

Dokumentarfotografie
Förderpreise 15

NAZANIN
HAFEZ

KRISTINA
LENZ &
ALEX SIMON
KLUG

MALTE
UCHTMANN

HANNAH
WOLF

6	Vorwort Wüstenrot Stiftung
8	<i>Ränder Bewegen</i> Einleitung von Giulia Cramm
	Künstlerische Arbeiten
13	Nazanin Hafez <i>SPECTATORS</i>
25	Kristina Lenz und Alex Simon Klug <i>your choices should be grounded in reality</i>
37	Malte Uchtmann <i>ANT*HOLOGY: De/bugging the cultural history of ants</i>
49	Hannah Wolf <i>Die Dialektik dieser Arbeit</i>
62	<i>Bilder als „Common Tools“: Zwischen Repräsentation und Infrastruktur</i> Essay von Mira Anneli Naß
71	Biografien und Exponate

Dieses Buch erscheint als Begleitkatalog zu den Ausstellungen, die Teil der Dokumentarfoto-
grafie Förderpreise sind.
Die Förderpreise sind eine Kooperation
zwischen Wüstenrot Stiftung und Museum
Folkwang.

Herausgeber
Wüstenrot Stiftung
Projektleitung
René Hartmann, Wüstenrot Stiftung
Konzeption Ausstellung und Katalog
Giulia Cramm
Thomas Seelig, Museum Folkwang
die Künstler:innen
Koordination
Giulia Cramm
Organisatorische Unterstützung
Petra Steinhardt, Museum Folkwang
Matthias Gründig, Museum Folkwang
Konservatorische Betreuung
Peter Konarzweski, Museum Folkwang
Heike Koenitz, Museum Folkwang
Grafik
Katharina Köhler
Redaktion
Giulia Cramm
Lektorat
Heidi Stecker
Bildbearbeitung
Humme, Leipzig
Gesamtherstellung
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

Für die Inhalte und Aussagen der Texte
und fotografischen Arbeiten sind allein die
Urheber:innen der Text- und Bildwerke
verantwortlich.

© 2025 Wüstenrot Stiftung
© 2025 für die Texte die Autor:innen
© 2025 für die abgebildeten Werke die
Künstler:innen; S. 62: David Company:
Walker Evans. The magazine work, 2014, o. S.
und Company 2014, S. 53; S. 63: Company
2014, S. 104–107; S. 65: Fotogeschichte Jg. 44,
2024, S. 16; S. 66: Volker Pantenburg: Harun
Farocki. Lerne das Einfachste!, 2022, S. 106;
S. 67: Allan Sekula: Photography Against the
Grain, 2016, S. 32; S. 66: Harun Farocki.
Schriften, Band 6, 2022, S. 106; S. 76:
© Franziska von der Driesch und © Dörthe
Boxberg

Wüstenrot Stiftung
Hohenzollernstr. 45
71630 Ludwigsburg
T +49 7141 1675 65 – 03
F +49 7141 1675 65 – 15
www.wuestenrot-stiftung.de

Museum Folkwang
Fotografische Sammlung
Museumsplatz 1
45128 Essen
T +49 201 8845 117
www.museum-folkwang.de

ISBN 978-3-96075-039-0

VORWORT UND EINLEITUNG

Dokumentarfotografie Förderpreise 15

Der Dokumentarfotografie Förderpreis der Stiftung ist die bedeutendste Auszeichnung dieser Art in Deutschland. Er richtet sich an Fotografinnen und Fotografen, die sich mit der realen Lebenswelt beschäftigen und mit zeitgenössischen Mitteln thematische Zielsetzungen und formale Aspekte des Vorgefundenen in einen neuen Diskussionszusammenhang bringen. Diese Auseinandersetzung zu unterstützen und ihre Weiterentwicklung zu fördern, ist Anliegen der Förderpreise. Ausgezeichnet werden dokumentarische Positionen, die die Wirklichkeit mit aktuellen Bildstrategien und Darstellungstechniken befragen.

Seit 1994 werden im etwa zweijährigen Turnus je vier gleichrangige Preise ausgelobt. Bis heute wurden Arbeitsstipendien an 61 junge Absolventinnen und Absolventen von 23 verschiedenen deutschen Hochschulen und Akademien vergeben. Gefördert wird die Umsetzung des mit der Bewerbung eingereichten fotodokumentarischen Projekts. Die Preisträgerinnen und Preisträger haben hierfür jeweils ein Jahr Zeit, bevor die Ergebnisse in einer kuratierten Wanderausstellung mit Begleitkatalog in renommierten Institutionen gezeigt werden.

Die Vergabe der Dokumentarfotografie Förderpreise 15 erfolgte wie in den vergangenen 30 Jahren in Kooperation mit der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang Essen. Die Ausschreibung wurde als Nominierungsverfahren durchgeführt. Hochschullehrer:innen deutscher Universitäten, Akademien und fotografischer Ausbildungsstätten, die einen explizit dokumentarischen Ausbildungsschwerpunkt haben, wurden aufgerufen, Absolvent:innen zu nominieren. Die Nominierten reichten ihre Bewerbung anschließend in digitaler Form ein.

Zur internationalen Jury gehörten Karolina Gembara, René Hartmann, Luise Marchand, Thomas Seelig und Francesco Zanot. Sie wählten unter den nominierten Absolvent:innen zwei Preisträgerinnen, einen Preisträger und ein Preisträgerduo aus. Der fünfzehnte Jahrgang der Dokumentarfotografie Förderpreise zeigt die Arbeiten von Nazanin Hafez, Hannah Wolf, Malte Uchtmann sowie Kristina Lenz und Alex Simon Klug. Die Jury begründet ihre Auswahl wie folgt:

„Die Vielfalt an Themen und Herangehensweisen der eingereichten Bewerbungen für die Förderpreise verdeutlichen ein anhaltend starkes Interesse an der Auseinandersetzung mit dem dokumentarischen Blick. Die prämierten Projektvorhaben zeichnen sich durch innovative Arbeitsweisen aus, bei denen die Sprache des

Dokumentarischen reflektiert und erweitert wird. Inhaltlich verfolgen die Projekte der Preisträgerinnen und Preisträger vielschichtige Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft sowie den Vorstellungen von Privatsphäre und Öffentlichkeit in unserer Gesellschaft.“

Ausstellung und Begleitkatalog wurden in enger Zusammenarbeit mit den Preisträger:innen durch die Kuratorin der DF 15, Giulia Cramm, und den Leiter der Fotografischen Sammlung, Thomas Seelig, realisiert. Wie bei den letzten Jahrgängen stammt die grafische Gestaltung von Katharina Köhler. Den Jurymitgliedern, der Projektassistentin Josephine Scheuer, den Mitarbeiter:innen der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang und allen, die mit ihrer Arbeit zum Gelingen des Projekts beigetragen haben, gilt unser besonderer Dank.

Dr. René Hartmann
Projektleiter der Wüstenrot Stiftung

Ränder bewegen

Die fotografischen Herangehensweisen der diesjährigen Wüstenrot Dokumentarfotografie Förderpreis Preisträger:innen sind sehr unterschiedlich im Hinblick auf ihren dokumentarischen Gehalt. Sie folgen medialen Gebrauchsweisen, die sich an den Rändern des Dokumentarischen bewegen und diese berühren, ohne selbst Dokumentarfotografien im herkömmlichen Verständnis zu sein. Die Arbeiten zeichnen sich durch ein spezifisches Verhältnis von Fakt und Fiktion sowie durch eine Befragung bestehender „Wahrheiten“ von Welt, ihrer Repräsentation und Distribution aus, die die Gesellschaft und das Individuum betreffen. Dafür braucht es zeitspezifische Bildstrategien und Darstellungsformen, die sich nicht nur kritisch mit gesellschaftlichen, sozialen, politischen und soziokulturellen Herausforderungen beschäftigen – im realen wie im virtuellen, digitalen Raum –, sondern auch mit den dokumentarischen Ausformungen selbst. Die Ränder des Dokumentarischen müssen daher in Bewegung gebracht und geöffnet werden, um die jeweilige Gegenwart erkunden und beschreiben zu können. Das Dokumentarische ist kein zeitloses Konzept und erfährt deshalb seit jeher eine inhaltliche Begriffserweiterung. Es ist eine „verwandende Begrifflichkeit“¹, die sich durch immer wieder neue Gebrauchsweisen auszeichnet, die die Ränder des Dokumentarischen bewegen und erweitern.² Zu diesen Erweiterungen zählen heute nicht-linsenbasierte Bildpraktiken wie generative künstliche Intelligenz, Virtual und Augmented Reality, audiovisuelle Bildwelten oder 3D-gerechtere Visualisierungsverfahren. Sie hinterfragen das Dispositiv Dokumentarfotografie, indem sie das Dokumentarische von der fotografischen Optik gelöst neu verhandeln und Räume für Vorstellungen, Imagination und Fiktion erschließen. Darin liegt jedoch auch ein Problem, denn diese neuen Praktiken erzeugen keine einfache indexikalische fotografische Evidenz mehr, die bislang mit dem Dokumentarischen verbunden war.³

1 Siehe Thomas Seelig, „Lebendig statt verschwunden“, in: Wüstenrot Stiftung: *Images of the present. 30 Jahre Dokumentarfotografie Förderpreise der Wüstenrot Stiftung*, 2023, S. 5.

2 Vgl. Susanne Holschbach, „Im Zweifel für die Wirklichkeit – Zu Begriff und Geschichte dokumentarischer Fotografie“, in: Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografie*, Essen 2004, S. 23–30.

3 Siehe Christin Müller, „Verhandlungssache. Neue Bildstrategien in der künstlerischen Dokumentarfotografie“, in: Sabine Maria Schmidt, *Report. Bilder aus der Wirklichkeit*, KUNSTFORUM International, Bd. 273, März–April 2021, S. 67.

Der Digitalfotografie wurde bereits in den 1990er Jahren vorgeworfen, sie würde einen Verlust an Authentizität herbeiführen und den Bezug zur Wirklichkeit verwässern. Als vertrauenswürdig galt bis dahin nur das auf Film belichtete Motiv. Auch wenn diese erste Aufregung um den Verlust der Glaubwürdigkeit in der Digitalfotografie schnell abebbte, wird sich zeigen, wie gegenwärtige Bildpraktiken und -phänomene, die sich diesen Vorwürfen ebenfalls stellen müssen, einen Wirklichkeitsbezug herstellen können. In Zeiten weltpolitischer Anspannung und einer zunehmend polarisierenden Gesellschaft werden vor allem synthetisch erzeugte Bilder als Propagandamittel eingesetzt, um zu destabilisieren und zu manipulieren. Deepfakes sind heute an der Tagesordnung und mit ihnen werden moralisch fragwürdige Traum-, Werbe- und Propagandawelten geschaffen und verbreitet. Generative KI wird eingesetzt, um ganze Online-Bild-datenbanken zu säubern oder, um es mit Hito Steyerls Worten zu formulieren, „beim Abriss der Weltordnung eine Schlüsselrolle [einzunehmen]“. Infolgedessen gerät nicht nur die Wirklichkeit durch die Wirkmacht der Bilder ins Wanken, sondern auch die Geschichte.⁴ Vertiefend dazu analysiert Mira Anneli Naß im begleitenden Essay in dieser Publikation, inwiefern Bilder als Instrumente verwendet werden. Auf Grundlage von Walker Evans Serie *Beauties of the common Tool* und unter Rückgriff auf Allan Sekulas Konzept des „instrumentellen Bildes“ und Harun Farockis „operativem Bild“ baut sie ihre Auseinandersetzung auf, um abschließend einen kritischen Blick auf KI-Bildgeneratoren zu werfen.

Die multimediale Arbeit *Spectators* von Nazanin Hafez beschäftigt sich thematisch mit Plätzen öffentlicher Hinrichtungen im Iran. Hafez verwendet hierfür analoge Farbfotografien, Collagen, bestehend aus Found Footage-Bildmaterial iranischer und internationaler Nachrichten-agenturen, Zeitungen und Social-Media-Beiträgen sowie ein Video.

Mit der Islamischen Revolution 1979 wurde die öffentliche Hinrichtung im Iran eingeführt mit dem Ziel, die Bevölkerung einzuschüchtern, um so politischen Aktivismus gegen die Regierung zu verhindern, die Gewalt als Strafe ganz grundsätzlich legitimiert. Vermehrt wurden solche Hinrichtungen eingesetzt, nachdem 2022 durch den Tod der Kurdin Masha Amini Massenproteste ausgelöst wurden. Laut UN-Kommission für Menschenrechte wurden 2024 mehr als 900 Menschen im Iran hingerichtet. Damit ist es das Land mit den meisten vollstreckten Hinrichtungen weltweit.⁵ In *Spectators* sind Orte der Öffentlichkeit zu sehen,

4 Siehe Roland Meyer, „Die Vernichtung und die Wiederherstellung der Geschichte“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16.3.2025), online: www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien-und-film/wo-us-behoerden-archivbilder-von-minderheiten-loeschen-110354085.html, und Hito Steyerl, „Wie kriegt man die Kunstfreiheit in die Kunst zurück?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (7.3.2025), online: www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/die-kuenstlerin-hito-steyerl-ueber-die-kunstfreiheit-110323939.html.

5 Siehe o. V., „Iran: Menschenrechtskommissar kritisiert wachsende Zahl von Hinrichtungen“, in: *UNRIC – Regionales Informationszentrum der Vereinten Nationen* (20.4.2025), online: www.unric.org/de/iran-menschenrechtskommissar-kritisiert-wachsende-zahl-von-hinrichtungen.

die zunächst unscheinbar und alltäglich wirken. Sie sind menschenleer und scheinen verlassen. Dass hier Hinrichtungen als Massenereignis stattgefunden haben, ist kaum vorstellbar. Das vom iranischen Regime organisierte „Straßentheater“, wie Hafez die Hinrichtungen nennt, wird für Außenstehende erst durch Bilder und Videos iranischer Medien und aus Social Media sichtbar. Die Gesichter der Zuschauenden, unter denen sich Kinder befinden, sind dabei durch unterschiedliche Emotionen gezeichnet, die zwischen Freude und Entsetzen oszillieren. Anhand der Zuschauenden hinterfragt Hafez, inwiefern diese auch Beteiligte sein können und welche moralische Mitverantwortung sie zu tragen haben. Hafez sieht in der Verbreitung von Aufnahmen öffentlicher Hinrichtungen durch iranische Medien eine visuelle Bedeutungslosigkeit und einen Sensibilitätsverlust voranschreiten, der Gewalt legitimiert. Ihre Arbeit spricht das Verantwortungsbewusstsein der Menschen an und ruft zu einem reflektierten Umgang mit Medienbildern auf.

In ihrer gemeinsamen Arbeit bewegen Kristina Lenz und Alex Simon Klug die Ränder des Dokumentarischen, indem sie das synthetisch erzeugte Bild als eine Erweiterung der wirklichkeitsbezogenen Fotografie verstehen. Welchen Einfluss diese auf unsere Gegenwart haben, lässt sich besonders an der rasanten Entwicklung von öffentlich zugänglichen KI-basierten Text-zu-Bild-Generatoren sowie Text/Bild-zu-Video-Generatoren ablesen, mit denen Klug und Lenz arbeiten. Für *your choices should be grounded in reality* haben sie die Darstellung von Sprache in KI-Diffusionsmodellen untersucht. Durch den Prompt „close-up speaking mouth“ generieren Klug und Lenz unterschiedliche Nahaufnahmen von Lippenbewegungen. Erweitert wird diese mediale Ebene durch die materielle Komponente des Reliefs, die sich als dreidimensionale Objekte im Raum befinden. Von besonderem Interesse sind die dabei entstehenden Glitches und Bugs, die als Beweise für Unstimmigkeiten in den Lippenbewegungen gelten können. Es sind Merkmale, an denen wir erkennen, ob es sich zum Beispiel um ein Deepfake zur Verbreitung von Desinformationen handelt. Bislang waren KI-Video-Generatoren überwiegend nicht in der Lage, Lippenbewegungen zu vertonen. Doch mittlerweile können KI-gestützte Tools synthetische Videos nachträglich mit einer Tonspur versehen. In ihrer Arbeitsweise konfrontieren sie die KI-Modelle mit bereits generiertem Video- und Bildmaterial und untersuchen die Beschreibungen, die diese erstellt. Für eine räumliche Erweiterung transferieren sie in einem nächsten Schritt die synthetisch erzeugten Videos in ein 3D-Programm. Frame für Frame wird das Video in seiner Abfolge in eine dreidimensionale Ebene übersetzt und anschließend durch einen Betonabguss aus dem digitalen in den physischen Raum überführt. Diese Vorgehensweise folgt einem archäologischen Anspruch, der die diversen, sich rasant entwickelnden Stadien von KI-Diffusionsmodellen dokumentiert. Ziel ist ein reales Archiv, das Phänomene und Ephemera, die schon nach kurzer Zeit zu Relikten geworden sind, in Zeit und Raum fixiert. Die Reliefs werden in kürzester Zeit zu historischen

Dokumenten, die auf bestimmte Entwicklungsphasen generativer KI verweisen und diese auch nach Jahren noch nachvollziehbar machen. Die Generatoren sind meist nach wenigen Wochen schon wieder veraltet, was das Arbeiten von Klug und Lenz stark beeinflusst und einen Umstand darstellt, der kontinuierliche Anpassung erfordert.

