möglich, die Personen identifiziert werden. Die Bedingungen für die künftige Nutzung der Fotos wurden mit den Vertreter*innen der jeweiligen Nuba-Gesellschaften ausgehandelt. Zwei Forscher unternahmen kurze Forschungsreisen in die Regionen Kau Nyaro und Masakin in den Nuba-Bergen. Sie konnten mit einigen der auf Riefenstahls Fotografien abgebildeten Personen sprechen, die noch am Leben sind. Für ein Kulturzentrum in den Nuba-Bergen wurden ein Konzept und ein architektonischer Entwurf erstellt. Im Oktober 2024 fand in Berlin ein internationales Symposium statt. Außerdem wurden die digitalen Archive dem Pan-Nuba Council übergeben. Die Archivbestände sind (mit einigen Einschränkungen) in den Museen in Berlin sowie digital in Kampala über die Nuba Civic Society zugänglich. Letztere wurde von im Exil lebenden

Mitgliedern des Pan-Nuba-Rats gegründet. Im Jahr 2025 wurde die Website *Reclaiming Nuba Images* [004] online gestellt, um einen Einblick in die Arbeitsprozesse und ersten Ergebnisse des Projekts zu vermitteln.

Ein zentrales Thema, das bei den Workshops in Kampala, bei gemeinsamen Archivbesuchen in Berlin sowie bei unseren *Inside Archives*-Treffen diskutiert wurde, war die Frage nach den Eigentumsrechten an dem Bildmaterial. Wer hat die Deutungshoheit? Wessen Interesse an der Betrachtung der Bilder ist legitim? Und wer entscheidet über deren Zugänglichkeit? Die von Riefenstahl in Masakin und Kau Nyaro angefertigten Fotografien sind Ausdruck ihres Blicks und ihrer Motivwahl. Ist es dennoch möglich, einige davon anders zu lesen – und wenn ja, wie? Mit diesen und anderen Fragen setzen sich auch die künstlerischen Ansätze des Forschungs- und Ausstellungsprojekts *Inside Archives* auseinander.

Der Krieg wütet im ganzen Land und die Kampfhandlungen haben nun auch die Nuba-Berge erreicht. Für einen Großteil der Bevölkerung ist Vertreibung innerhalb des Sudan sowie in benachbarte und weit entfernte Länder gelebte Realität. Die Auswirkungen der Flucht und des Lebens im Exil sind ein wesentlicher und sehr spürbarer Bestandteil aller Aktivitäten rund um die sogenannten Nuba-Bilder. Sowohl im Forschungs- und Erschließungsprojekt wie im Kontext der künstlerischen Auseinandersetzung geht es darum, die Fotografien und Filmausschnitte in ihrer Historizität zu verorten und kritisch zu hinterfragen, aber auch unterschiedliche Lesarten aus heutiger Perspektive aufzuzeigen.

[003]

Der Pan-Nuba Council ist eine sudanesisches zivilgesellschaftliche Organisation, die verschiedene Nuba-Gruppen vertritt. Seine Mitglieder werden von ihren jeweiligen lokalen Gemeinden gewählt.

[004]

vgl: <https://nuba-images.smb.museum/>.

Schokofeh Kamiz

Against Seeing

Before I begin: This text speaks frequently of seeing and of gazes. I am aware that sight is not equally accessible to everyone. When I speak of seeing, I mean all forms of perception, sensing, and coming into contact with others.

Do you know that moment when a gaze lingers on you, not with curiosity or openness, but judgmentally? Before we have spoken a single word, we have already been defined. We become visible, but not as “you” and “I.” In that moment, a decision is made about us. Our visibility no longer belongs to us. It becomes inscribed in our body, a gaze that clings to us and transforms us into something beyond our control.

Haven’t we learned that being seen is a good thing? That visibility means recognition? For a long time, I thought so too. But when I arrived in a place other than the one, I called “home,” and was perceived as “other,” I began to wonder whether this really was the case—and where this assumption came from: had I really been deliberately taught that being seen was a good thing, or had I merely absorbed this message from the culture around me? Either way, visibility does not automatically mean recognition. It can brand, categorize, fix us, become a tool of control.

I later encountered this knowledge, which is anchored in our bodies, in the writings of Frantz Fanon. Visibility is shaped by history, by regimes of looking, and also by violence. Who sees us, and how? What becomes visible in a fleeting glance is part of a larger visual system. It is not just our individual perception that determines who we are, but historically formed ways of seeing.