In *ANT*HOLOGY: De/bugging the cultural history of ants* erforscht Malte Uchtmann Realitätskonstruktionen über dokumentarisch-fiktionale Bildstrategien und folgt dabei der Fragestellung, wie Systeme von Wissen, Ordnung und Repräsentation unsere Wahrnehmung und unser Verhalten beeinflussen und prägen. Die Kulturgeschichte von Ameisen wird hier zum Ausgangspunkt für eine Beschäftigung mit menschlichen Gesellschaftsformen. Verschiedene Wissenschaften sehen starke Parallelen zwischen der Ameise und dem Menschen. Nicht nur in der Form, wie Ameisen sich organisieren, untereinander kommunizieren und sich sozial zueinander verhalten, sondern auch in anthropomorphen Merkmalen.

Die raumgreifende und auf einem Algorithmus basierende Zweikanal-Videoinstallation setzt sich aus Bewegtbildmaterial zusammen, das Uchtmann historischen und zeitgenössischen Dokumentarfilmen sowie Cartoons und Animationen über Ameisen entnimmt und unter Verwendung unterschiedlicher optischer Linsen und Lupen verfremdet hat. Überlagert wird diese Ebene durch großflächig angelegte Zitate aus wissenschaftlichen und literarischen Abhandlungen. Durch diese Form der visuellen Montage entsteht eine sich perpetuierende Anthologie, die verschiedene Beschreibungen von Sozialverhalten und Gesellschaftsstrukturen verwebt und gegenüberstellt. Sie reflektiert, wie über „das Natürliche“ auch menschliche Gesellschaft verhandelt wird. Unterbrochen und gestört werden diese (Text-)Bilder durch Sequenzen, in denen in einer Inszenierung eine vermenschlichte Form der Ameise die Betrachtenden direkt anspricht. Diese Metaebene nutzt Uchtmann, um sich selbst in den Prozess der Reflexion einzubeziehen und die analoge Zuschreibung des Menschen zur Ameise zu thematisieren. Die von einem Algorithmus bestimmte Auswahl der Zitate speist sich aus einem von Uchtmann angelegtem digitalem Archiv, das online unter www.ant-hology.info einsehbar ist und interaktiv über den Ausstellungszeitraum hinaus erweitert werden kann. Die digital montierte Anthologie steht exemplarisch dafür, wie wir Menschen Wahrheiten über andere – hier die Ameisen und unsere Ähnlichkeit mit ihnen – produziert haben und dies weiterhin tun. Durch einen expliziten Blick auf Ameisen sowie durch die Inszenierung des eigenen Ichs als Ameise-Mensch-Avatar generiert Uchtmann einen Perspektivwechsel, durch den nicht nur die Vermischung von Fakt und Fiktion neu geordnet und befragt wird, sondern auch die Beziehung zwischen Dokument und Narration.

Gegenstand von Hannah Wolfs Videoarbeit *Die Dialektik dieser Arbeit* ist die Rüstungsindustrie in Deutschland. Mit dem russischen Angriffskrieg auf die Ukraine, seit Februar 2022 und den Forderungen Donald

SPECTATORS

Trumps nach höheren Verteidigungsausgaben der NATO hat die Rüstungsindustrie einen Auftragsboom erlebt, der sich auch in einer Verfassungsänderung im Deutschen Bundestag vom 18. März 2025 ablesen lässt: Die Schuldengrenze wurde gelockert, um mehr Ausgaben in Aufrüstung, Verteidigung, Zivilschutz und Cybersicherheit zu investieren.⁶ Dies führt vor allem zu einem wachsenden Ausbau von Produktionsstandorten deutscher Rüstungsunternehmen – sowohl im innerstädtischen als auch im peripheren Raum. Wolf filmt für ihre Videoarbeit Gebäude von Rüstungsunternehmen im Detail und im Kontext. Die Architekturen fügen sich nahezu perfekt ins Stadtbild ein, sagen aber wenig darüber aus, was hinter den Fassaden passiert. Es sind anonyme, unaufgeregte Bauten, die alltäglich wirken und nicht auffallen wollen. Erst auf den zweiten Blick werden Details wie Schriftzüge, Schilder und Wegzuschreibungen deutlich, die Auskunft darüber geben, was an diesen Standorten produziert wird. Es sind Namen wie Rheinmetall, Atlas Elektronik, Heckler & Koch, Saab Electronics Warfare oder Lürssen. In einer Zweikanal-Videoprojektion stehen dokumentarische Bewegtbilder von Stadt- und Architekturansichten nebeneinander, die sowohl Widersprüche aufzeigen als auch auflösen. „Die Alltäglichkeit des Nichtalltäglichen“, wie Wolf es beschreibt, bildet den Kern ihres Interesses an diesen Orten mit seinen spezifischen Eigenschaften. Das architektonische Nebeneinander im urbanen und peripheren Raum von Supermarkt, Wohngebäuden mit und ohne Gärten, Straßen mit und ohne parkende Autos sowie rurale Landschaften, die an Industriekulissenbilder erinnern, treffen auf anonyme Zweckbauten der Rüstungsindustrie. Erzeugt wird dadurch eine Normalität, die ihren Schein im ersten Moment bewahren kann. Durch Wolfs Arbeit wird in diesem Zusammenspiel jedoch ein Ungleichgewicht ausgelöst, in dem Details der Rüstungsindustrie aufscheinen und die „Nichtalltäglichkeit“ zum Vorschein bringt. Begleitet werden die Bilder von eingesprochenen Zitaten aus Dante Alighieris „Göttlicher Komödie“ in der deutschen Übersetzung von Lorenz Zuckermandel. Zuckermandel war unter anderem Mitbegründer und später Aufsichtsratsvorsitzender der Aktiengesellschaft Rheinische Metallwaren- und Maschinenfabrik, die heute unter dem Namen Rheinmetall reüssiert.⁷

Giulia Cramm

⁶ Siehe o. V. „Rüstungsboom stärkt schwächelnde Wirtschaft“, in: *Deutschlandfunk* (20.4.2025), online: www.deutschlandfunk.de/aufreueung-deutschland-transformation-automobilindustrie-wirtschaftswachstum-102.html.

⁷ Ich danke René Hartmann, Thomas Seelig, Stefanie Grebe, Elisabeth Neudörfl, Matthias Gründig, Silviu Guiman, Nikita Teryoshin, Ines Schaber und Clara Bolin für wertvolle Einblicke und Hinweise.

In den frühen Morgenstunden eines Montags, dem 20. Januar 2013, wurden Alireza Mafiha (23 Jahre alt) und Mohammad Ali Sarvari (20 Jahre alt) im Künstlerpark von Teheran wegen eines Überfalls, bei dem 30.000 Toman – damals etwa 15 Euro – erbeutet wurden, öffentlich gehängt. Das Islamische Revolutionsgericht hatte die Tat als „Krieg gegen Gott“ eingestuft. Trotz der Kälte hatte sich bereits Stunden vor der öffentlichen Hinrichtung eine große Menschenmenge versammelt. Alireza und Mohammad Ali gingen unter Tränen und sichtlich fassungslos zum für sie vorbereiteten Galgen.

Öffentliche Hinrichtungen wie diese finden im Iran oft an zentralen Orten wie großen Stadtplätzen, Kreisverkehren, stark befahrenen Straßen oder in Stadien statt – Orte, die im Alltag gewöhnlich und banal erscheinen. Diese Orte werden bewusst gewählt, um eine breite Öffentlichkeit zu erreichen und Einschüchterung zu erzeugen. Sie ziehen eine Vielzahl von Zuschauer:innen an, darunter zufällige Passanten, neugierige Beobachter und auch Kinder. Einige schauen nur zu, während andere fotografieren und filmen, um die Aufnahmen später in sozialen Netzwerken zu teilen.

Seit 2021 durchsuche ich vor allem die Webseiten iranischer, aber auch internationaler Nachrichtenagenturen nach Bildern öffentlicher Hinrichtungen im Iran. Aus dieser fortlaufenden Recherche ist die umfassende Werkreihe *Spectators* entstanden – eine Serie aus Fotocollagen sowie Sound- und Videoinstallationen, die überwiegend auf im Internet veröffentlichtem Bild- und Videomaterial öffentlicher Hinrichtungen im Iran basiert. Während meiner letzten Reise in den Iran besuchte ich einige Orte öffentlicher Hinrichtungen, die ich mit einer analogen Kamera und Handyaufnahmen dokumentierte – Orte, an denen extreme Gewalt ausgeübt wird und die heute Teil des gewöhnlichen städtischen Lebens sind.

In der Serie *Spectators* versuche ich zu erforschen, wie Gewalt und ihre Opfer dargestellt werden können und wie man sich diesem schmerzvollen Thema mit Empathie und Würde nähern kann. Besonders heute, wo wir ständig mit Katastrophenbildern konfrontiert werden, die von verschiedenen Medien und Online-Plattformen endlos reproduziert werden und dabei die Geschichten der Opfer unter Unmengen archivierter Bilder zu verschwinden drohen, halte ich dies für sehr wichtig. Im Mittelpunkt meiner Arbeit steht dabei auch die Auseinandersetzung mit der Rolle der Zuschauer:innen öffentlicher Hinrichtungen. Es stellt sich die Frage, inwieweit sie selbst Teil der Gewalt werden und welche moralische Verantwortung sie dabei tragen.

The Unusual is happening, Papiercollage, 41 × 34 cm



Park-e Honarmandan, analoge Farbfotografie, Teheran, 2024



Der *Park-e Honarmandan* (Künstlerpark) vereint die Funktion eines gewöhnlichen Stadtparks – mit Spielplätzen, Sportflächen und Erholungsbereichen. Er ist eines der kulturellen Zentren im Iran, in dem regelmäßig Kunstausstellungen, Theateraufführungen und Filmvorführungen stattfinden.

Imam-Khomeini-Kreisel, Smartphone-Video, Teheran, 2024



Schah Tschheragh, analoge Farbfotografie, Schiras, 2024



Behind the Wall, they Witness the Rise, Papiercollage, 48 × 60 cm



Mourning Women, Papiercollage, 41 × 46 cm



The Scaffold Touches the Sky, Papiercollage, 35 × 45 cm



Praying Mantis, Papiercollage, 50 × 32 cm



KRISTINA
LENZ &
ALEX SIMON
KLUG

YOUR CHOICES
SHOULD
BE GROUNDED
IN REALITY

Die folgenden Textauszüge stammen aus Beobachtungseinheiten, die zwischen Juni 2024 und April 2025 durchgeführt wurden. Sie dokumentieren Prozesse des Erfassens, Analysierens und Befragens synthetischer Bildräume im Hinblick auf die Repräsentation von Sprache in generativen Systemen. Die gesammelten Beobachtungen stellen einen Zwischenstand in einem fortlaufenden Aufzeichnungsprozesses dar, der in die hochbeschleunigten Entwicklung generativer KI eingebettet ist.

tab_001_speaking

tab_002_speaking

tab_003_speaking

tab_004_speaking

- Abfragezeitraum: 20.06.2024 – 02.09.2024
- Modell: Dream Machine v1.0 (Veröffentlichung: 12.06.2024) und Modell: Dream Machine v1.5 (Veröffentlichung: 19.08.2024)
- Plattform: dream-machine.lumalabs.ai
- Firma: Luma Labs, Inc.
- Sitz: San Francisco (Kalifornien, USA)
- Typ: Text-zu-Video, ohne Ton
- Trainingsdatensatz: nicht öffentlich dokumentiert
- Prompt: „close-up speaking mouth“ und Prompt: „close-up speaking person“.

Bei der Generierung von Videomaterial mit der Text-zu-Video-KI *Dream Machine* (Version 1.0) anhand des Prompts „close-up speaking mouth“ werden bevorzugt zwei Typen von Darstellungen erzeugt: glattrasierte, schreiende Mäuler *weißer*, männlich gelesener Personen sowie vollmundig geschminkte Mäuler *weißer*, weiblich gelesener Personen.

Wird stattdessen der Prompt „close-up of a speaking person“ verwendet, zeigt sich eine deutlich größere Diversität in den Bildausgaben. Dies deutet darauf hin, dass die Kategorisierung „person“ eine umfassendere interne Gewichtung von Diversitätsparametern auslöst, während bei der Kategorie „mouth“ eine solche Adressierung nicht erfolgt. (...)

Während der Bearbeitung dieser Einheit wurde die Version 1.5 der *Dream Machine* veröffentlicht. In dieser aktualisierten Version verändern sich die Darstellungen grundlegend: Die Mäuler erscheinen weniger expressiv, bewegen sich nur noch leicht geöffnet und erinnern an generisches Stockmaterial, wie es in Werbekampagnen im Beauty- und Gesundheitsbereich verwendet wird.

tab_005_speaking

tab_006_speaking

tab_007_speaking

tab_008_speaking

tab_009_speaking

tab_010_speaking

tab_011_speaking



Next Steps

Lip Sync

Extend

AI Sound

Modify

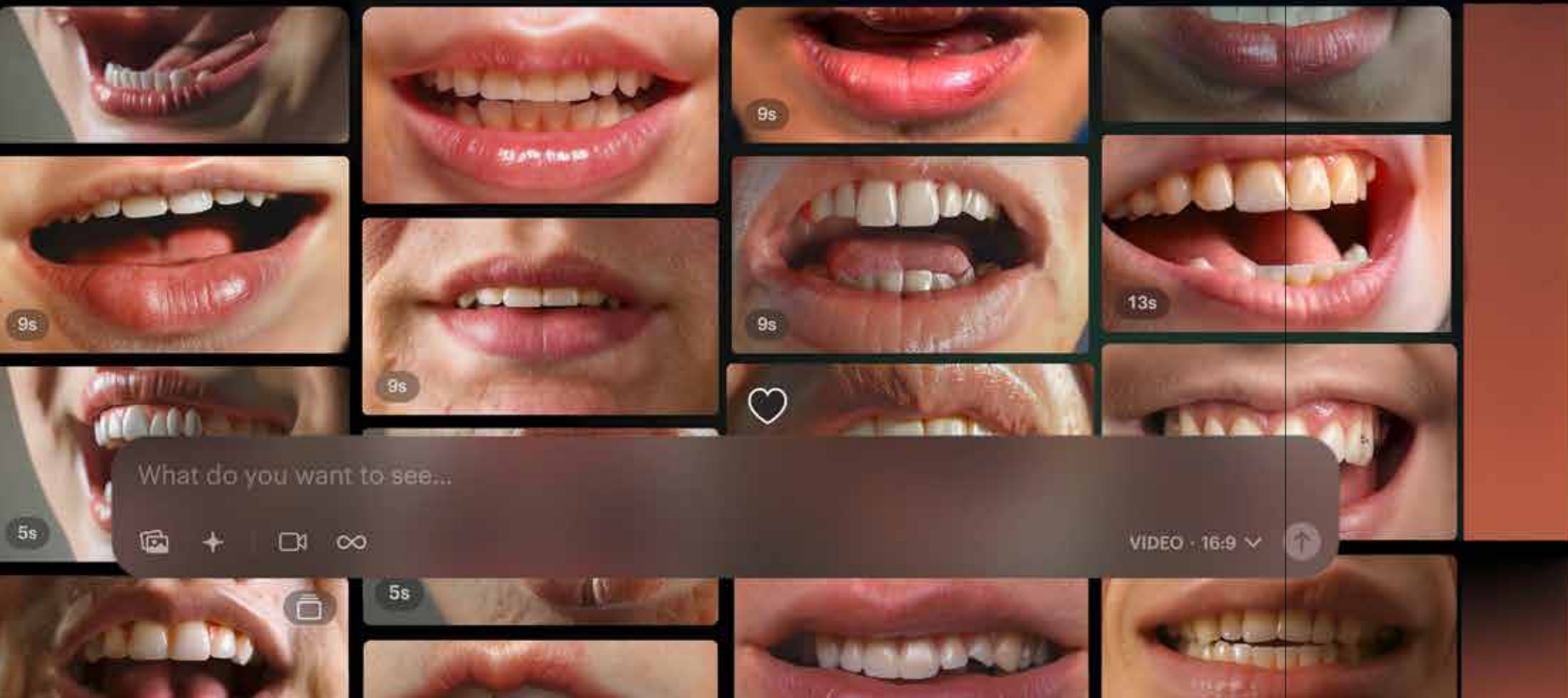
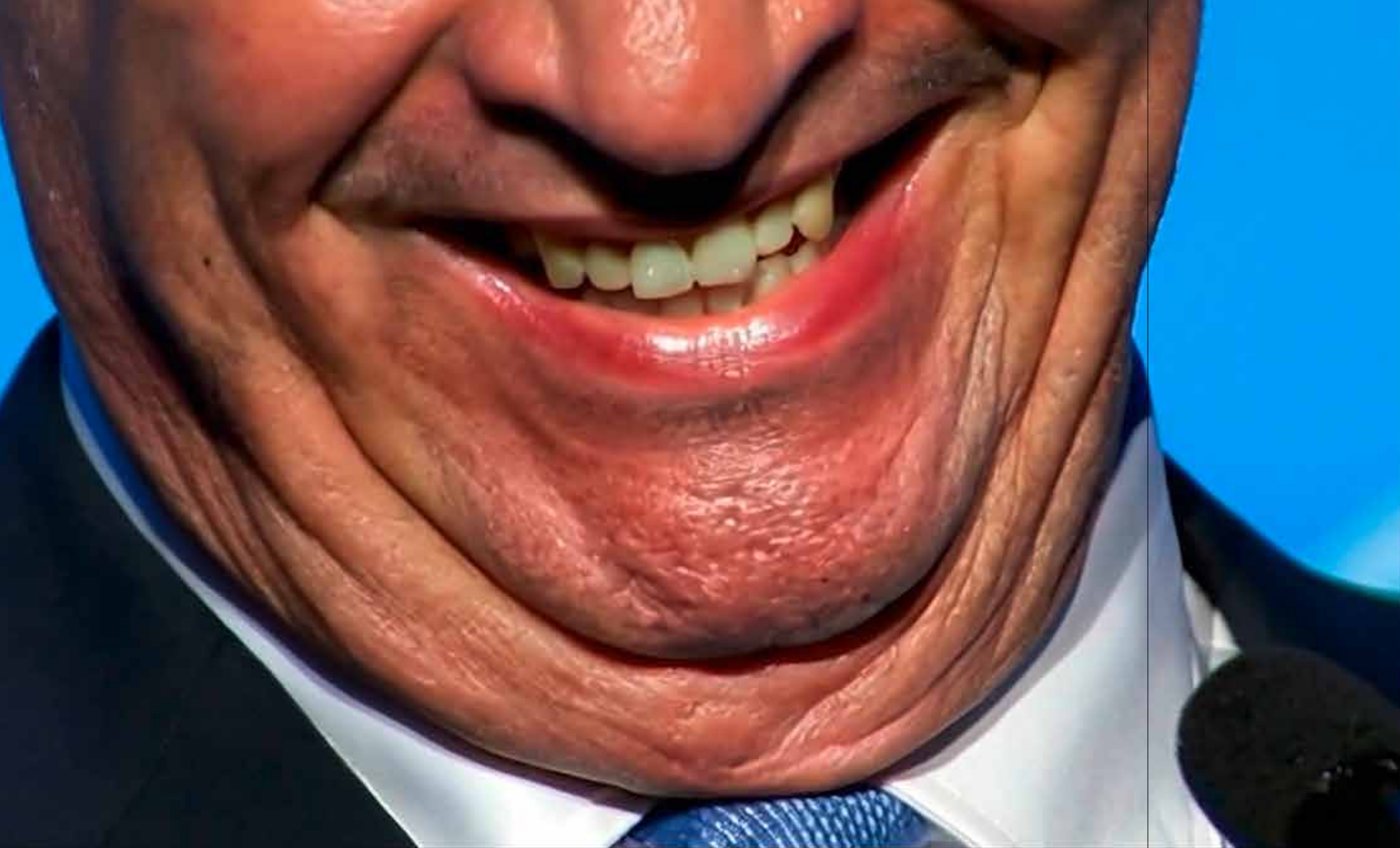
Edit

Retry

close-up speaking mouth|



Disclaimer: This content was generated by AI. Please review and evaluate it carefully.



thinking...

since it's a close-up, maybe mention lighting or subtle movements. Also, ensure

Share your creativity, and I'll help polish them.



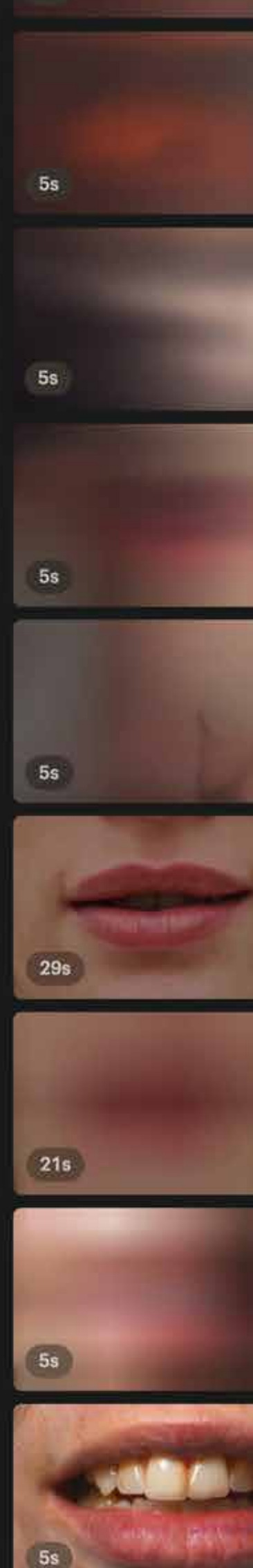
Prompt

- 7 Extension 7 Prompt: Auto-Extended
- 6 Extension 6 Prompt: Auto-Extended
- 5 Extension 5 Prompt: Auto-Extended
- 4 Extension 4 Prompt: close up speaking mouth
- 3 Extension 3 Prompt: Auto-Extended
- 2 Extension 2 Prompt: Auto-Extended
- 1 Extension 1 Prompt: close up speaking mouth

Next Steps

Modify Edit Retry

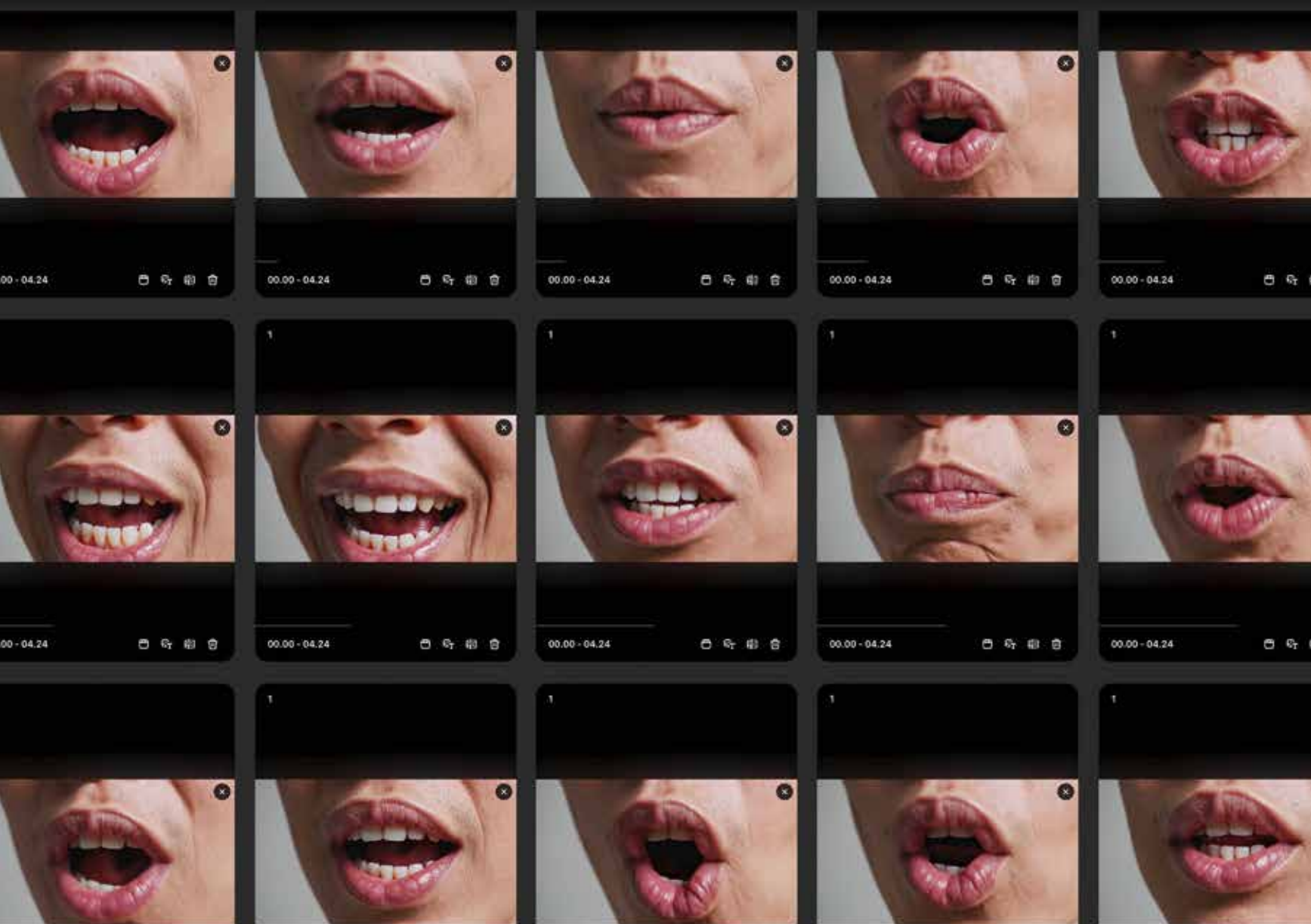
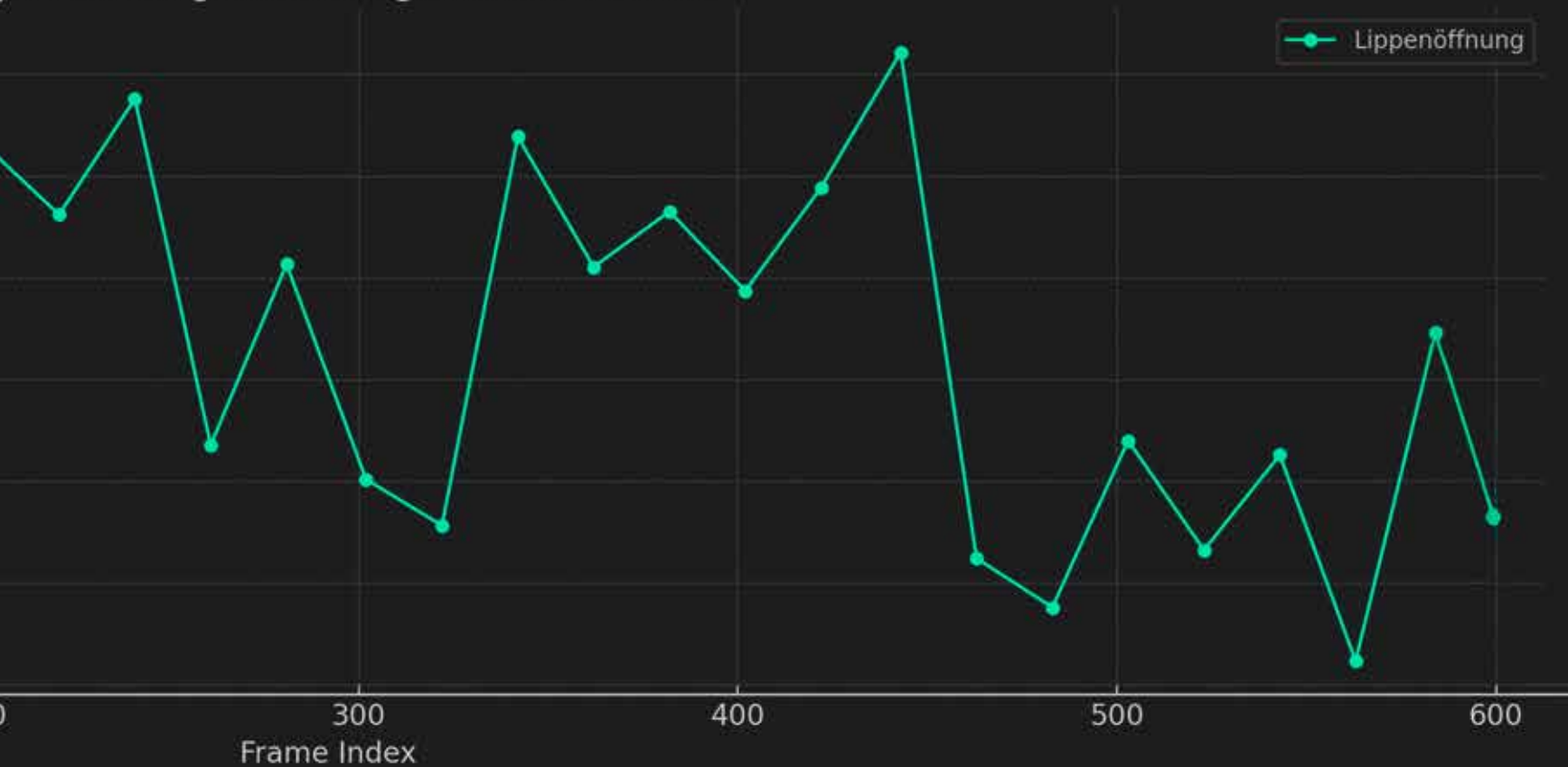
Lip Sync Extend



What do you want to see...

VIDEO · 16:9

Lippenöffnung über ausgewählte Frames



tab_012_speaking

tab_013_speaking

Dateiname: High_Performance_16x9_Close_up_speaking_mouth.mp4

- Abfragezeitpunkt: 10.09.2024, 15:43 Uhr (MESZ / UTC+2)
- Modell: Kling v1.0 (Veröffentlichung: 06.06.2024)
- Plattform: klingai.com
- Firma: Beijing Kuaishou Technology Co., Ltd.
- Sitz: Peking, China
- Typ: Text-zu-Video, ohne Ton
- Cliplänge: 5 sek.
- Auflösung: 1280 × 720 px
- Trainingsdatensatz: nicht öffentlich dokumentiert
- Prompt: „close-up speaking mouth“.

Obwohl die Lippen kontinuierliche Bewegungen vollziehen, bleibt die Tonspur stumm. Die Bewegungen erscheinen eigentümlich fremdartig und künstlich. Sie wirken weniger wie authentische sprachliche Äußerungen, sondern eher wie das stumme Flüstern eines Kindes, das Sprechen nur imitiert, ohne tatsächliche Laute zu bilden. Es entsteht der Eindruck eines unausgesprochenen Satzes – ein stummes Lippenbild, das auf Sprache verweist, jedoch selbst keine besitzt.

Zeigt sich hier ausschließlich die Unfähigkeit generativer Modelle, Bedeutung zu erzeugen – oder könnte die rhythmische Dynamik und die wiederkehrende Formung spezifischer Mundbewegungen auf einen Sprechakt verweisen, der visuell auslesbar ist?

tab_014_speaking

tab_015_speaking

tab_016_speaking

tab_017_speaking

tab_018_speaking

- Abfragezeitpunkt: 11.09.2024, 01:08 Uhr (MESZ / UTC+2)
- Plattform: readtheirlips.com (Veröffentlichung: 04.09.2024)
- Firma: Symphonic Labs
- Sitz: Kitchener, Ontario, Kanada
- Typ: KI-gestützte visuelle Spracherkennung
- Transkriptionssprache: Englisch
- Trainingsdatensatz: Nicht öffentlich dokumentiert

Im September 2024 wird die Plattform *ReadTheirLips* veröffentlicht – sie nutzt visuelle Spracherkennung, um stumme Videos per KI automatisch zu analysieren und gesprochene Wörter anhand von Lippenbewegungen in Text umzuwandeln.

Dateiname: 01_1726007805968796358-video.mp4

- Abfragezeitpunkt: 11.09.2024, 00:44 Uhr (MESZ / UTC+2)
- Modell: Hailuo T2V-01 (Veröffentlichung: 01.09.2024)
- Plattform: hailuoai.com/video
- Firma: MiniMax, Sitz: Shanghai, China
- Typ: Text-zu-Video, ohne Ton
- Cliplänge: 6 sek.
- Auflösung: 1280 × 720 px
- Trainingsdatensatz: nicht öffentlich dokumentiert
- Prompt: „close-up speaking mouth“
- Folgender Satz wird anhand der Lippenbewegungen ausgelesen: „God to god to god to god to god.“

Anmerkung: Die Bewegung der Lippen folgt vermutlich einer phonemischen Struktur in einer nicht-englischen Trainingssprache – möglicherweise Spanisch oder Koreanisch. Dadurch entstehen semantische Verschiebungen, die im Zielmaterial nicht mehr nachvollziehbar sind.

tab_019_speaking

tab_020_speaking

tab_021_speaking

tab_022_speaking

tab_023_speaking

tab_024_speaking

tab_025_speaking

tab_026_speaking

- Abfragezeitpunkt: 28.04.2025, 17:43 Uhr (MESZ / UTC+2)
- Modell: GPT-4o, Zugang ab April 2025
- Plattform: chatgpt.com
- Firma: OpenAI, Inc.
- Sitz: San Francisco, Kalifornien, USA
- Typ: Multimodales-Sprachmodell
- Trainingsdatensatz: nicht öffentlich dokumentiert
- Prompt: Rekonstruiere den gesprochenen Inhalt dieses stummen Videos anhand der Lippenbewegungen.