The history of photography makes this especially clear. One example consists of more than 10,000 photographs and films, predominantly taken in Sudan, by the German filmmaker and photographer Leni Riefenstahl, who was closely associated with Hitler during the Nazi era. Were these images, taken in the 1960s and 1970s among the Nuba, a form of documentation? Were they artistic works? No, they were staged arrangements that turned people into objects. Riefenstahl herself emphasized the artistic composition of her photographs and the “aesthetic beauty” of the bodies portrayed. Yet this aesthetic argument cannot detract from the power dynamics at play. Her staging makes people visible, but not as acting subjects—rather, they appear as surfaces for projection, shaped by an exoticizing gaze. In these images, colonial, racist, and fascist visual traditions converge. Visibility here appears as an act of capture. Who is made visible, and for what purpose?

Gegen das Sehen

Bevor ich beginne: Dieser Text spricht viel vom Sehen und von Blicken. Ich bin mir bewusst, dass das Sehen nicht allen Menschen gleichermaßen möglich ist. Wenn ich vom Sehen spreche, meine ich alle Formen der Wahrnehmung, des Fühlens und des In-Beziehung-Tretens.

Kennst du diesen Moment, wenn ein Blick an dir hängen bleibt: nicht neugierig, nicht offen, sondern urteilend? Noch bevor wir ein Wort gesagt haben, sind wir definiert. Wir werden sichtbar, aber nicht als „du“ und „ich“. In diesem Augenblick wird über uns bestimmt. Unsere Sichtbarkeit gehört nicht uns. Sie wird zu einer körperlichen Erinnerung. Ein Blick, der an uns haftet und uns in etwas verwandelt, worüber wir nicht verfügen können.

Haben wir nicht gelernt, dass gesehen zu werden etwas Gutes ist? Dass Sichtbarkeit Anerkennung bedeutet? Lange dachte ich, ja, genauso ist es. Doch als ich an einem anderen Ort ankam als dem, den ich „Heimat“ nannte, und als „anders“ angesehen wurde, begann ich zu zweifeln. Wurde mir das positive Verständnis des Gesehen-Werdens wirklich beigebracht oder habe ich es nur angenommen? Denn Sichtbarkeit bedeutet ja nicht automatisch Anerkennung. Sie kann markieren, kategorisieren, fixieren, ein Mittel der Kontrolle sein.

Dieses körperlich in uns verankerte Wissen fand ich später in den Schriften von Frantz Fanon wieder. Sichtbarkeit ist geprägt von Geschichte, von Blickregimen, auch von Gewalt. Wer sieht uns und wie? Was in einem flüchtigen Blick sichtbar wird, ist Teil eines größeren visuellen Systems. Nicht nur unsere individuelle Wahrnehmung entscheidet, wer wir sind, sondern historisch gewachsene Formen des Sehens.

Die Geschichte der Fotografie macht dies besonders deutlich. Ein Beispiel dafür sind mehr als 10.000, überwiegend im Sudan aufgenommene Fotografien und Filme der deutschen Filmemacherin und Fotografin Leni Riefenstahl, die während der NS-Zeit eng mit Hitler verbunden war. Die Aufnahmen entstanden in den 1960er- und 1970er-Jahren in den Nuba-Bergen. Waren es Dokumentationen? Künstlerische Arbeiten? Nein, es handelte sich um inszenierte Arrangements, die Menschen zu Objekten machen. Riefenstahl selbst betonte die künstlerische Gestaltung ihrer Fotografien und die „ästhetische Schönheit“ der porträtierten Körper. Diese ästhetische Argumentation kann jedoch die Machtdynamik nicht aufheben. Riefenstahls Inszenierung macht Menschen sichtbar, aber nicht als handelnde

Even today, similar mechanisms persist. People are made visible or invisible without their own perspectives being taken into account. Regimes of looking organize bodies, identities, and actions according to specific norms and expectations, while other lived experiences remain excluded. Who is seen, how, and by whom is never neutral. Perception is part of a web of relationships that are politically and ethically charged, and always embedded in power structures.

This observation is not my own discovery. Rather, I am following the long-established path of thinkers and activists such as May Ayim, Chandra Talpade Mohanty, Tina Campt, bell hooks, Achille Mbembe, Saidiya Hartman, Gayatri Chakravorty Spivak, Susan Sontag, Sylvia Wynter, Edward Said, Ariella Aïsha Azoulay, and Meyda Yegenoglu. In other philosophical traditions as well—in the works of Wang Yangming, Ibn Sina, Suhrawardi, or Plato—the relationship between perception, responsibility, and visibility has long been explored.

These voices emerge from different times and cultures, yet they all point to the same insight: visibility is never neutral. It is a process permeated by power and decision-making, embedded in specific social, historical, and political contexts. Who is made visible, how, and for what purpose is never accidental. Every gaze shapes meaning, every staging tells a story, and every act of making-someone-visible is charged with responsibility.