Visuelle Transkription (Sekunde für Sekunde):

- 0: Lippen geschlossen → [m] oder stummer Beginn
- 1: Leicht geöffnet, Lippen rund → [o] oder [u]-Laut
- 2: Lippen breiter, Zähne sichtbar → [e] oder [s]/[z]
- 3: Weiter offen, Unterkiefer senkt sich → [a] – betont
- 4: Lippen kurz geschlossen, dann erneut Öffnung → Pause oder Plosiv: [p]/[b] gefolgt von Vokal
- 5: Lippen in „Lächelform“, sichtbare Zunge → [i] oder dentaler Laut wie [t]/[d]

- 6: Lippen stark gerundet → [u]/[o], möglicherweise betontes Wortende
- 7: Plötzlicher Wechsel zu offener Stellung → neue Phrase: [a]/[ɛ]
- 8: Lippen geschlossen, kurzes Innehalten → mögliche Pause oder Satzende
- 9: Breite Lippenöffnung → [e] oder Beginn eines neuen Satzes mit Energie
- 10: Rhythmische Bewegungen – wie Silbenstruktur → [ka-ta-na]/[pa-la-ma] (rein visuell)

Lautmalerisch rekonstruierter Sprechfluss (basierend auf Mundbewegungen):

„Ó-la me-ja-mo Ma-té-o i es-tó-i a-kí pa-ra pre-sen-tár al-go im-por-tán-te.“

„Hola, me llamo Mateo y estoy aquí para presentar algo importante.“

tab_027_speaking

tab_028_speaking

tab_029_speaking

tab_030_speaking

tab_031_speaking

tab_032_speaking

tab_033_speaking

tab_034_speaking

tab_035_speaking

tab_036_speaking

tab_037_speaking

tab_038_speaking

tab_039_speaking

tab_040_speaking

Bei der Beobachtung der mit *Luma Dream Machine Audio Beta* erzeugten Audiospuren fällt eine deutliche Differenz in der Qualität der Vertonung je nach visuellem Erscheinungsbild der Mänder auf. Die Verzerrung verläuft hier entgegen den üblichen Mustern. Mänder von Avataren mit BIPoC-Merkmalen zeigen eine weitgehende Synchronität zwischen Lippenbewegung und Audiospur; die Laute wirken sprachähnlich, mit erkennbaren englischen Worten. Bei *weißen* Avataren werden hingegen kaum sprachliche Elemente erzeugt – stattdessen dominieren nicht-verbale Geräusche wie Schmatzen, Stöhnen oder Atmen.

tab_041_speaking

tab_042_speaking

tab_043_speaking

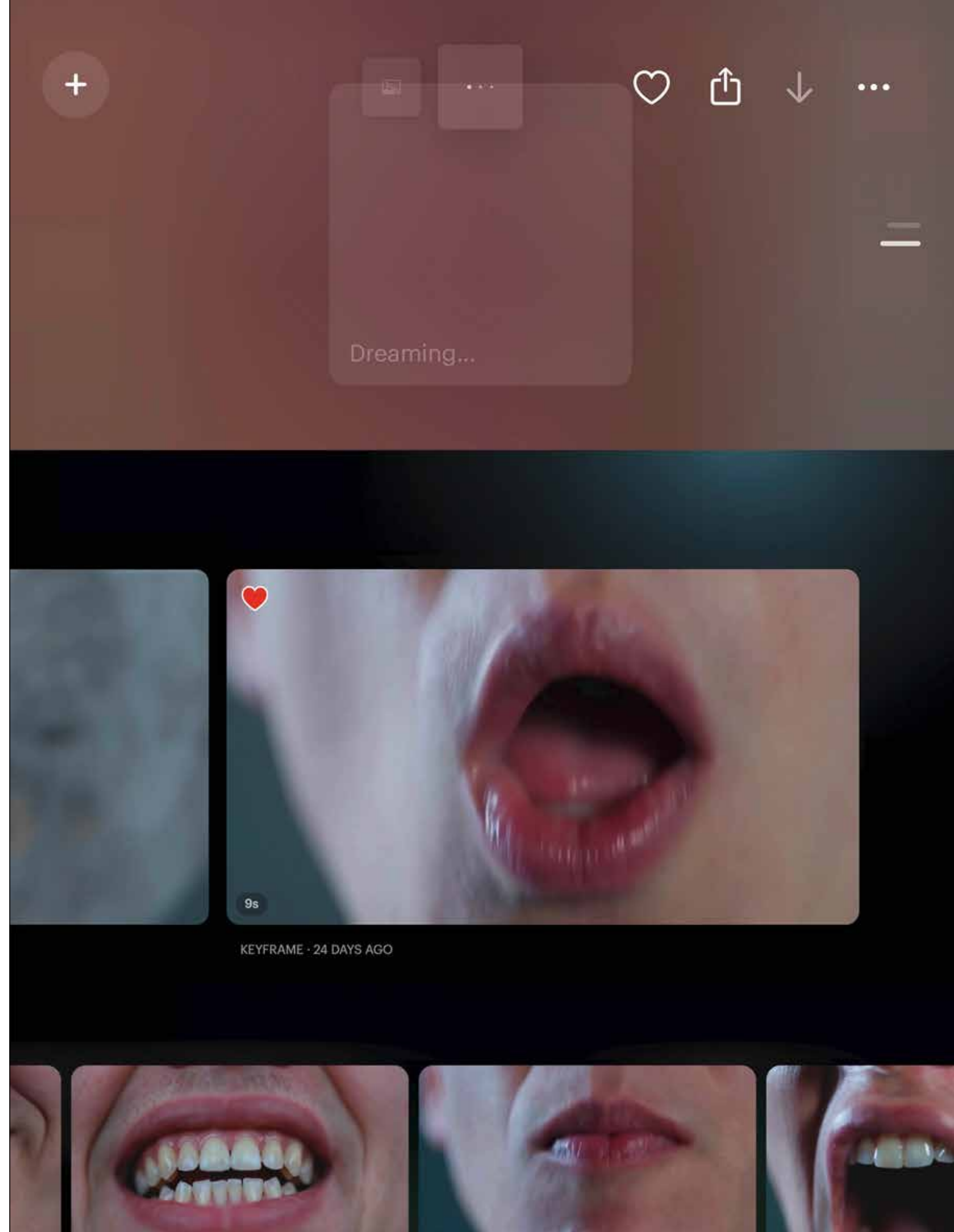
tab_044_speaking

tab_045_speaking

tab_046_speaking

tab_047_speaking

- Abfragezeitraum: 21.04.2025 – 02.05.2025
- Model: Dream Machine Ray2 (Veröffentlichung: 15. Januar 2025), Audio (Beta): Veröffentlichung: 24.02.2025
- Plattform: dream-machine.lumalabs.ai
- Firma: Luma Labs, Inc.
- Sitz: San Francisco (Kalifornien, USA)
- Typ: Text-zu-Video und Video-zu-Audio
- Trainingsdatensatz: nicht öffentlich dokumentiert
- Prompt: close-up speaking mouth / close-up speaking person



Transcript History

7.4.2025, 16:49:31

00:00 And i'm not really looking forward to actually playing.

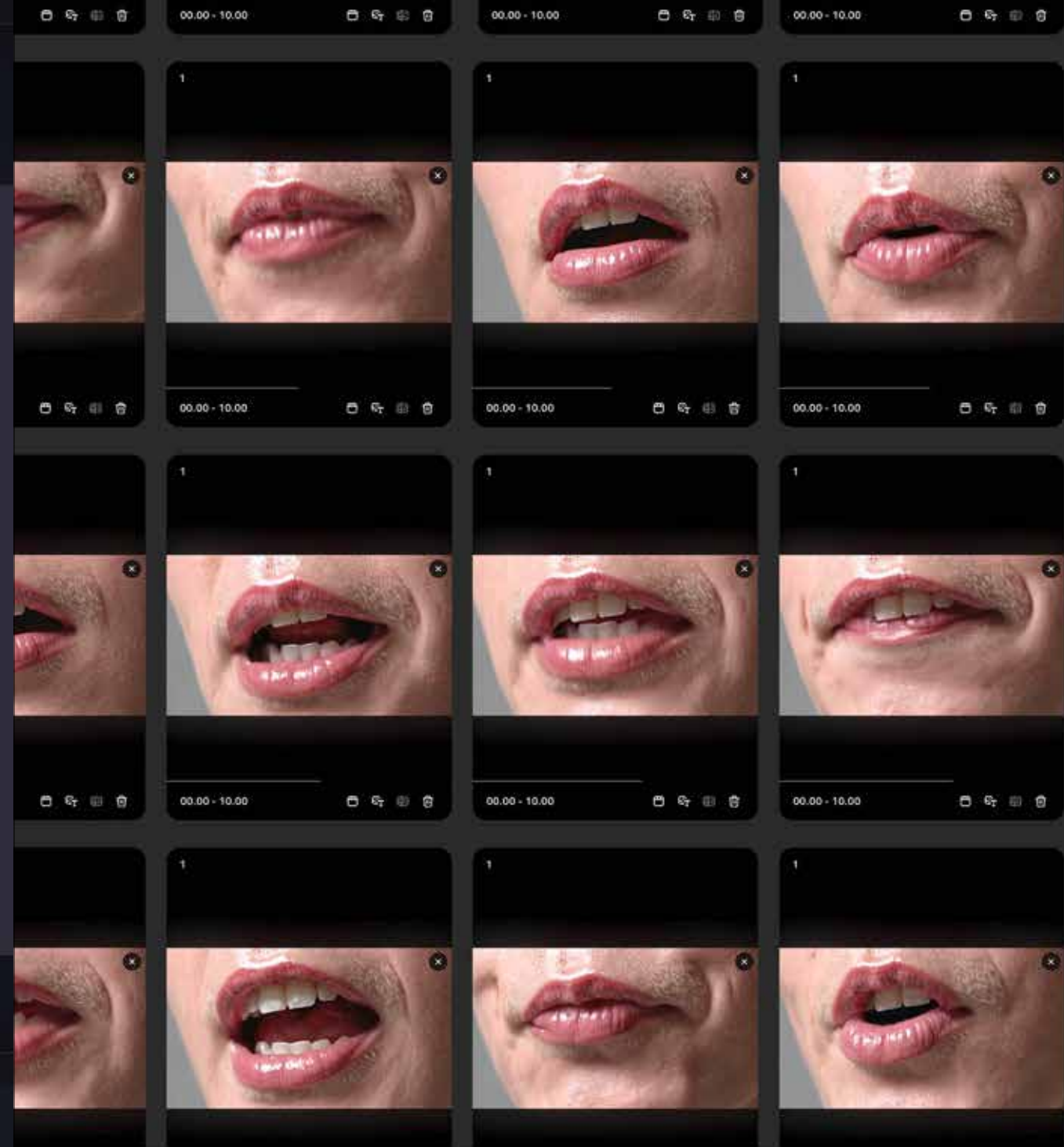
5.3.2025, 03:29:02

00:00 Hello and welcome to funky five t v my name is don funk and my husband brett funk and i have fun.

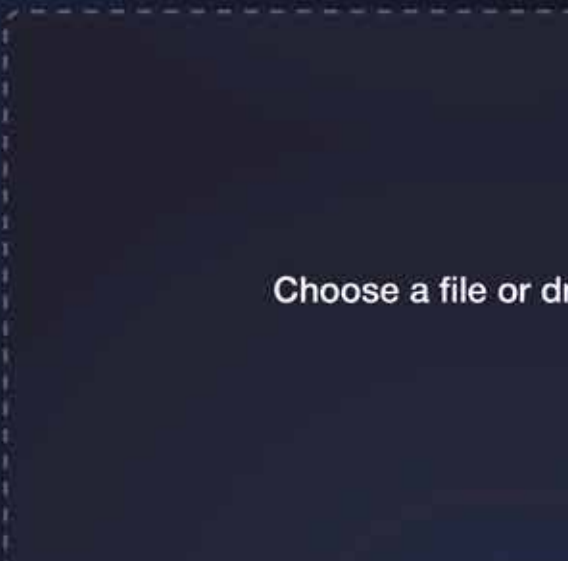
00:20 list indices must be integers or slices, not tuple

5.3.2025, 03:20:30

00:00 I'm a doctor and i'm here today to talk to you about.



161



Wird analysiert ▾

Wird analysiert ▾

Wird analysiert ▾

Wird analysiert ▾

Wird analysiert ▾

Wird analysiert ▾





MALTE
UCHTMANN

ANT*HOLOGY: DE/BUGGING THE CULTURAL HISTORY OF ANTS

close up speaking mouth

I'm generating two videos, each featuring a close-up of a speaking mouth, to bring your idea to life.

Show More Brainstorm Reply ... < >

♡ 📤 ↓ ...


Generation Failed

Modify... Extend Video... Upscale... Audio...

Wie unsere Wahrnehmung durch unsere gesellschaftliche Einbettung und unseren Standpunkt geprägt ist und unter welchen Voraussetzungen es möglich ist, Wissen über, von, durch oder mit etwas herzustellen, bildet den Ausgangspunkt meiner Arbeit.

Zwischen Anthropomorphismus und Anthropozentrismus wimmelt es in der Literatur nur so von Beschreibungen von Ameisen im Vergleich oder in Abgrenzung zum Menschen und seiner Sozialität. Ameisen werden in verschiedensten Kontexten als Beispiel für teilweise konträre Weltanschauungen benutzt, um diese zu naturalisieren und dadurch zu legitimieren.

Meine Arbeit verwebt Bildmaterial und Zitate über Ameisen zu einer multiperspektivischen Anthologie. Entgegen der linearen Erzählung, in der Geschichte als evolutionärer Fortschrittsprozess betrachtet wird, verändert sich in meiner Arbeit die Anordnung der Zitate, basierend auf einem Algorithmus, und schafft dadurch immer wieder neue Beziehungen zwischen ihnen. Somit entstehen unabgeschlossene und sich permanent reorganisierende Erzählungen, in denen Wandlungen, Parallelen und (Dis-)Kontinuitäten in den Beschreibungen von Ameisen und menschlichen Gesellschaftsvorstellungen sichtbar werden. Zugleich wird dadurch der Prozess der Narration selbst untersucht.

Über die sich stetig verändernde Kontextualisierung von Text und Bild verändert sich ebenfalls deren (Be-)Deutung. In dieser fragmentarischen Erzählform verlieren die Dokumente ihre Eindeutigkeit und werden zu Schauplätzen einer Aushandlung der Bedeutungsproduktion und der dokumentarischen Beweiskraft.

Durch das Verbinden und Gegenüberstellen der Vielzahl an Perspektiven ermöglicht die Arbeit eine Analyse des zeitlichen und räumlichen Wandels in den Vorstellungen über menschliche und nichtmenschliche soziale Ordnung und den darin eingebetteten hierarchischen Strukturen. Die Aneignung von *Natur* wird so zur Reflexion der epistemischen Gewalt, die in den Machtstrukturen des Wissensdiskurses über Ameisen sichtbar wird.

Die Dekonstruktion der Bilder und Konzepte von Ameisengesellschaften legt nicht nur ihren politischen Gehalt frei, sondern fragt auch, inwiefern Ameisen für uns neue Denkweisen über Gemeinschaft, Intelligenz oder situiertes Handeln eröffnen können.

Dabei betrachte ich die Ameise nicht als Objekt biologischer Wahrheit, sondern als Medium kultureller Verhandlung, in dem die Grenzen zwischen Beobachtenden und Beobachtetem, zwischen Wissen und Sein verschwimmen. Unsere Beschreibungen sind kein reines Abbild, sondern eine schöpferische Einschreibung, die

bestimmte Realitäten hervorbringt und andere ausschließt. Was wir sehen und worüber wir sprechen können, ist immer schon durch den Rahmen unserer Konzepte, unserer Sprache und unserer kulturellen Praktiken vorstrukturiert – so schreiben wir Welt, auch wenn wir vorgeben, sie nur zu lesen.

Glossar

Anthologie: Sammlung von Texten (oder anderen Materialien) zu einem bestimmten Thema

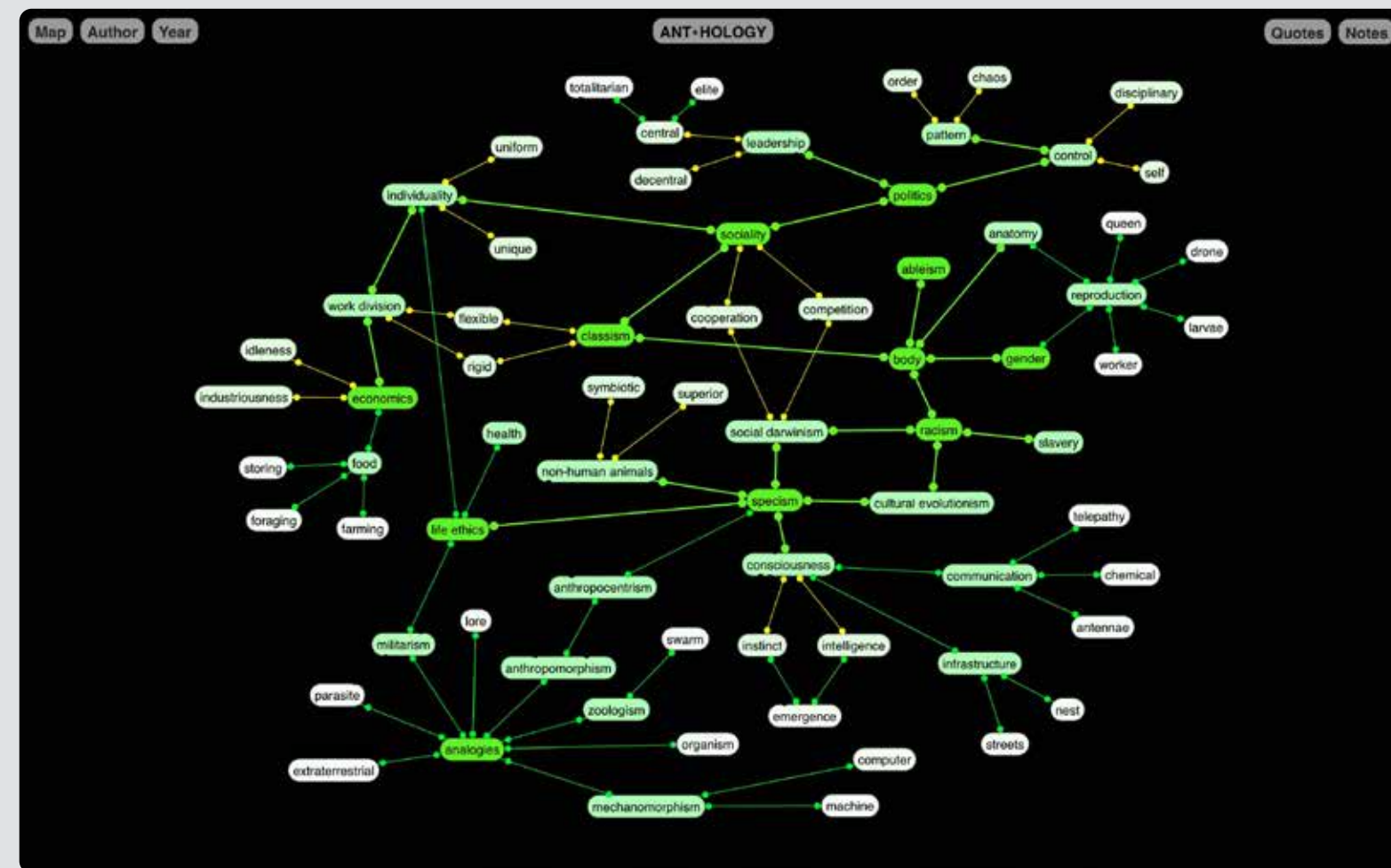
Naturalisierung: Die Darstellung kultureller oder sozialer Phänomene als natürlich und damit gegeben, unveränderbar oder biologisch notwendig.