The question is: can we shape this act differently? If so, the process of becoming visible might begin elsewhere, in a space where genuine encounters are possible, where withdrawal and silence are welcome, and where visibility is not forced but rather unfolds naturally. Not everything needs to be immediately read, understood, or categorized without regard for self-determination and the autonomy of the other.

During such encounters, understanding often emerges in the in-between: in listening, in sensing, in sharing proximity and distance, and in enduring ambiguity.

Tina Campt describes a way of seeing oriented toward what is barely graspable, toward what is felt rather than immediately visible, toward what is intuitively perceived rather than named. Seeing thus becomes not an act of appropriation but one of attention, opening up a space in which a resonance can emerge.

For me, visibility is neither the possession of another nor a promise of anything. It is an offer we may receive if we are willing to listen without appropriating, to see without controlling, to be attentive without fixing meaning. This is where real encounter emerges: vulnerable, incomplete, never one-sided.

Subjekte, sondern als Projektionsflächen eines exotisierenden Blicks. In diesen Bildern verdichten sich koloniale, rassistische und faschistische Bildtraditionen. Sichtbarkeit erscheint hier als Zugriff. Wer wird sichtbar gemacht und zu welchem Zweck?

Auch heute noch wirken ähnliche Mechanismen fort. Menschen werden sichtbar oder unsichtbar gemacht, ohne dass ihre eigenen Perspektiven einbezogen werden. Blickregime ordnen Körper, Identitäten und Handlungen nach Normen und Erwartungen, während deren eigene, andere Erfahrungen ausgeblendet bleiben. Wer gesehen wird, wie und von wem, ist nie neutral. Wahrnehmung ist Teil eines Beziehungsgeflechts, politisch und ethisch aufgeladen und immer in Machtverhältnisse eingebettet.

Diese Feststellung ist nicht meine Entdeckung. Vielmehr folge ich damit einer Spur, die längst gelegt wurde, von Denker*innen und Aktivist*innen wie May Ayim, Chandra Talpade Mohanty, Tina Campt, bell hooks, Achille Mbembe, Saidiya Hartman, Gayatri Chakravorty Spivak, Susan Sontag, Sylvia Wynter, Edward Said, Ariella Aïsha Azoulay oder Meyda Yegenoglu. Auch in anderen Denklandschaften, bei Wang Yangming, Ibn Sina, Suhrawardi oder Platon, wurde das Verhältnis von Wahrnehmung, Verantwortung und Sichtbarkeit früh verhandelt.

Diese Stimmen stammen aus unterschiedlichen Zeiten und Kulturen, doch sie alle weisen darauf hin, dass Sichtbarkeit niemals neutral ist. Sichtbarkeit ist ein Vorgang, durchzogen von Macht und Entscheidungen, eingebettet in gesellschaftliche, historische und politische Kontexte.

Wer sichtbar gemacht wird, wie und zu welchem Zweck, ist nie zufällig. Jeder Blick eines anderen formt Bedeutung, jede Inszenierung erzählt Geschichten, und jede Sichtbarmachung fordert Verantwortung.

Die Frage ist: Können wir diesen Akt anders gestalten? Wenn ja, könnte der Vorgang des Sichtbarwerdens vielleicht an einem anderen Ort beginnen, in einem Raum, in dem Begegnung möglich ist, in dem Rückzug und Stille willkommen sind und Sichtbarkeit nicht erzwungen wird, sondern sich natürlich entfaltet. Nicht alles will sofort gelesen, verstanden oder ohne Rücksicht auf Selbstbestimmung, auf die Autonomie des anderen zugeordnet werden.

Aus solchen Begegnungen erwächst oft ein Verstehen im Zwischenraum, im Zuhören, im Fühlen, im Teilen von Nähe und Distanz und im Aushalten von Mehrdeutigkeit.

Tina Campt beschreibt ein Sehen, das auf das kaum Fassbare gerichtet ist, auf das Empfundene statt auf das unmittelbar Gesehene, auf das intuitiv Erfasste statt auf das Benannte. Sehen wird so nicht zur Aneignung, sondern zu einem

Perhaps this marks a subtle shift – not a radical overturning of images, but a pause before them, a form of seeing that is aware of its own position and no longer strives to grasp its object.

Such an encounter may lead us into an in-between space, a place where we can endure the idea that something is eluding us, not because it is deficient in some way, but because of its autonomy.

And perhaps another kind of knowledge begins to take shape here, one that does not fix anything, but circulates; that does not name, but touches. Seeing does not become less important, but it changes, it relies less on certainty or possession, and more on resonance.

And with this, an urgent question arises: how can we show images without once more turning the people within them into objects? How can power, history, and violence be made visible without being repeated, without our becoming numb or remaining superficial? Historical image archives, from the Nuba photographs to colonial collections and Nazi documentation, carry this tension within them. Contemporary images of war, conflict, and protest follow similar dynamics. Even before we look, someone else has already decided who will enter the frame, who will appear within it, who will move us, and who will remain unseen.

I believe the answer lies less in the “what” than in the “how”: in perspective, in the body, in framing, in language, and in the willingness to enable a relationship to be created rather than insist on maintaining distance.

Visibility is not a fixed state. It flows, it is negotiated; it opens and closes. It can mark, protect, expose, or soothe, and each of these possibilities requires a sense of responsibility. Within this lies an attitude that shapes us from the start: seeing is always political. As John Berger reminds us, the eye must recognize the intentions behind images and draw its own conclusions, for only through such conscious seeing will the world become a little more understandable, and our actions a little more responsible.



Photographic archive of Leni Riefenstahl,
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 2026.

Vorgang von Aufmerksamkeit, es entsteht ein Raum, in dem Beziehung sich entwickeln kann.

Für mich bedeutet Sichtbarkeit weder den Besitz eines anderen noch ein Versprechen von irgendetwas. Sie ist ein Angebot, das wir wahrnehmen können, wenn wir bereit sind zuzuhören, ohne zu vereinnahmen, zu sehen, ohne zu kontrollieren, aufmerksam zu sein, ohne festzuschreiben. Hier entsteht Begegnung, verletzlich, unvollständig, niemals einseitig.

Vielleicht vollzieht sich damit ein subtiler Wandel, nicht in der radikalen Umwälzung von Bildern, sondern im Innehalten vor ihnen, im Sehen, das sich seiner eigenen Position bewusst ist und nicht nach dem Greifbaren strebt.

Diese Begegnung kann uns in einen Zwischenraum führen, an einen Ort, an dem wir aushalten, dass sich etwas entzieht, nicht aus einem Mangel heraus, sondern wegen seiner Eigenständigkeit.

Und vielleicht formt sich hier dann auch eine andere Art von Wissen, eines, das nicht fixiert, sondern zirkuliert, das nicht benennt, sondern berührt.

Sehen wird darin nicht weniger wichtig, aber es verändert sich: Es setzt weniger auf Eindeutigkeit, weniger auf Besitznahme, mehr auf Beziehung.

Und damit stellt sich eine dringliche Frage: Wie können wir Bilder zeigen, ohne die Menschen darin erneut zu Objekten zu machen? Wie lassen sich Macht, Geschichte und Gewalt sichtbar machen, ohne sie zu wiederholen, ohne dass wir abstumpfen, ohne dass wir nur an der Oberfläche verharren? Historische Bildarchive – von den Nuba-Fotografien über koloniale Sammlungen bis zu NS-Dokumentationen – tragen diese Spannung in sich. Auch aktuelle Bilder von Krieg, Konflikten und Protesten folgen dieser Dynamik. Schon bevor wir hinschauen, ist bestimmt, wer ins Bild kommt, wer im Rahmen erscheint, wer uns bewegt und wer unsichtbar bleibt.

Ich glaube, die Antwort liegt weniger im Was als im Wie: in der Perspektive, im Körper, im Rahmen, in der Sprache und in der Bereitschaft, Beziehung zuzulassen, statt auf Distanz zu beharren.

Sichtbarkeit ist kein fester Zustand. Sie fließt, wird verhandelt, sie öffnet und verschließt. Sie kann markieren, schützen, entblößen oder beruhigen, und jede dieser Möglichkeiten verlangt Verantwortung.

Darin liegt bereits eine Haltung, die uns formt: Sehen ist immer politisch. Wie John Berger erinnert, muss das Auge die Absichten hinter den Bildern erkennen und eigene Schlüsse ziehen – erst durch dieses bewusste Sehen wird die Welt ein wenig verständlicher und unser Handeln ein Stück weit verantwortungsvoller.

Fotografisches Archiv von Leni Riefenstahl,
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 2026.

Abdalsalam Albaj is a Sudanese artist and immersive media producer whose practice explores memory, power, and identity through photography, sound, film, and virtual reality. Rooted in lived experience and archival research, his work reflects on the passage of time and shifting social contexts, weaving personal and collective memory into layered forms of expression.
www.abdalsalamalhaj.com
 @abdalsalam.alhaj

Camilo Correa-Costa is a media artist with a focus on analog photography processes, based in Berlin. His practice is built on collective action and power-sharing—using his position to amplify, to gather. He was born in southern Chile.
www.camelstudios.de
 @ktofroschman

hajoj kuka is a visual poet who wrote and directed *AKASHA* (2018), and the 2014 feature documentary *Beats of the Antonov*. Both films have screened in numerous festivals worldwide, collecting many awards. hajoj is an Academy Member (the Oscars) and a Berlinale Talent Alumni.