Anthropomorphismus: Zuschreibung menschlicher Eigenschaften, Verhaltensweisen oder Emotionen auf nichtmenschliche Wesen oder Dinge.

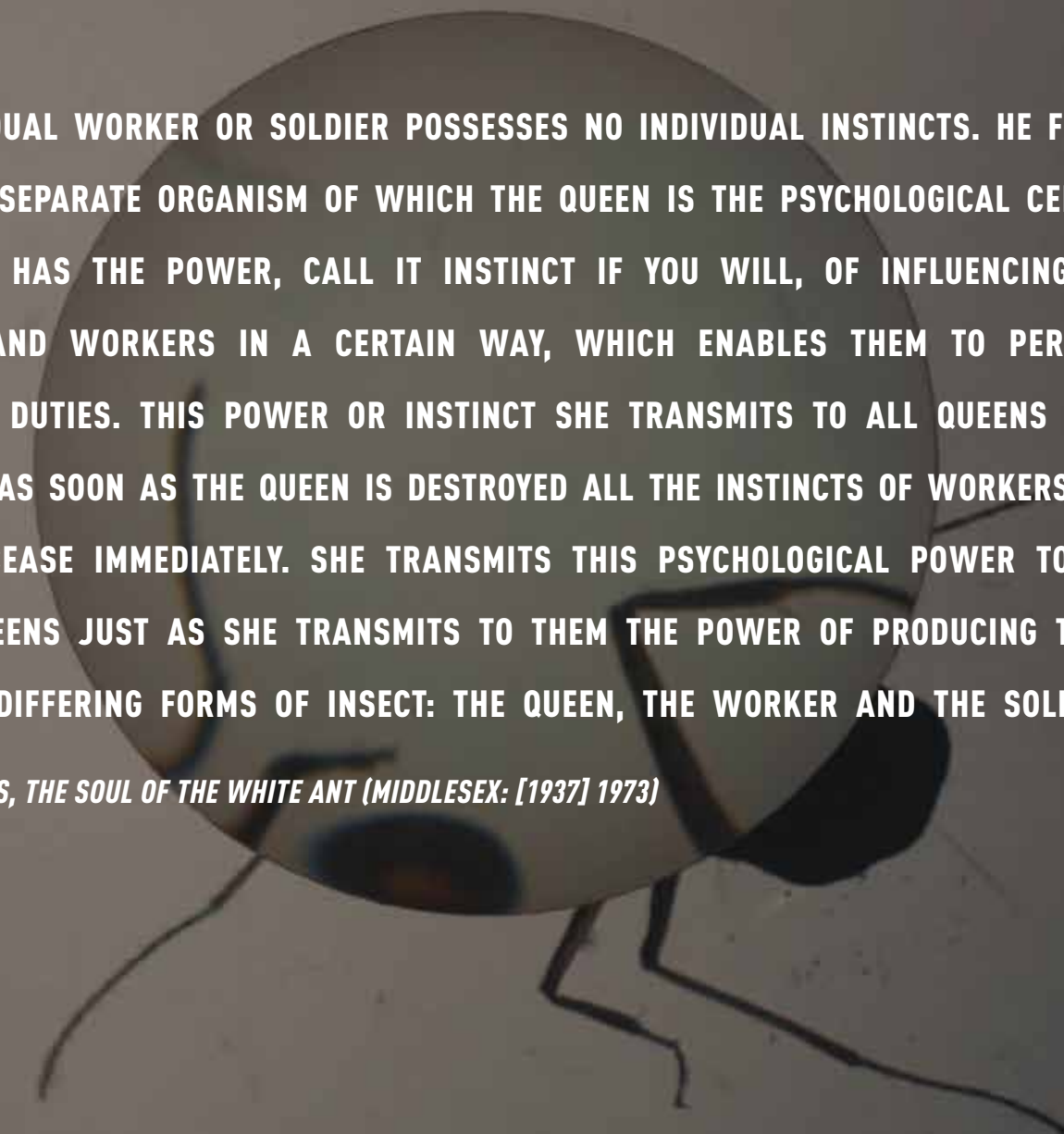
Anthropozentrismus: Den Menschen als Norm und Maß aller Dinge nehmen und alles Nichtmenschliche davon ausgehend zu bewerten.

Epistemische Gewalt: Eine Form von Gewalt, die über die Art und Weise wirkt, wie Wissen entsteht, verbreitet und anerkannt wird, zum Beispiel indem bestimmte Perspektiven, Erfahrungen oder Wissensformen systematisch ausgeschlossen oder abgewertet werden.

Situierung: Die Einbettung von Wissen, Perspektiven oder Handlungen in einen konkreten sozialen, kulturellen oder räumlichen Kontext.

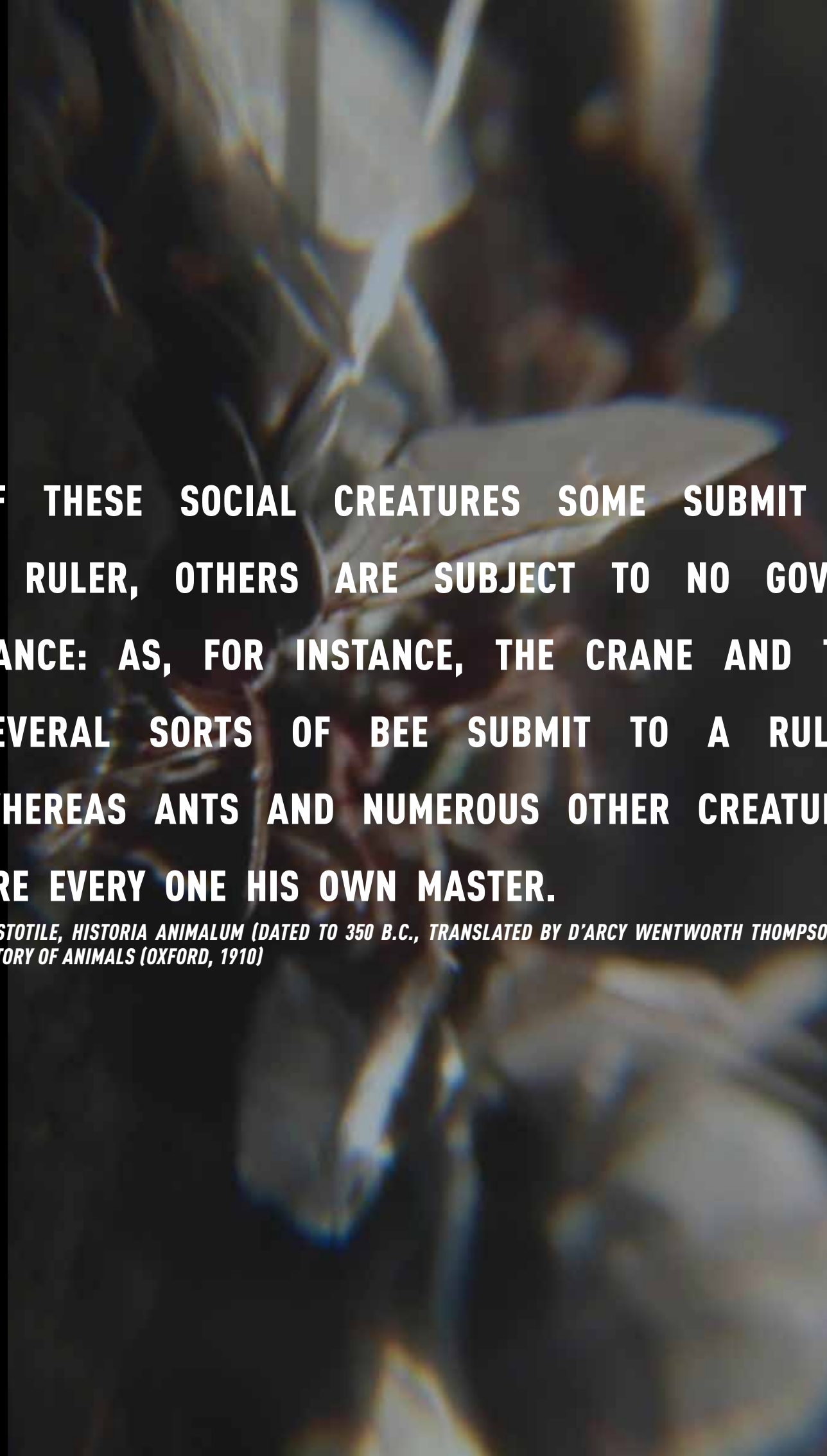


www.ant-hology.info



THE INDIVIDUAL WORKER OR SOLDIER POSSESSES NO INDIVIDUAL INSTINCTS. HE FORMS PART OF A SEPARATE ORGANISM OF WHICH THE QUEEN IS THE PSYCHOLOGICAL CENTRE. THE QUEEN HAS THE POWER, CALL IT INSTINCT IF YOU WILL, OF INFLUENCING THE SOLDIERS AND WORKERS IN A CERTAIN WAY, WHICH ENABLES THEM TO PERFORM COLLECTIVE DUTIES. THIS POWER OR INSTINCT SHE TRANSMITS TO ALL QUEENS BORN FROM HER. AS SOON AS THE QUEEN IS DESTROYED ALL THE INSTINCTS OF WORKERS AND SOLDIERS CEASE IMMEDIATELY. SHE TRANSMITS THIS PSYCHOLOGICAL POWER TO THE FUTURE QUEENS JUST AS SHE TRANSMITS TO THEM THE POWER OF PRODUCING THREE INFINITELY DIFFERING FORMS OF INSECT: THE QUEEN, THE WORKER AND THE SOLDIER.

EUGENE MARAIS, THE SOUL OF THE WHITE ANT (MIDDLESEX: [1937] 1973)



OF THESE SOCIAL CREATURES SOME SUBMIT TO A RULER, OTHERS ARE SUBJECT TO NO GOVERNANCE: AS, FOR INSTANCE, THE CRANE AND THE SEVERAL SORTS OF BEE SUBMIT TO A RULER, WHEREAS ANTS AND NUMEROUS OTHER CREATURES ARE EVERY ONE HIS OWN MASTER.

ARISTOTILE, HISTORIA ANIMALUM (DATED TO 350 B.C., TRANSLATED BY D'ARCY WENTWORTH THOMPSON, THE HISTORY OF ANIMALS (OXFORD, 1910)

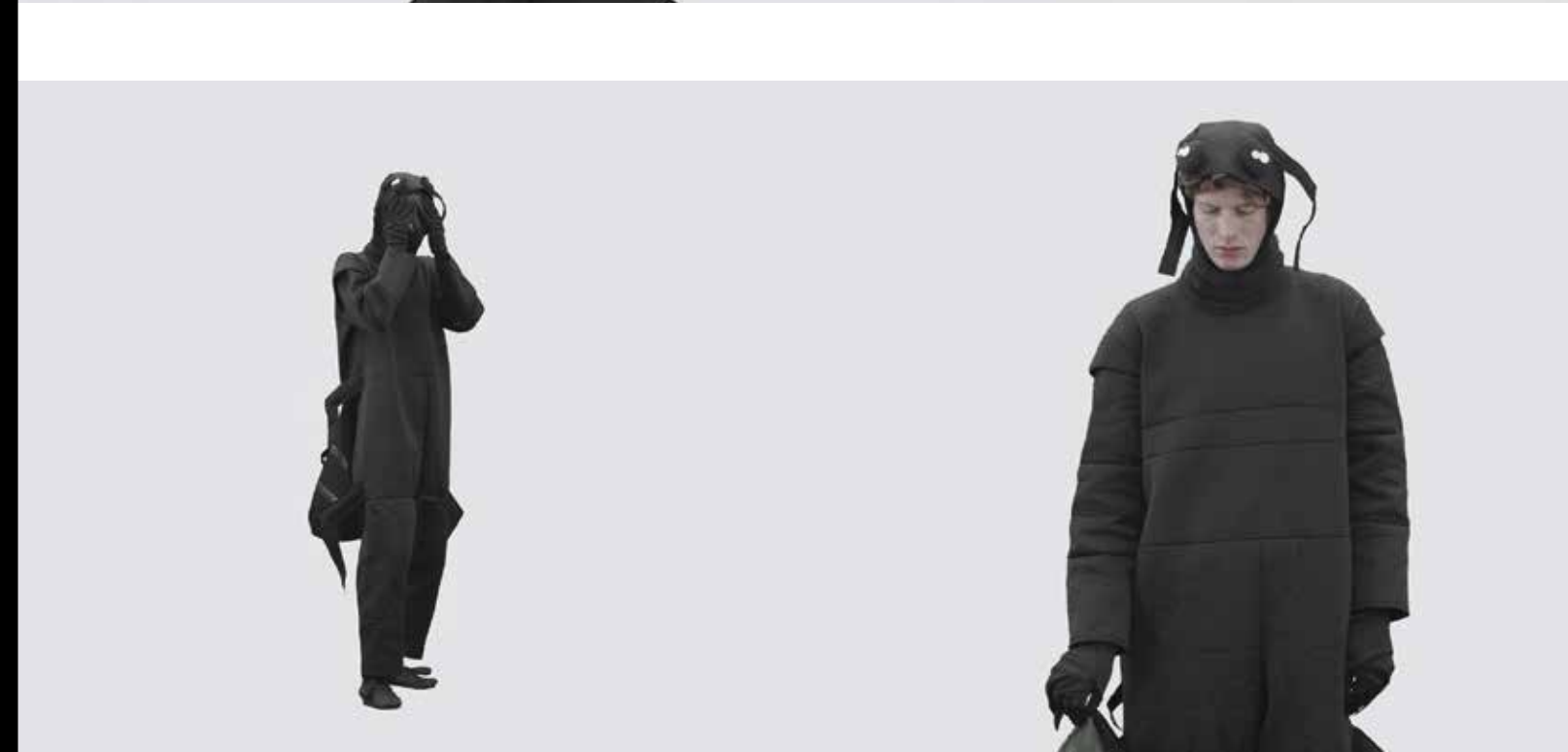


**SCIENTISTS, IF NO SLUGGARDS,
GO TO THE ANT TO STUDY HER
WAYS AND BE WISE.**

ABIGAIL J. LUSTIG, ANTS AND THE NATURE OF NATURE IN AUGUSTE FOREL, ERICH WASMANN, AND WILLIAM MORTON WHEELER, IN: L. DASTON & F. VIDAL (HG.), THE MORAL AUTHORITY OF NATURE (CHICAGO: 2003)

„DIVISION OF LABOR“ IS A MISLEADING WAY TO DESCRIBE THE ORGANIZATION OF TASKS IN SOCIAL INSECT COLONIES, BECAUSE THERE IS LITTLE EVIDENCE FOR PERSISTENT INDIVIDUAL SPECIALIZATION IN TASK. INSTEAD, TASK ALLOCATION IN SOCIAL INSECTS OCCURS THROUGH DISTRIBUTED PROCESSES WHOSE ADVANTAGES, SUCH AS RESILIENCE, DIFFER FROM THOSE OF DIVISION OF LABOR, WHICH ARE MOSTLY BASED ON LEARNING.

DEBORAH M. GORDON, FROM DIVISION OF LABOR TO THE COLLECTIVE BEHAVIOR OF SOCIAL INSECTS (STANFORD: 2015)





**DER STAAT IST DEN AMEISEN ALLES. UND FÜR DAS WOHL DES STAATES
IST DIE RICHTIGE ARBEITSTEILUNG VON UNGEHEURER BEDEUTUNG.
DARUM VERLANGT DER VOLKSGEDANKE DIE ARBEITSTEILUNG, VERLANGT
SIE SO GEBIETERISCH, DASS NICHT NUR UNTER GLEICHEN INDIVIDUEN
DIE EINEN DIESE, DIE ANDEREN JENE ARBEIT ÜBERNEHMEN, SONDERN
DASS AUCH BESTIMMTE FORMEN HERVORGEBRACHT WERDEN, DIE FÜR
EINE BESONDERE ARBEIT IN HERVORRAGENDER WEISE GEEIGNET SIND.**

HANNS HEINZ EWERS, AMEISEN (MÜNCHEN: 1925)





HANNAH
WOLF

DIE DIALEKTIK DIESER ARBEIT

DIE AEHNLICHKEIT DER AMEISENGESELLSCHAFTEN MIT DEN MENSCHLICHEN WIRD BESONDERS AUFFALLEND, WENN MAN DIE GEGENSEITIGEN VERHÄLTNISSE ODER BEZIEHUNGEN DER EINZELNEN COLONIEN UNTER EINANDER IN DAS AUGEN FASST. DA GIBT ES KRIEGE, WAFFENSTILLSTÄNDE, ALLIANZEN, PLÜNDERUNGEN, DIEBSTAHL, UEBERFÄLLE, TAKTIK, KRIEGSLISTEN. NICHTS FEHLT VON ALLEM DEM, WAS MAN AUCH DORT ZU ERBLICKEN GEWOHNT IST. BESONDERS MERKWÜRDIG SIND DIE ALLIANZEN UND DIE EXECUTIONEN DER FEINDE; FERNER DIE WAFFENSTILLSTÄNDE, WELCHE NACH OFT WIEDERHOLTEN KÄMPFEN ZWISCHEN ZWEI FEINDLICHEN STÄMMEN ODER COLONIEN GESCHLOSSEN WERDEN, U.S.W.