Jihye Kim explores the non-verbal communication of the gaze in urban spaces. Her work is rooted in her everyday experiences as a woman with a history of migration. She captures fleeting moments in which a gaze breaks through the anonymity of the city and creates subtle tension. Using media such as drawing, video, and interactive art, she makes these dynamics in public space visible.
www.jihye-kim.de
 @jihye_kim_614

Jule Roehr is an artist who makes research-based work examining how societies and institutions construct, preserve, and transmit historical knowledge. After working as a freelance photographer for many years, she studied art under Jimmy Robert and economy-work-technology for teaching. She is currently completing a master's degree in Art in Context at the Berlin University of the Arts.
www.juleroehr.de

Julia Grosse is an art historian, curator, and strategic advisor at the Gropius Bau in Berlin. She teaches at Universität der Künste Berlin and serves as a juror, including for the German Pavilion at the 61st Venice Biennale. Grosse is cofounder of Contemporary And (C&) and, with Yvette Mutumba, received the European Cultural Manager of the Year award in 2020. She curated John Akomfrah's 2023 exhibition at Schirn Kunsthalle Frankfurt and is realizing an exhibition by Gabriele Stötzer at Gropius Bau in 2026.

Katrin Peters-Klaphake is head of the Photography Collection at the German Historical Museum in Berlin. From 2020 to 2025 she worked on the project "Racism – Colonialism – Fascism? German-Sudanese collaborative cataloging and presentation of Leni Riefenstahl's Nuba work" at the Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin (Art Library, National Museums in Berlin), from 2015 to 2019 on the international research project "African Art History and the Emergence of a Modern Aesthetic," and from 2009 to 2017 as a curator and lecturer at the art school of Makerere University in Kampala, Uganda.

Khalid Shatta is a Sudanese-Norwegian artist from the Nuba Mountains in Sudan, currently based in Oslo. Across photography, installation, drawing, painting, and sculpture, Shatta's practice is informed by modernist painting and the visual cultures of ancient civilizations, with an emphasis on Sudanese heritage. He engages with cultural memory, representation, and histories shaped by displacement and colonialism. He is working on two ongoing projects: *The Migration of the Soul* and *Gods in Action*.

Kodikodi is a musician who left Nuba as a kid due to war. After his basic education in Uganda he returned to Sudan and became known in the Juba music scene. Realizing that his own people didn't feel his music, he returned to Nuba and reconnected with the rababa, a traditional instrument. His new album comes out on 6 June 2026, the fifteenth anniversary of the ongoing civil war.

Abdalsalam Albaj ist ein sudanesischer Künstler, der vor allem im Bereich der immersiven Medien arbeitet. Er verbindet Fotografie, Sound oder Audio, Film und virtuelle Realität, um sich mit Erinnerung, Macht und Identität auseinanderzusetzen. Ausgehend von persönlichen Erfahrungen und Archivrecherchen reflektieren seine Werke den Lauf der Zeit sowie sich wandelnde gesellschaftliche Kontexte. Dabei verweben sie persönliche und kollektive Erinnerungen zu vielschichtigen Ausdrucksformen.
www.abdalsalamalhaj.com
 @abdalsalam.alhaj

Camilo Correa-Costa ist Medienkünstler mit Schwerpunkt auf analoger Fotografie. Er kommt aus dem Süden Chiles und lebt in Berlin. Zentrale Elemente seiner künstlerischen Praxis sind gemeinschaftliches Handeln und Powersharing — er nutzt seine Position, um Verbindungen zu schaffen und Räume für kollektive Prozesse zu eröffnen.
www.camelstudios.de
 @ktofroschmann

hajoj kuka ist ein visueller Poet, der das Drehbuch zu *AKASHA* (2018) schrieb und Regie führte. Er ist außerdem Regisseur des Dokumentarfilms *Beats of the Antonov* (2014). Beide Filme wurden weltweit auf verschiedenen Festivals gezeigt und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. hajoj ist Mitglied der Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Oscar-Academy) und Alumni der Berlinale Talents.

Jihye Kim erforscht die nonverbale Kommunikation des Blicks im urbanen Raum. Ihre Arbeit wurzelt in alltäglichen Erfahrungen als Frau mit Migrationserfahrung. Sie fängt jene flüchtigen Momente ein, in denen Blicke die Anonymität der Großstadt durchbrechen und subtile Spannungen schaffen. Diese Dynamik im öffentlichen Raum macht sie durch Medien wie Zeichnung, Video und interaktive Kunst greifbar.
www.jihye-kim.de
 @jihye_kim_614

Jule Roehr beschäftigt sich rechnerbasiert mit der Frage, wie Gesellschaften und Institutionen historisches Wissen konstruieren, bewahren und bewegen. Nach langjähriger Tätigkeit als selbstständige Fotografin studierte sie zunächst Kunst (Klasse Jimmy Robert / Performance) und Wirtschaft-Arbeit-Technik (WAT) auf Lehramt und absolviert derzeit den Master Kunst im Kontext an der Universität der Künste Berlin.
www.juleroehr.de