LUDWIG BÜCHNER, AUS DEM GEISTESLEBEN DER THIERE: ODER STAATEN UND THATEN DER KLEINEN (BERLIN: 1876)

„Makel visualisieren“ ist eine Funktion in Photoshop, mit deren Hilfe der sich im Bild niedergeschlagene Dreck auf der Linse zum einfacheren Entfernen angezeigt wird. Richte ich meine Kamera auf die Welt, geht es mir auch um eine Visualisierung von Makeln, Makeln im Sinne von den Dingen eingeschriebenen Ideen. Mein Interesse gilt vor allem Gebäuden. Sind diese doch entweder absolut zuverlässige und ganz im Gegenteil völlig unzuverlässige Erzähler, mal nahezu geschwätzig in Bezug auf die ideologischen Bedingungen ihrer Entstehung, manchmal rätselhaft verschlossen. Diese steingewordenen, von der Geschichte hier und da (notdürftig) verschleierte Ideologien sind Thema meiner Arbeiten. Denn Dinge haben eine Form, sie kann manchmal zufällig entstehen, manchmal ganz explizit geplant sein. Nie ist diese Form aber bedeutungslos. Die Bedeutung freistellen, das ist mein Bedürfnis.

Wenn das Bild keine Fotografie ist, sondern ein bewegtes Bild, passieren manchmal Dinge. Ein LKW etwa mit der Aufschrift „Wir bringen Träumer auf die Straße“ verdeckt das eigentlich in den Blick genommene Objekt (hier: einen Rüstungsproduzenten) und legt es nach seiner Durchfahrt wieder frei. Der Zufall produziert also eine Überschreibung.

Dem Zufall in den gesammelten Aufnahmen muss in der Montage mit Strenge begegnet werden. Welches Bild bleibt wie lange stehen? Kann dieses Bild hier abgeschnitten werden oder muss ich darauf warten, dass das Auto erst herausgefahren ist? Zittert dieses Bild nicht etwas zu sehr? Was macht das Zittern? Nehme ich den Sound des einen Bildes und lege ihn unter ein anderes? Oder lege ich ihn nicht unter, sondern vielmehr über das andere? Welchen Rhythmus wähle ich? Die Lenkung des betrachtenden Blicks ist im Bild als Film schließlich autoritärer als bei einer unbewegten Fotografie, die als Serie im Raum hängt, in der jede:r sich entscheiden kann, wie lange er/sie vor dem einzelnen Bild steht und wie er es zu den anderen gezeigten Bildern in Beziehung setzt.

Den nicht inszenierten Bildern, die keiner Narration im dramatischen Sinne folgen, setzte ich Text entgegen. Nicht als Legende im Sinne eines Glossars, sondern als Legende im Sinne einer Erzählung. In einer früheren Arbeit (*Daddy, may I cum?*, 2022) sah man Shoppingcenter und las von einem sexuellen Fetisch, beide Ebenen zusammen erzählten dann von (unerfüllten) Glücksversprechen. Für meine Beschäftigung mit der Rüstungsindustrie eigne ich mir Dantes „Göttliche Komödie“ in einer Übersetzung von Lorenz Zuckermandel an. Nach dem Tod seiner beiden Söhne im Ersten Weltkrieg legte der Gründer und Aufsichtsratsvorsitzende von

Rheinmetall seine Tätigkeit nieder und wurde Übersetzer. Es handelt sich hier also um den Versuch einer Überschreibung. Diese gilt es zu bergen und mit ihr den inneren Widerspruch der jetzigen Rüstungsindustrie zu verdeutlichen.











ESSAY

MIRA ANNELI
NASS

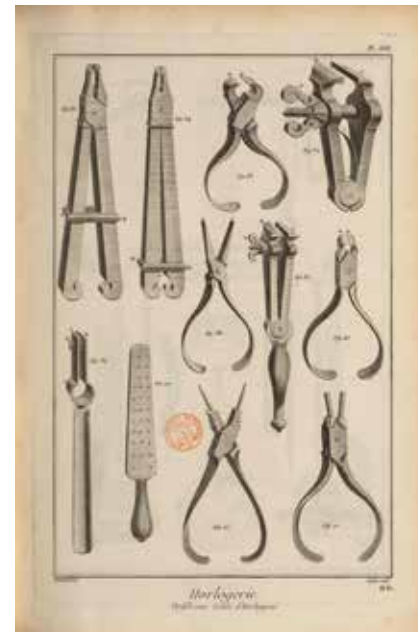


Bilder als „Common Tools“. Zwischen Repräsentation und Infrastruktur Mira Anneli Naß

In der Juli-Ausgabe der US-amerikanischen Zeitschrift *Fortune* veröffentlicht der Fotograf Walker Evans 1955 den Fotoessay *Beauties of the Common Tool*. Die Bildstrecke umfasst fünf seitenfüllende Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Werkzeug des alltäglichen Gebrauchs: eine Spitzzange, ein Schraubenschlüssel, eine Blechschere, eine Brechstange, eine Kettzange. Der Fotograf, der zu diesem Zeitpunkt



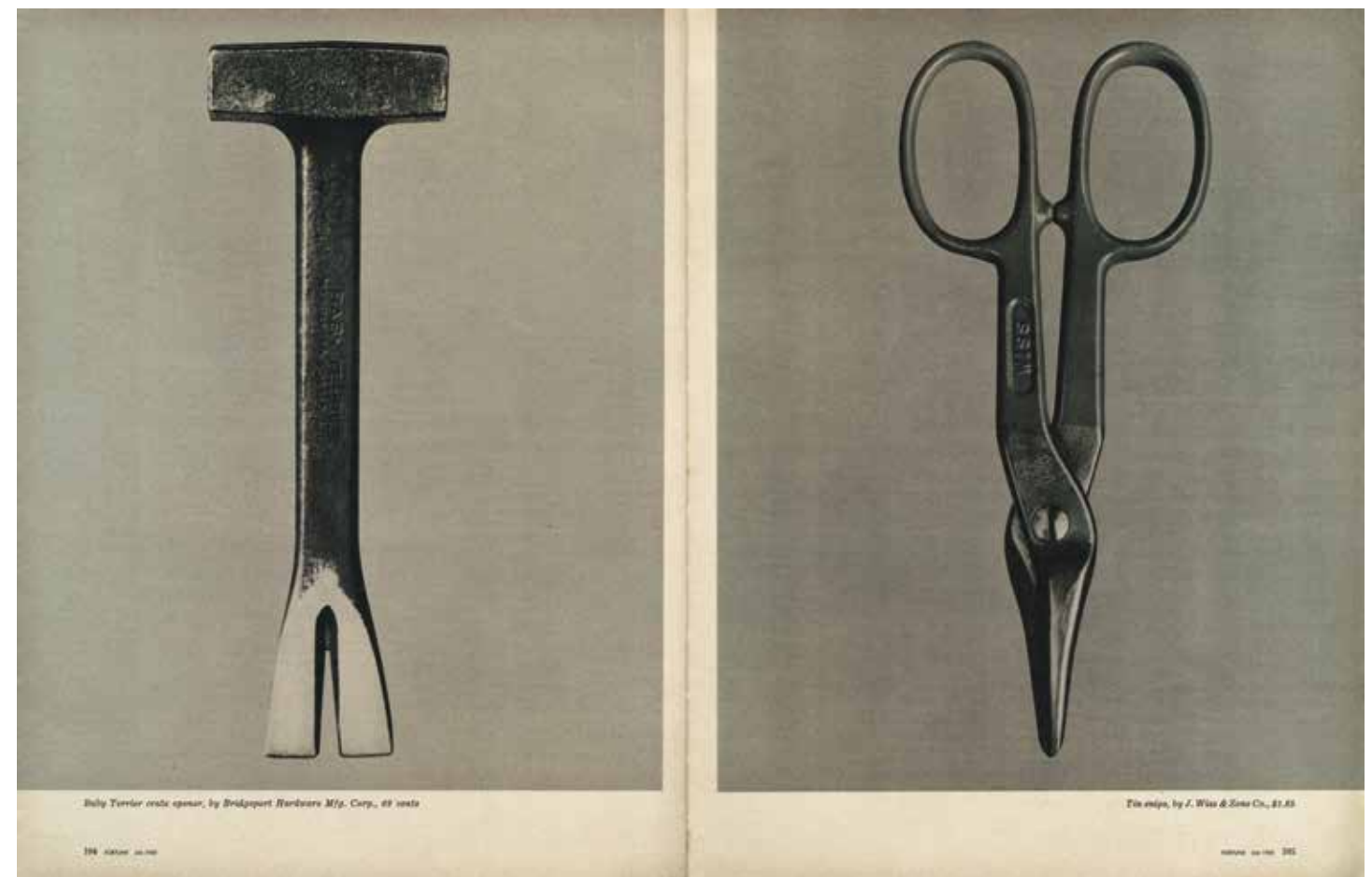
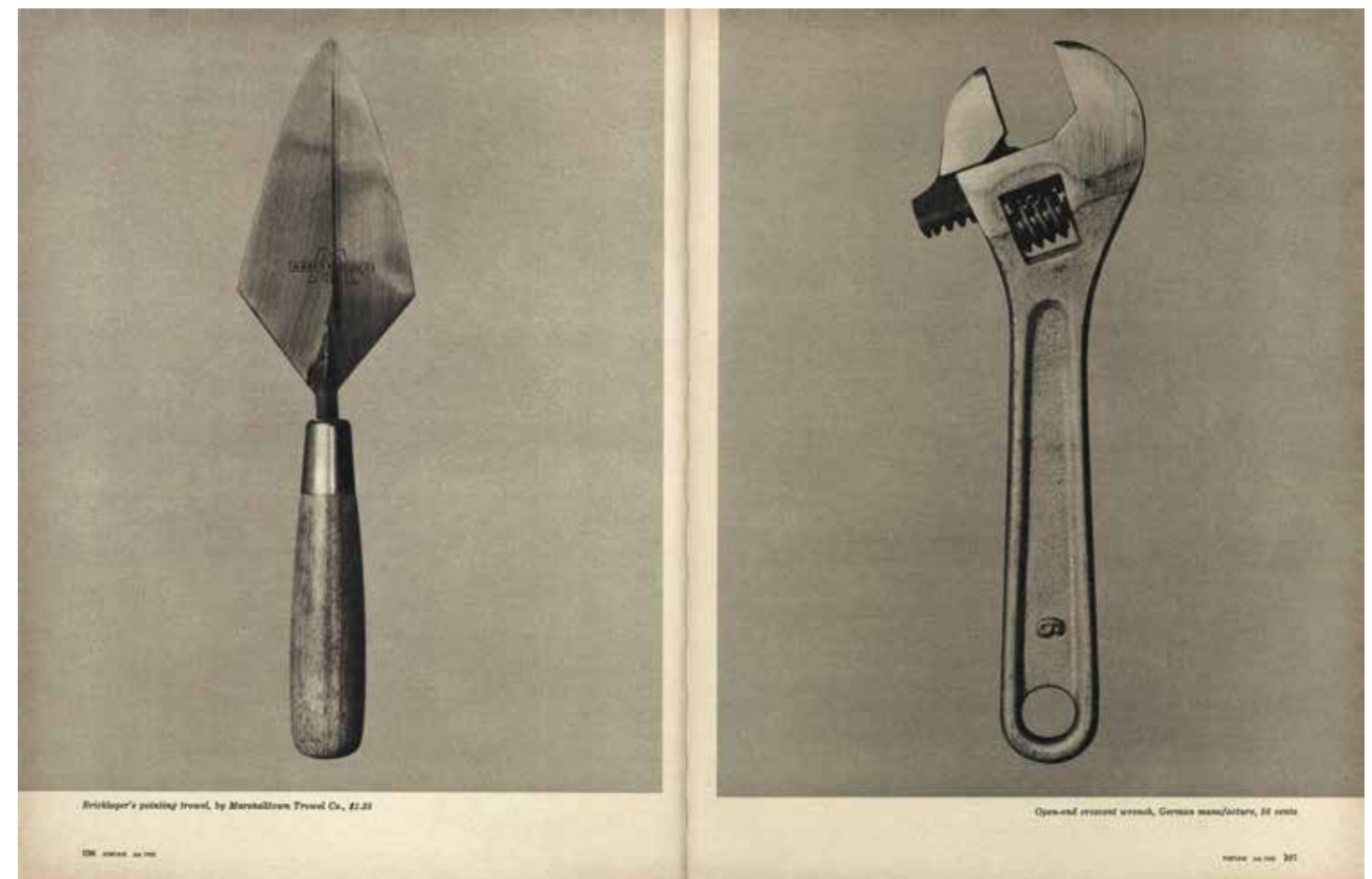
Walker Evans: *Beauties of the Common Tool*, Titelseite, in: *Fortune*, July 1955, S. 103



Tafel aus Denis Diderots Enzyklopädie, 1772, Werkzeuge zur Uhrenproduktion

fest bei *Fortune* angestellt ist, zeigt die einzelnen Gegenstände überlebensgroß und hell ausgeleuchtet auf neutralem Grund. Die Bilder knüpfen an eine „Ästhetik der Objektivität“¹ an: Die Instrumente treten wissenschaftlichen Untersuchungsobjekten oder kriminalistischen Beweismitteln gleich in Erscheinung.² Evans referiert auf eine Darstellungstradition der Typologie wie die Kupferstiche in Diderots Enzyklopädie von 1772. Bis auf das Titelbild ordnet er das Werkzeug vertikal an. Das verleiht den Gegenständen eine amorphe Gestalt und hebt den Porträtcharakter der Aufnahmen hervor. Ihrem ursprünglichen Gebrauchskontext entzogen, tritt die Gestaltung des Werkzeugs in den Vordergrund. Die Aufnahmen erinnern an Reproduktionsfotografie: Produkt- oder Werbebilder, wie sie seit der Jahrhundertwende etwa im

1 Anja Zimmermann, *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2015.
2 Vgl. dazu Lorraine Daston und Peter Galison, *Objektivität*, Berlin 2017, und Kelly Wilder, *Photography and Science*, London 2009.



Doppelseite aus Walker Evans *Beauties of the Common Tool*, in: *Fortune*, July 1955, S. 104–107

Kunsthandwerk üblich sind. In *Artforum* beschreibt der Kurator Drew Sawyer die Serie später als „Bauhaus-like photo story“.³ Das verdeutlicht, wie eine modernistische Bildsprache zu verkürzten Vergleichen mit einem weniger realen denn imaginierten Stilbegriff einlädt.⁴ Evans ergänzt die Bilder um deskriptive Unterschriften mit Preis und Marke des jeweiligen Werkzeugs. Das entspricht der Ausrichtung von *Fortune*, das 1930 von Henry Luce gegründet wird: Ab 1923 baut er zunächst das *TIME* Magazin auf, ab 1936 *Life*. Sie gehören zu den wichtigsten Reportage-Magazinen des 20. Jahrhunderts. Als Wirtschaftsmagazin soll *Fortune* einen Einblick in Agrar- und Industriegesellschaft bieten und sich Luce zufolge an Menschen wenden, „who managed the nation’s business. It would be a magazine that would treat in a sophisticated way industrial civilization in all its aspects.“⁵ Ziel der Zeitung sei es, „[to be] as beautiful a magazine as exists in the United States. If possible, the undisputed most beautiful.“⁶ Früh bezieht Luce dafür heute berühmte Fotograf:innen wie Margaret Bourke-White ein, die erste festangestellte Fotografin des Magazins.

David Company beschreibt Evans Bildserie, die in einer Zeit fortschreitender gesellschaftlicher Technologisierung erscheint, als „unchanging monuments to pragmatic design and manual work“,⁷ als „monuments to blue-collar labour“.⁸ Im Begleittext zur Bildstrecke hebt Evans hervor, dass kein Industrieprodukt die Sinne derart adressiere wie alltägliches Werkzeug. Auf den „hardware store“ referiert er als „offbeat museum show for the man who responds to good, clear, ‘undesigned’ forms“. Trotz ihrer vermeintlichen Nicht-Gestaltung bezeichnet der Fotograf die Form einer Stahlzange als „somehow swanlike flow“. Er reproduziert so einen Mythos vom „Good Design“, wie ihn der Kurator Edgar Kaufmann, Jr. in der frühen 1950er Jahren am New Yorker Museum of Modern Art propagiert. Evans Fotografien von alltäglichem Werkzeug vermitteln ein romantisierendes Bild von Arbeit in einer Phase des gesellschaftlichen Wandels hin zur nachindustriellen „Informations- oder Wissensgesellschaft“.⁹ Ohne die Gebrauchskontexte des Werkzeugs zu zeigen, sind die Bilder selbst Instrumente der Reproduktion und der Repräsentation einer idealisierten Vorstellung von Handarbeit.

3 Drew Sawyer, *Walker Evans. Centre Pompidou*, Jg. 56, 2017, H. 1. (13.5.2025), online: <https://www.artforum.com/-events/walker-evans-3-233873/>.

4 Siehe Rainer K. Wick, „Mythos Bauhaus-Fotografie“, in: Ders. (Hg.): *Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991, S. 9–32.

5 Henry Luce, zit. n. Kacy Burdette, „Celebrating Fortune’s First Photographer: Margaret Bourke-White“, in: *Fortune* (13.5.2025), online: www.fortune.com/2017/03/08/celebrating-fortunes-first-photographer-margaret-bourke-white.

6 Ebd.

7 David Company, *Walker Evans the magazine work*, Göttingen 2014, S. 52.

8 David Company, „Out in the World: Still Life Photography between Art and Commerce“, in: *Frieze*, 2011, H. 143 (13.5.2025), online: www.davidcompany.com/out-in-the-world, www.frieze.com/article/out-world.