Julia Grosse ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und strategische Beraterin am Berliner Gropius Bau. Sie lehrt an der Universität der Künste in Berlin und ist als Jurorin tätig, u.a. für den Deutschen Pavillon auf der 61. Internationalen Kunstbiennale von Venedig. Grosse ist Mitgründerin der internationalen Plattform Contemporary And (C&) und wurde 2020 (gemeinsam mit Yvette Mutumba) mit dem Preis „European Cultural Manager of the Year“ ausgezeichnet. Sie kuratierte 2023 John Akomfrah's größte deutsche Ausstellung an der Schirn Kunsthalle Frankfurt und realisiert 2026 die Einzelausstellung von Gabriele Stötzer am Gropius Bau.

Katrin Peters-Klaphake leitet die Sammlung Fotografie des Deutschen Historischen Museum Berlin. 2020-2025 arbeitete sie im Projekt „Rassismus – Kolonialismus – Faschismus? Deutsch-Sudanesisches kollaborative Erschließung und Präsentation des Nuba-Werks von Leni Riefenstahl“ Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 2015-2019 im internationalen Forschungsprojekt „Afrikanische Kunstgeschichte und die Entstehung einer modernen Ästhetik“, 2009-2017 als Kuratorin und Dozentin an der Kunstschule der Makerere-Universität in Kampala, Uganda.

Khalid Shatta ist ein sudanesisch-norwegischer Künstler aus den Nuba-Bergen im Sudan. Er lebt und arbeitet derzeit in Oslo. Sein Werk umfasst Fotografie, Installation, Zeichnung, Malerei und Skulptur. Wichtige Einflüsse für seine Arbeit sind die Malerei der Moderne und die visuellen Kulturen früherer Zivilisationen mit Schwerpunkt auf dem sudanesischen Erbe. Khalid Shatta beschäftigt sich mit kulturellem Gedächtnis und Repräsentation und setzt sich mit Geschichten auseinander, die durch Vertreibung und Kolonialismus geprägt sind. Derzeit arbeitet er an zwei laufenden Projekten: *The Migration of the Soul* und *Gods in Action*.

Mauricio Candela is a Colombian artist exploring tensions between urban and rural contexts through installation, sculpture, and participatory approaches. Rooted in peripheral peasant–Indigenous regions and shaped by urban centralism, his work weaves personal and collective memory, “forgotten knowledge” and contemporary discourse. He embraces the social function of art beyond academia.
@mauriciocandela9201

Pascale Espinosa is an artist from Colombia working in Berlin. Their practice engages with experiences of historical violence, queer visibility, and social memory. Through performance, photography, and collaborations in public space, Espinosa works closely with trans and non-binary communities in Bogotá and Berlin. Their projects emerge through dialog with participants and aim to initiate collective healing.
@pascal3spinos

Patricio Trim is an audiovisual artist from Argentina based in Berlin. Informed by media theory and contemporary visual culture, his practice currently investigates the circulation of images, specifically their role in the production of meaning and the formation of perception.
@patotrim

Sally Frey and **Franka Geiser** are artists and art educators; they engage with artistic practice and educational work. They collaborate with children, young people, and adults in both school and extracurricular contexts, relying on participation and process to tackle social and political issues, including cultures of remembrance.
www.frankageiser.de

Schokofeh Kamiz works between image and narrative. Shaped by photography, film, and journalistic experience, her practice follows a research-based approach. Often grounded in autobiographical context, she explores the tension between socio-political narratives and personal experience. She is the artistic director of *Pipe Up*, a creative writing and critical thinking project for schoolchildren.
www.berlinstan.cargo.site

Yasmin Balai is a producer and researcher whose work critically examines the conditions under which the production of knowledge and meaning in cultural and sociopolitical practices are shaped by technologies, sciences, and media. Yasmin holds a bachelor’s degree in documentary photography from the University of South Wales, and is currently enrolled in the Art in Context postgraduate master’s program at the University of Fine Arts in Berlin.

Kodikodi ist ein Musiker, der als Kind aufgrund des Krieges seine Heimat Nuba verlassen musste. Nach seiner schulischen Grundausbildung in Uganda kehrte er in den Sudan zurück und etablierte sich in der Musikszene von Juba. Als er erkannte, dass sein eigenes Volk seine Musik nicht spürte, kehrte er nach Nuba zurück und entdeckte dort erneut die Rababa, ein traditionelles Instrument. Sein neues Album erscheint am 6. Juni 2026, dem fünfzehnten Jahrestag des anhaltenden Bürgerkriegs.