9 Daniel Bell, *Die nachindustrielle Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1975, S. 374.

Walker Evans zählt heute zu den wichtigsten Protagonist:innen der Dokumentarfotografie. Doch *Beauties of the Common Tool* ist einem breiteren Publikum erst seit wenigen Jahren bekannt. Die Bildserie wird in den 2010er Jahren und damit zu einem Zeitpunkt wiederentdeckt, an dem Fotografie durch das Smartphone zum alltäglichen Werkzeug wird und vermehrt die Rede von einer „Agency“ von Bildern sowie ihrer Wirkmacht jenseits von Kunst ist. Seit der Jahrtausendwende beschäftigt sich ein medientheoretisch informiertes Kunstfeld vermehrt mit einer operativen Dimension von Bildern. Immer häufiger rücken apparativ erzeugte Bilder als Teil technischer Handlungsketten, industrieller Produktionsabläufe, wissenschaftlicher Forschungsverfahren oder militärischer Entscheidungsprozesse in den Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung: Aufnahmen automatisierter

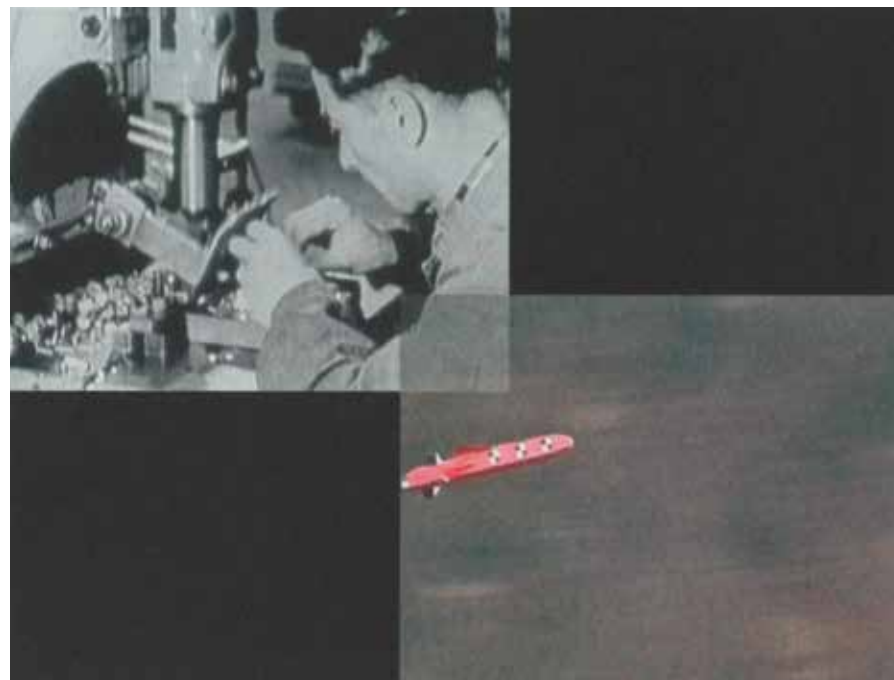


Harun Farocki: *Auge/Maschine*, 2000, Video, Farbe, 23 Min., hier 00:01:21 min.

Überwachungssysteme, Bilder der Gesichtserkennung, strategische Karten, fotogrammetrische Messbilder, 3D-Simulationsmodelle, Bilder industrieller Produktionsabläufe und forensischer Analysen, algorithmische Vermessungsdaten oder Raketenbilder. Für sie hat sich der Begriff der „operativen Bilder“¹¹ etabliert, den der Filmemacher Harun Farocki zu Beginn der 2000er Jahre in den Bilddiskurs einführt. In Essays, Filmen und Videoinstallationen entwickelt er sein Konzept angesichts neuartiger elektronischer Bilder aus dem Golfkrieg von 1991 wie Bilder filmender Bomben oder von Projektilen im Zielflug.

10 Ausführlich schreibe ich hierzu in: „Instrumentelle und operative Bilder. Bildkonzepte von Allan Sekula und Harun Farocki im Vergleich“, in: *Fotogeschichte*, Jg. 44, 2024, H. 172, S. 15–21.

11 Harun Farocki, „Phantom Images“, in: *Public*, 16. Jg., Heft 29, 2004, S. 12–24, hier S. 14 (13.5.2025), online: <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30354>.



Harun Farocki: *Erkennen und Verfolgen*, 2003 (einspurige Fassung von *Auge/Maschine*)

Vor diesem Hintergrund kann Walker Evans Serie von alltäglichen Werkzeugen als eine Reflexion über die Rolle von Fotografie als alltägliches Werkzeug und Instrument des Regierens verstanden werden. Wie kein anderes Medium prägt sie unsere Wahrnehmung von Welt und konstituiert sowie perpetuiert soziale Ordnungen. Fotografie als Teil funktionaler Zusammenhänge zu betonen ist nicht neu: In frühen Handbüchern wird von der fotografischen Bildproduktion als einer Operation mit Instrument und Präparat gesprochen. Das Fotoatelier tritt als wissenschaftliches Labor auf, in dem epistemische Dinge mittels Chemikalien hergestellt werden. Berühmt ist auch Walter Benjamins Vergleich des Kamera-„Operators“ mit dem Chirurgen, der im Sinne eines epistemologischen Zugangs zum Bild „operativ in [Patient:innen] ein[dringt]“.¹²

Bereits 1975 lenkt der Fotograf und Kunstkritiker Allan Sekula mit *The Instrumental Image: Steichen at War* die Aufmerksamkeit auf Bilder der militärischen Luftaufklärung.¹³ Ausgangspunkt für seinen Aufsatz in *Artforum* ist ein Bildkonvolut, das zuvor in Ausstellungen, Sammlungen und auf dem Kunstmarkt auftaucht, ein Archivbestand militärischer Aufklärungsbilder aus dem Ersten Weltkrieg, die dem Fotografen Edward Steichen zugeschrieben werden. Bereits bei Kriegsbeitritt der USA 1917 hatte dieser sich einen Namen als Fotopionier gemacht. Er verpflichtet sich für die neu gegründete American Expeditionary Forces (AEF) und wird 1918 zum Chief of Air Photography ernannt. Die Luftbildfotografie etabliert sich kurz zuvor zum entscheidenden militärischen Aufklärungsinstrument. Das Konvolut, auf das Sekula blickt, besteht aus

¹² Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften I*, Frankfurt a. M. 1974, S. 471–508, hier S. 496.

¹³ Allan Sekula, „The Instrumental Image: Steichen at War“, in: *Artforum*, 14. Jg., Heft 4, 1975, S. 26–35.

Einzelbildern, Assemblagen, Bildtafeln und mehrteiligen Mosaikfotografien, die kartografierte Landschaften aus der Vogelperspektive, verwüstetes Niemandsland, abstrakte Landstriche oder zerstörte Dörfer zeigen. Sekula spricht von ihnen als „instrumentelle Bilder“. In ihnen fusioniere Kommunikation und Logistik. Diese Luftbilder sind in die rationalisierte und industrialisierte Kriegsführung eingebunden und wollen nicht angeschaut oder interpretiert, sondern benutzt und ausgewertet werden, betont er. Es sind Instrumente, die eng mit ihrem Entstehungs- und Gebrauchskontext verknüpft sind. Ihre Bedeutung wird von den Entscheidungsprozessen, Handlungsketten und Arbeitsschritten bestimmt, aus denen sie stammen.



Auftaktseite aus Allan Sekula: *The Instrumental Image: Steichen at War*, 1975

In den 1970er Jahren werden einige dieser Prints als Werke von Steichen ausgestellt, vermarktet und verkauft, obgleich eine Autorschaft ungeklärt ist. Sekula, der Fotografie als soziale Praxis und das instrumentelle Bild als einen Handlungsmodus versteht, kritisiert die Romantisierung von Steichens Erfahrungen im Weltkrieg als ästhetischem Erweckungserlebnis. Für den marxistischen Theoretiker ist die Werttheorie der Arbeit von zentraler Bedeutung. Er benennt Bedeutungskonstruktionen und Wertschöpfungsmechanismen, die mit der Adressierung einer Autor:innenschaft einhergehen. Instrumentelle Bilder dürfen nach Sekula nicht als dokumentarisches Unternehmen verstanden werden: Sie verrieten nichts von den tatsächlichen Schrecken des Krieges, implizieren aber eine heroische Verkörperung von Mut und moralischer Entrüstung, bei der Kriegsfotograf:innen als betroffene und unschuldige Zeug:innen imaginiert würden. Als Produkte eines avantgardistischen Künstlergenies

ginge instrumentellen Bildern die Referenzialität auf ihren repressiven Entstehungsrahmen verloren. Eine Aneignung durch das Kunstfeld löse militärische Aufklärungsbilder aus ihren eigentlichen Verwendungskontexten und Produktionsweisen. Sie würden ästhetisiert und der Status der Bilder als Produkte imperialistischer Herrschaftsansprüche verschleiert. Fast 30 Jahre nach Sekula entwirft Farocki sein Bildkonzept vor dem Hintergrund des drohenden zweiten Irakkrieges. Anstelle von analogen Abzügen beschreibt er bildschirmbasierte Bilder: elektronische Bilder, aufgenommen aus Helikoptern oder Drohnen, Nachtsichtaufnahmen, Wärme- oder Infrarotbilder, Bilder aus Projektilen, die ins Ziel stürzen. Grobkörnige Schwarz-Weiß-Aufnahmen aus dem Golfkrieg von 1991 vermitteln das Bild eines vollständig technisierten Krieges mit automatisierten Waffensystemen, die keine zivilen Opfer fordern. Diese Bilder, die angesichts jüngster Kriege omnipräsent erscheinen, richten sich an einen spezialisierten Blick, der sie zu verwalten und auszuwerten versteht. Oftmals stellen sie Zwischenprodukte aus der Kommunikation zwischen Maschinen dar: Datensätze, die nur zur Anschaulichkeit für das menschliche Auge in Bilder übersetzt werden und als solche nicht in Erscheinung treten müssen, um Wirkung zu entfalten. Erstmals taucht der Begriff der operativen Bilder in Farockis Werkzyklus *Auge/Maschine* (2000–2003) auf, mit dem der Filmemacher die Wechselwirkungen zwischen militärischer Bildtechnologie, industrieller Produktion und zivilem Leben befragt: Operative Bilder zeichnen sich durch eine Dialektik aus Bewahrung und Zerstörung aus, durch „a meaning that is not authorial and intentional, [...] a sort of beauty that is not calculated“.¹⁴ Das erinnert an Evans Beschreibung des fotografierten Werkzeugs als „undesigned“ und knüpft an einen Mythos der „reinen Form“ an.

Farocki erklärt das neue Interesse an operativen Bildern mit einem Überdruß an der (re-)mythologisierenden Praxis nicht-operativer Bilder. Seine radikale Unterscheidung zwischen operativen und nicht-operativen Bildern ist selbst eine Mythologisierung: Er schreibt ersteren ein Mehr an Objektivität, Authentizität und Wirklichkeitsbezug zu. Farockis Bildkonzept gilt einer Vielzahl von Künstler:innen als Vorbild für eine visuelle Kritik an Militäreinsätzen und Waffenproduktion, Überwachungsstrukturen oder Kontrollzwängen. Seine Videoinstallationen demonstrieren, wie die Aneignung operativer Bilder diese sichtbar machen und zur Disputation stellen kann, ebenso wie ihre Entstehungs- und Gebrauchskontexte. Der Filmemacher nimmt so eine zentrale Rolle im Wandel kunstaktivistischer Strategien ein, die sich vermehrt von der Dekonstruktion hin zur Aneignung bewegen. Ein sich betont politisch gebendes Kunst- und Kulturmilieu nutzt (operative) Bilder heute oftmals weniger als Gegenstand denn als Argument der Analyse: Es eignet sich diese an, um eine politische Haltung zu formulieren, Kritik an gesellschaftlichen Zuständen zu vermitteln oder unmittelbar gesellschaftspolitisch zu

¹⁴ Farocki 2004, S. 18.

wirken. Das ist Teil einer größeren Transformation des Kunstfeldes von der Repräsentation hin zur Infrastruktur, mit dem dieses auf die Frage reagiert, was mit künstlerischen und kuratorischen Mitteln gesellschaftspolitisch verändert werden kann. Kunst wird selbst vermehrt operativ gedacht. Bisweilen geht damit eine verkürzte Kritik an bildbasierten Machtstrukturen einher: Wenn eine Analyse der Bilder als Teil eines Wahrheitsdiskurses selbst ausbleibt.

Bildkritik zwischen Aneignung und Dekonstruktion

Jüngste Entwicklungen bildgenerativer KI-Systeme demonstrieren, wie wichtig eine Dekonstruktion bildbasierter Machtmechanismen und Herrschaftsstrukturen weiterhin ist. Vermehrt werden KI-Bildgeneratoren wie Dall-E oder Midjourney, das beschreibt Roland Meyer präzise, von der radikalen Rechten genutzt, um nostalgische Bilder einer Vergangenheit zu kreieren, die es so nie gegeben hat. Die Programme sind keine politisch neutralen Werkzeuge: Sie „lernen“ anhand bestehender Bilder und Daten. Die Diffusionsmodelle variieren charakteristische Elemente, kombinieren bekannte Muster und zeichnen sich durch die Imitation bestimmter Stile aus, die Bilder historisch anmuten lassen. Meyer beschreibt das als „anschlussfähig an das rechte Versprechen der Wiederherstellung einer imaginären vergangenen Größe [sic], die vor allem in Bildern und Vorstellungen existiert [...]“.¹⁵ Die Bildgeneratoren seien Nostalgiemaschinen und Klischeeverstärker zugleich: Die Stereotype, die KI-Modelle aus großen Datenmengen extrahieren, werden nicht nur reproduziert, sondern verstärkt. „Das gilt für Geschlechterklischees ebenso wie für rassistische Zuschreibungen und andere Stereotype.“¹⁶ Im Unterschied zu Collagen falle die Kombination einzelner Elemente im Bild nicht auf, sondern zeichnet sich durch eine Glätte und Bruchlosigkeit aus. Diese Ästhetik des digitalen Autoritarismus wird dadurch verstärkt, dass in den USA unter der Präsidentschaft Donald Trumps jüngst Bildarchive – die Grundlage für die verwendeten Trainingsdatensätze – nach neuen Parametern sortiert werden: Im Rahmen eines Kampfes gegen „diversity, equity, and inclusion“ nehmen US-Behörden Bilder aus dem Netz und löschen Websites, um die Sichtbarkeit marginalisierter Gruppen zu reduzieren – im Falle des US-Militärs etwa Frauen, Schwarze, Queers, trans*Personen oder Native Americans – und so das Bild von einer weißen soldatischen Männlichkeit zu kreieren.¹⁷

¹⁵ Roland Meyer im Interview mit Florian Keller, „KI-Bildgeneratoren sind Nostalgiemaschinen und Klischeeverstärker“, in: *WOZ* (13.5.2025), online: www.woz.ch/2520/roland-meyer/ki-bild-generatoren-sind-nostalgie-maschinen-und-klischee-verstaerker.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Roland Meyer, „US-Säuberungsaktion: Die Vernichtung und die Wiederherstellung der Geschichte“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13.5.2025), online: www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien-und-film/wo-us-behoerden-archivbilder-von-minderheiten-loeschen-110354085.html. Siehe auch „KI und die globale Rechte. Die Ästhetik des digitalen Faschismus“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13.5.2025), online: www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien-und-film/die-aesthetik-des-digitalen-faschismus-ki-und-die-globale-rechte-110437299.html

BIOGRAFIEN UND EXPONATE

Eine geschichtsrevisionistische Sehnsucht nach dem, was noch nie war, zeigt sich auch im Wahlkampf der AfD: Sie setzt vermehrt auf KI-generierte Bilder, die „imaginäre Idyllen aus einer unbestimmten Vergangenheit“¹⁸ zeigen sollen, und beauftragt dafür die Agentur Tannwald Media, die hinter dem rechtsradikalen Instagram-Account „Wilhelm Kachel“ vermutet wird.¹⁹ Dort werden KI-generierte Memes im „NS-Propaganda-Look“²⁰ verbreitet und mit reaktionären Aufrufen versehen: Junge Männer in soldatischen Posten, Mädchen mit Zöpfen in Waldlandschaften, heteronormative weiße Familienbilder und anti-semitische Imaginationen des mächtigen Strippenziehers. Dabei wird eine alternative Vergangenheit imaginiert, um in der Gegenwart gezielt Desinformationen zu streuen.²¹ Meyer betont, dass diese Bildtechnologien kaum genutzt werden können, um kritische Aussagen zu machen. Künstlerische Strategien heben oftmals Fehler in den Bildern aus generativen KI-Programmen hervor. Das ist nachvollziehbar, angesichts der rasanten Optimierung der Technologie aber meist nicht lange gültig. Entscheidend ist daher weniger, eine vermeintlich schwindende Verbindung zwischen fotografischer Visualität und einem – wie auch immer verstandenen – Wahrheitsanspruch zu beklagen. Für eine kritische Fotopraxis, die sich einem dokumentarischen Impetus verschreibt, gilt angesichts von Bildern als *Common Tools* deshalb mehr denn je, die instrumentellen Versprechen und die Logistiken (post-) fotografischer Medien als einem politischen Werkzeug, ihre operativen Gebrauchskontexte und Produktionsbedingungen, Wertschöpfungsmechanismen und Vor-Bilder aufzuzeigen, um einer Wirklichkeit hinter den Bildern näher zu kommen.

Mira Anneli Naß ist Kunsthistorikerin, Fototheoretikerin und Kunstkritikerin. Sie promovierte an der Folkwang Universität der Künste mit einer Arbeit zu operativen Bildern im Kunstfeld als Überwachungskritik nach 9/11. Bis 2024 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachgebiet Kunstwissenschaft der Universität Bremen und daran anschließend in einem Forschungsprojekt zu Antisemitismus im Kunstfeld an der Frankfurt University of Applied Sciences. 2019 erhielt sie den C/O Berlin Talent Award Theory.