Mauricio Candela ist ein kolumbianischer Künstler, dessen Praxis das Spannungsfeld zwischen Stadt und Land durch Installation, Skulptur und partizipative Praxis erforscht. Verwurzelt in bäuerlich-indigenen Regionen der Peripherie und urbanem Zentralismus, reflektiert seine Arbeit sozio-politische Brüche. Er verwebt persönliche und kollektive Erinnerung und schlägt Brücken zwischen „vergessenem Wissen“ und zeitgenössischem Diskurs. Seine Arbeit sucht die soziale Funktion von Kunst jenseits akademischer Kreise, um symbolische Gräben zu schließen und Dialoge zwischen Zentrum und Peripherie anzuregen.
@mauriciocandela9201

Pascale Espinosa ist eine interdisziplinäre Künstlerin* aus Kolumbien, die in Berlin lebt und arbeitet. Deys Praxis befasst sich mit Erfahrungen historischer Gewalt, queerer Sichtbarkeit und sozialem Gedächtnis. Durch Performances, fotografische Arbeiten und kollaborative Projekte im öffentlichen Raum arbeitet Espinosa eng mit trans- und nicht-binären Communities in Bogotá und Berlin zusammen. Deys Projekte entstehen im Dialog mit den Teilnehmenden und zielen darauf ab, marginalisierte Stimmen sichtbar zu machen und kollektive Heilungsprozesse anzustoßen.
@pascal3spinos

Patricio Trim ist ein audiovisueller Künstler aus Argentinien. Er lebt in Berlin. Ausgehend von Medientheorie und zeitgenössischer visueller Kultur untersucht er in seiner Arbeit derzeit die Verbreitung von Bildern, insbesondere deren Rolle bei der Bildung von Bedeutung und Wahrnehmung.
@patotrim

Sally Frey und **Franka Geiser** sind Künstler*innen und Kunstvermittler*innen. Ihre Arbeit ist partizipativ und prozessorientiert und bewegt sich zwischen künstlerischer Praxis und Bildungsarbeit. Sie arbeiten mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen im schulischen und außerschulischen Kontext sowie zu gesellschaftlichen, politischen Fragestellungen und Erinnerungskultur.
www.frankageiser.de

Schokofeh Kamiz bewegt sich zwischen Bild und Erzählung. Geprägt von Fotografie, Film und journalistischer Erfahrung folgt sie in ihrer Arbeit einem recherchebasierten Ansatz. Oft vor autobiografischem Hintergrund untersucht sie das Spannungsfeld zwischen gesellschaftlich-politischen Narrativen und persönlichen Erfahrungen. Sie ist künstlerische Leiterin von *Pipe Up*, einem Projekt für kreatives Schreiben und kritisches Denken mit Schüler*innen.
www.berlinstan.cargo.site

Yasmin Balai lebt und arbeitet in Berlin als Produzent:in und Researcher:in zu Themen, die sich kritisch mit den Bedingungen auseinandersetzen, unter denen die Produktion von Wissen und Bedeutung in kulturellen und gesellschaftspolitischen Praktiken durch Technologien, Wissenschaften und Medien geprägt werden. Yasmin hat einen Bachelorabschluss in Dokumentar fotografie von der University of South Wales und absolviert derzeit ein Masterstudium im Fach „Art in Context“ an der Universität der Künste Berlin.



Inside Archives. Interventions on Leni Riefenstahl's Nuba Work

22 May–6 June 2026

Inside Archives. Interventionen zum Nuba-Werk von Leni Riefenstahl

22. Mai–6. Juni 2026

Exhibition Opening

Thursday, 21 May, 7 pm

Ausstellungseröffnung

Donnerstag, 21. Mai, 19 Uhr

Opening Times

Tue–Sun 11 am–7 pm, Thu 11 am–8 pm

Öffnungszeiten

Di–So 11–19 Uhr, Do 11–20 Uhr

The exhibition is accompanied by a supporting program.

Die Ausstellung wird von einem Rahmenprogramm begleitet.

A special exhibition by the Universität der Künste Berlin in cooperation with the Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. With friendly support of KKWV.

Eine Sonderausstellung der Universität der Künste Berlin in Kooperation mit der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. Mit freundlicher Unterstützung der KKWV.