- 18 Roland Meyer, „Echte Emotionen. Generative KI und rechte Weltbilder“, in: *geschichte der gegenwart* (13.5.2025), online: www.geschichteder-gegenwart.ch/echte-emotionen-generative-ki-und-rechte-weltbilder.
- 19 Vgl. Kira Ayyadi, „AfD beauftragt Rechtsextremen mit KI-Wahlkampf“, in: *Belltower News* (13.5.2025), online: www.belltower.news/tannwald-media-afd-beauftragt-rechtsextremen-mit-ki-wahlkampf-157509/
- 20 Meyer 2025.
- 21 Siehe ausführlich das digitale Booklet zur Ausstellung *Tactics and Mythologies*, Deichtorhallen Hamburg 2024. Nadine Isabelle Heinrich (Hg.), *Viral Hallucinations. Agency in Media*, Hamburg 2024 (13.5.2025), online: www.deichtorhallen.de/assets/_uploads/ausstellung/2024/311_TacticsandMythologies/Diverses/Viral-Hallucinations_Medienkompetenz-Booklet.pdf.

Nazanin Hafez

Geboren 1991 in Shiraz, Iran
Lebt und arbeitet im Iran und
in Deutschland

seit April 2024
Meisterschülerin bei
Prof. Judith Samen,
Kunsthochschule Mainz

2022–2024
Diplomstudium der freien Kunst
bei Prof. Parastou Forouhar,
Kunsthochschule Mainz

2017–2022
Bachelorstudium in Media Art
and Design, Hochschule
der Bildenden Künste Saar

www.nazaninhafez.com

Exponate

Spectators
Seit 2021

Analoge Fotocollagen, verschiedene
Formate
Video, ca. 15 Minuten, Farbe, Ton

Abschlussarbeit

Noise aus der Serie *Spectators*
2024
Kunsthochschule Mainz

Die Serie *Spectators* beschäftigt sich inhaltlich mit öffentlichen Hinrichtungen im Iran. Die Installation besteht aus mehreren Videos, die auf hochformatigen Monitoren im Raum verteilt gezeigt werden. Die Besucher:innen bewegen sich durch die Installation und tragen spezielle Kopfhörer, um die vergrößerten, verpixelten Videos und den verfremdeten Sound wahrzunehmen – sowohl einzeln als auch als Teil eines kollektiven Ganzen. Der Sound und die Videos basieren auf Aufnahmen öffentlicher Hinrichtungen im Iran, die von Zuschauer:innen mit Handys gefilmt und in sozialen Medien verbreitet wurden.



Noise, Screenshot aus dem Videomaterial der Installation



Noise, Ausstellungsansicht, Videoinstallation, Kunsthochschule Mainz, 2024

Durch die Dialoge zwischen den Zuschauer:innen, dem Opfer und den Henkern sowie durch die Schatten der Menschen und das Aufblitzen der Kameras stellt sich das Publikum lebhaft den grausamen Ablauf einer öffentlichen Hinrichtung vor – als wäre es mitten unter der Menge.

9 Minutes and 16 Seconds basiert auf einer Handyaufnahme einer öffentlichen Hinrichtung, die am 26. Januar 2014 in Karaj (Iran) stattfand.



9 Minutes and 16 Seconds, aus der Serie *Spectators*, 2024
Ausstellungsansicht, Videoinstallation, Kunsthochschule Mainz, 2024

Ausstellungen (Auswahl)

2025
– *And this is us*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.
– *All diese Dinge. Überall. Die ganze Zeit.*, Kunsthalle Mainz

2024
– *Discrete*, Residenzpreis, HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Dresden
– *Prix de la Photographie, Clervaux Cité de l'image*, Montée du Château Clervaux, Luxemburg
– *RAY Triennale der Fotografie*, Museum Angewandte Kunst, Frankfurt a. M.
– *BING BING*, Chugye University for the Arts, Seoul

2023
– *SaarART*, Moderne Galerie des Saarlandmuseums, Saarbrücken
– *Felix Schoeller Photo Award*, Museumsquartier Osnabrück
– *In der opaken Welt leben viele Menschen*, Leipziger Baumwollspinnerei, Leipzig
– *BarTur Photo Award*, f³ – freiraum für fotografie, Berlin und Instytut Fotografii Fort, Warschau

2022
– *BCN-DH* photography contest, the *Barcelona International Photography Festival* on Human Rights and Global Justice
– Kunstwettbewerb, Willi Münzenberg Forum, Berlin, Verlagsgebäude Neues Deutschland, Berlin

Auszeichnungen und Stipendien

2025
– HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Dresden (Artist in Residence, April – Mai)

2024
– Residenzpreis, PORTRAITS – HELLERAU Photography Award, Dresden
– Förderstipendien der Stadt Saarbrücken
– *Prix de la Photographie*, Luxemburg
– *RAY Triennale der Fotografie*, Frankfurt, Masterclass, Mentor: Anton Kusters

2023
– Felix Schoeller Photo Award, Nominierung für „*Best Emerging Photographer*“
– Rundgangspreis für Fotografie, Kunsthochschule Mainz
– Canon Student Development Programme, Mentor: Jerome Sessini (Magnum Photo)

2022
– *BarTur Photo Award* – Climate Change (Studierendenkategorie)
– Kunstwettbewerbs des Willi Münzenberg Forums, Berlin

2020
– Deutschlandstipendium

Kristina Lenz

Geboren 1992 in Mainz
Lebt und arbeitet in Köln

2019–2024

Postgraduales Diplomstudium
der Medialen Künste bei Prof.
Beate Gütschow, Kunsthoch-
schule für Medien Köln

2013–2018

Studium der Fotografie (B.A.)
bei Prof. Susanne Brügger,
Fachhochschule Dortmund

Alex Simon Klug

Geboren 1991 in Kaltenholzhausen
Lebt und arbeitet in Köln

2018–2023

Postgraduales Diplomstudium
der Medialen Künste bei
Prof. Beate Gütschow, Kunst-
hochschule für Medien Köln

2012–2017

Studium der bildenden Kunst –
Zeitbezogene Medien (B.F.A.)
bei Prof. Jeanne Faust,
Hochschule für bildende Künste
Hamburg

www.kluglenz.com

Exponate

*your choices should
be grounded in reality*
2025

Read my lips, Videoinstallation,
ca. 15 Minuten, Farbe, Ton
*your choices should be grounded
in reality*, Betonabguss,
40 × 210 cm, variabel

Abschlussarbeiten

The Hands Problem
2023

Kunsthochschule für Medien Köln

*i can't believe how
beautiful this is*
2024

Kunsthochschule für Medien Köln

Die Abschlussarbeiten *The Hands Problem* (2023) und *i can't believe how beautiful this is* (2024) untersuchen die ästhetischen und konzeptuellen Ränder generativer KI-Bildproduktion. Algorithmische Halluzinationen wie die fehlerhafte Darstellung generierter Hände oder synthetischer Schriftzeichen werden als temporäre Artefakte maschineller Bildwelten extrahiert, transformiert und in physische Materialität überführt.



*i can't believe how beautiful
this is*, 2024
Gipsabguss, 94 × 140 × 3 cm



*i can't believe how beautiful
this is*, Ausstellungsansicht,
Paul-Clemen-Museum Bonn,
2024



The Hands Problem, Ausstellungs-
ansicht, Rundgang Kunsthoch-
schule für Medien Köln, 2024



The Hands Problem - Hand 1,
Betonabguss, 40 × 28,5 × 2 cm,
2023



The Hands Problem - Hand 2,
Betonabguss, 40 × 28,5 × 2 cm,
2023

Ausstellungen (Auswahl)

2025

– *Bugs & Metamorphosis:
Glitching Photography*,
Kunsthall Aarhus und Hasselblad
Center, Göteborg

2024

– *i can't believe how beautiful
this is*, Paul-Clemen-Museum
Bonn
– *A Groupshow during DC-Open*,
Sotheby's, Köln
– *Welt anschauen*, Kunst-
sammlungen Chemnitz
– *phoograity*, Projektbüro DFI,
düsseldorf photo+
– *SHIFT + CTRL*, Galerie Falko
Alexander, Köln

2023

– *Plat(t)form*, Fotomuseum
Winterthur
– *Stand der KHM*, Art Cologne,
Köln
– *Expect the Unexpected*,
Kunstmuseum Bonn
– *Photography in Progress*,
Kunsträume der Michael
Horbach Stiftung, Internationale
Photoszene Köln

2022

– *The End/Not the End?*,
Goethe-Institut, Paris
– *ne(x)t_generation 8.5*, ZKM |
Zentrum für Kunst und Medien,
Karlsruhe

Kunstbuch

The Symbols The Signs, 2023

Publikationen

*Field Guide to Bugs & Metamor-
phosis: Glitching Photography*,
Art & Theory Publishing,
Stockholm, 2025
Salon No. 28, Salon Magazine,
Salon Verlag & Edition, Köln
April 2025

Sammlungen

Paul-Clemen-Museum –
Kunsthistorisches Institut Bonn

Malte Uchtmann

Geboren 1996 in Hamburg
Lebt und arbeitet in Leipzig

seit 2022

Studium in der Klasse für
Fotografie und Medien und in
der Klasse Expanded Cinema
(Diplom), Hochschule für Grafik
und Buchkunst Leipzig

2018–2019

Erasmus+-Stipendium an der
Koninklijke Academie van
Beeldende Kunsten, Den Haag

2016–2022

Studium Fotojournalismus
und Dokumentarfotografie (B.A.),
Hochschule Hannover

www.malteuchtman.com

Exponate

*ANT*HOLOGY: De/Bugging
the Cultural History of Ants*
2025

Algorithmisch basierte Zweikanal-
Videoinstallation, Loop, HD-Video,
16:9, Farbe, Vierkanalsound,
Programmierung: Michael Ohme
Sound Advisor: Miriam Stein
Website www.ant-hology.info,
interaktiv, Programmierung:
Julius Kühn

Abschlussarbeit

*Das perfekte Verbrechen:
Zur Ermordung der Realität*
2022
Hochschule Hannover

In der zusammen mit Jan A.
Staiger entstandenen Arbeit wird
die Überrepräsentation fiktio-
naler Morddelikte im deutschen
Fernsehen und die Wirkung von
Krimiserien auf unsere Wahrneh-
mung und unser Verhalten befragt.
Über verschiedene bildgebende
Verfahren, die an die forensische
Ermittlungspraktiken anknüpfen,
wird untersucht, wie Bilder Wissen,
Wahrheit und Wirklichkeit formen
und somit unter anderem unser
Sicherheitsgefühl, die Notwendig-
keit von Polizeiarbeit oder das Bild
vermeintlicher Eigenschaften von
Opfern und Täter:innen prägen.



*Das perfekte Verbrechen:
Zur Ermordung der Realität*, 2022
HD-Zweikanal-Video mit über-
lappendem Zweikanalsound,
14 min.



o. T. (Die Hand), 25 × 37,5 cm,
Fine Art Print, aus der Arbeit
*Das perfekte Verbrechen:
Zur Ermordung der Realität*, 2022



*The Perfect Crime: Concerning
the Murder of Reality*, Kult Books,
2024, 216 Seiten, 28 × 15,6 cm,
mit Essays von Karen Fromm,
Andrea Kretschmann und Aldo
Legnaro

Ausstellungen (Auswahl)

2024

– *ANKOMMEN*, Fotoraum Köln,
(Einzelausstellung)

2023

– Biennale de l'Image Tangible,
Galerie Charlot, Paris
– *FIRST PAGES: Counter Images /
Gegenbilder*, Rautenstrauch-
Joest Museum, Köln
– *the status of the spectator has
been elevated*, Hochschule für
Grafik und Buchkunst, Leipzig

2022

– *Collateral Image*, Hochschule für
Grafik und Buchkunst, Leipzig
– *POSITIONEN*, GoetheExil,
Hannover
– *The Perfect Crime: Concerning
the Murder of Reality*, Unabhän-
giges Jugendzentrum Glocksee,
Hannover
– *Von den Spuren einer Suche*,
Galerie für Fotografie, Hannover

2022

– *I'm Pretty Cool But I Cry A Lot*,
Unabhängiges Jugendzentrum
Glocksee, Hannover

2021

– *Are You Still*, GoetheExil,
Hannover
– *In Search of Identity*,
f²-Fotofestival, Flottmann-
Hallen, Herne

2020

– Lumix Festival für jungen
Bildjournalismus, Hannover

Auszeichnungen und Stipendien

2024

– »follow up, Projektförderung,
Freundeskreis des Hauses
der Photographie Hamburg
in Kooperation mit FUTURES
und Photonews

2023

– C/O Berlin Talent Award,
Shortlist

2021

– VG Bild-Kunst, Publikations-
förderung

2020

– Deutscher Fotobuchpreis,
Gold in der Kategorie
„Studentisches Projekt“
– Kassel Dummy Award, Shortlist

2018

– BFF-Förderpreis

Kunstbuch

*The Perfect Crime: Concerning
the Murder of Reality*,
Kult Books, 2024

*ANKOMMEN: About the
Architecture of Refugee
Accommodation in Germany*,
Kult Books, 2022

Hannah Wolf

Geboren 1985 in Kassel
Lebt und arbeitet in Bremen

2022–2023

Meisterschülerin, Klasse für zeitbasierte Medien bei Prof. Julika Rudelius, Hochschule für Künste Bremen

2017–2022

Studium Freie Kunst, Klasse für zeitbasierte Medien bei Prof. Julika Rudelius, Jenny Kropp, Hochschule für Künste Bremen

2014–2017

Studium Medienkunst, Prof. Alba D'Urbano, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

2012–2017

Studium Freie Kunst, Klasse für zeitbasierte Medien bei Prof. Jean-François Guiton, Hochschule für Künste Bremen

2007–2012

Studium Textil- und Flächen-design, Kunsthochschule Berlin-Weißensee

2005–2007

Kultur und Sozialanthropologie, Universität Wien

www.hannahwolf.org

Exponate

Die Dialektik dieser Arbeit
2024–2025

Die Dialektik dieser Arbeit,
Zweikanal-Videoprojektion,
FullHD, 32:9, Stereo-Sound,
ca. 20 Minuten, Sprecher:
Sebastian Manz

Ein neues Werk entsteht,
begleitende fotografische
Serie im Katalog (Auszug)

Abschlussarbeit

Arbeit am Produkt
2023
Hochschule für Künste Bremen

Arbeit am Produkt setzt zeitgenössische Trümmer und antike Ruinen miteinander ins Verhältnis. Unterlegt sind die Bilder des türkischen Ferienorts Side mit dem Sound entfremdeten Meeresschauens und mit metallischem, rhythmischem Klirren. Die Menschen sind Arbeiter, allerdings in zwei verschiedenen Modi: Die einen arbeiten als Touristen an ihrer eigenen Reproduktion, die anderen sind restauratorisch engagiert. Der an Karl Marx und Bertolt Brecht angelehnte kommentierende Text wirkt zu Beginn auf die Bilder ein, den Blickwinkel schärfend. Gegen Ende kommentiert er das schon Gesehene. Gezeigt wird ein touristischer Ort, gesehen wurden melancholische Bilder einer Gesellschaft, der jegliche Utopie abhandengekommen ist. Die beiden in sich verschränkten architektonischen Landschaften müssen als Geröll, das die Geschichte vor sich herschiebt, verstanden werden.



Arbeit am Produkt, Zweikanal-Videoprojektion, Filmstills



Ausstellungsansicht,
Gesellschaft für Aktuelle Kunst,
Bremen



Ausstellungsansicht,
Kunstverein Ruhr, Essen

Ausstellungen (Auswahl)

2025

– *Cold as ice*, Weserburg, Bremen

2024

– *Arbeit am Produkt*, Kunstverein Ruhr, Essen (Einzelausstellung)

2023

– *90. Herbstausstellung*, Kunstverein Hannover
– *Happy Hours*, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen
– *46. Bremer Förderpreis für Bildende Kunst*, Städtische Galerie Bremen

2022

– *Kunstpreis Ottersberg*, Kunstverein Fischerhude
– *COMPLETELY KNOCKED DOWN – Bremen Recife Connection*, Städtische Galerie Bremen

2021

– *Willi-Münzenberg-Preis, Preisträger:innen-Ausstellung*, FMP1, Berlin
– *COMPLETELY KNOCKED DOWN – Bremen Recife Connection*, MAMAM, Recife, Brasilien
– *EMAF, hase29* – Gesellschaft für zeitgenössische Kunst, Osnabrück

2020

– *Made in Bremen – Positionen Bremer Fotografie*, Vegesacker Geschichtenhaus, Bremen
– *Sichten*, Covid-19-Intervention, City-Light-Vitrinen im gesamten Stadtraum, Bremen

Auszeichnungen und Stipendien (Auswahl)

2024

– *Kunstpreis*, MONOM – Stiftung für Veränderung

2023

– *Meisterschüler:innenausstellung*, Karin Hollweg Preis, Karin und Uwe Hollweg Stiftung

2021

– *Fotografie als Waffe*, Willi Münzenberg Forum, Berlin

Kunstbuch

AKM – 1969–2018, eine Oper in Istanbul, 2018

Publikationen

„*Side, der 18. Brumaire*“, artist pages in: *artist Kunstmagazin*, 139/2023

„*Selbstüberschätzung und Bedeutungslosigkeit*“, mit Radek Krolczyk, in: Robin Hirsch, David Hagen, Livia von Samson (Hrsg.): *Ästhetik nach Adorno. Positionen zur Gegenwartskunst*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2022

„*Himmel/kein Himmel*“, mit Text von Radek Krolczyk, *Camera Austria*, 149/2020
Foto und Textessays zu Stadt und Kunst in: *konkret Magazin*, 2016–2019

Kunstkritiken u. a. in *taz*, *konkret*, *Jungle World*, seit 2016