Artists

*Künstler*innen*

Abdalsalam Alhaj, Camilo Correa-Costa, hajooj kuka, Jihye Kim, Jule Roehr, Khalid Shatta, Kodikodi, Mauricio Candela, Pascale Espinosa, Patricio Trim, Sally Frey, Sara-Hiruth Zewde, Schokofeh Kamiz, Yasmin Balai

Curatorial Team

Kuratorisches Team

Julia Grosse, Katrin Peters-Klaphake

Exhibition Production

Ausstellungsproduktion

Camilo Correa-Costa, Jihye Kim, Jule Roehr, Schokofeh Kamiz, Yasmin Balai

Acknowledgements

We would like to thank everyone who supported us in the process of this project, with a special thanks to the Institute for Art in Context (IfKiK) and the Commission for Artistic and Scientific Projects (KKWV) at the Universität der Künste Berlin (Berlin University of the Arts) for their support, as well as the Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin (Art Library, National Museums in Berlin) for giving us a platform to negotiate and present our research findings at the Museum of Photography, including Katja Böhlau for her guidance on the educational program and Ludger Derenthal for his great expertise and help with coordination. Furthermore, we would like to thank Daniel Meiller (SDK) and Anke Wilkening for the valuable insights into the film archive, and Katrin Teichmann for her introduction to the written documents of Leni Riefenstahl's archive, as well as the Museum&Location Veranstaltungsgesellschaft der Staatlichen Museen zu Berlin mbH for their financial support. Lastly, the participating artists would like to express their gratitude to Julia Grosse and Katrin Peters-Klaphake for bringing this project to life, and for their dedicated curatorial support throughout.

Danksagung

Wir möchten uns bei allen bedanken, die uns bei der Umsetzung dieses Projekts unterstützt haben, wobei unser besonderer Dank dem Institut für Kunst im Kontext (IfKiK) und der Kommission für künstlerische und wissenschaftliche Projekte (KKWV) an der Universität der Künste Berlin (UdK) für ihre Unterstützung gilt, sowie der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, die uns im Museum für Fotografie eine Plattform zur Diskussion und Präsentation unserer Forschungsergebnisse geboten hat, einschließlich Katja Böhlau für ihre Begleitung des Bildungsprogramms und Ludger Derenthal für seine wertvolle Expertise und Hilfe bei der Koordination. Des Weiteren würden wir uns gerne bei Daniel Meiller (SDK) und Anke Wilkening für den Einblick ins Filmarchiv und bei Katrin Teichmann für die Einführung in den schriftlichen Nachlass Leni Riefenstahls bedanken, sowie bei der Museum&Location Veranstaltungsgesellschaft der Staatlichen Museen zu Berlin mbH für die finanzielle Unterstützung. Zuletzt möchten die teilnehmenden Künstler*innen noch einen großen Dank an Julia Grosse und Katrin Peters-Klaphake aussprechen, die das Projekt nicht nur ins Leben gerufen, sondern während der gesamten Zeit stets mit engagiertem Einsatz kuratorisch begleitet haben.



Universität der Künste Berlin

Institut für Kunst im Kontext



Kunstbibliothek

Staatliche Museen zu Berlin

Brochure

Broschüre

Layout

Gestaltung

Yasmin Balai

Editorial Coordination

Redaktionelle Koordination

Jule Roehr

Translation

The texts were translated by the authors themselves or by Jule Roehr and Katrin Peters-Klaphake, in some cases with the help of AI-supported tools, and were subsequently edited by Jenifer Evans (EN) and Nana Heidhues (DE).

Übersetzung

Die Texte wurden von den Autor*innen selbst bzw. von Jule Roehr und Katrin Peters-Klaphake teilweise mit Hilfe KI-gestützter Tools übersetzt und anschließend durch Jenifer Evans (EN) und Nana Heidhues (DE) lektoriert.

Copy Editing

Lektorat

Jenifer Evans (EN), Nana Heidhues (DE)

Texts by/*Texte von* S. Kamiz: Frauke Meyer-Gosau (DE), Kate McNaughton (EN)

Use of Language

We have decided to use gender-inclusive language, for which there are various forms of writing in German. These represent the diversity of a conscious use of language and reflect current debates. The choice of the respective form was left to the writers themselves.

Sprachverwendung

Wir haben uns für die Nutzung genderinklusive Sprache entschieden, hierzu gibt es im Deutschen verschiedene Schreibformen. Diese bilden die Vielfalt eines bewussten Umgangs mit Sprache ab und spiegeln gegenwärtige Debatten. Die Wahl der jeweiligen Form war den Schreibenden selbst überlassen.

Contributions

Beiträge

Abdalsalam Alhaj, Camilo Correa-Costa, Franka Geiser, hajooj kuka, Jihye Kim, Jule Roehr, Katrin Peters-Klaphake, Khalid Shatta, Kodikodi, Mauricio Candela, Pascale Espinosa, Patricio Trim, Sally Frey, Schokofeh Kamiz, Yasmin Balai

Copyright

© 2026 the artists and authors of the texts, unless stated otherwise.

© 2026 die Künstler*innen und Autor*innen der Texte, sofern nicht anders angegeben.

Print & Binding

Druck & Bindung

Pinguin Druck GmbH



PinguinDruck.de