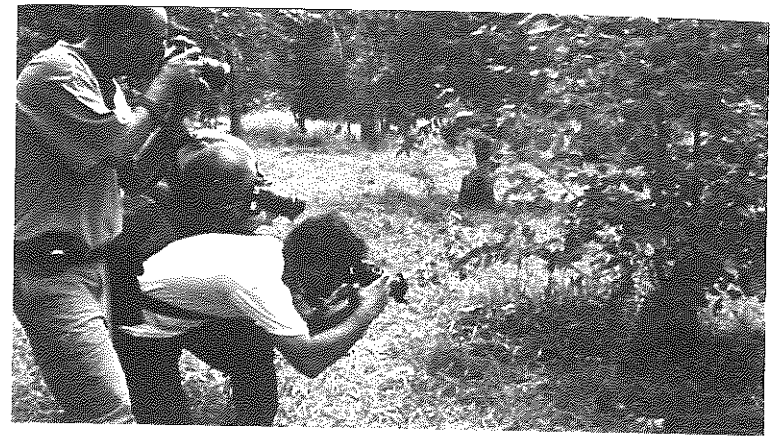
T.J. Demos

Die Heimsuchung
Renzo Martens' ENJOY POVERTY

Mit einer beispiellosen Dynamik erfasst die zeitgenössische Kunst heute die ganze Welt, lässt neue Ausstellungsnetzwerke entstehen und verbindet und belebt unterschiedlichste lokale Kontexte. In seinem Kommentar zu dieser Entwicklung merkt Gerardo Mosquera optimistisch an, dass »die Globalisierung die Kommunikation sicher in außerordentlichem Maße verbessert hat, ebenso wie sie den kulturellen Austausch dynamisiert und pluralisiert und in diesem Zuge ein pluralistischeres Bewusstsein befördert hat« (Moschera 2011, o.S.). Dies mag zum Teil zutreffen, wie auch seine Feststellung, dass als düstere Kehrseite dieser Entwicklung Nationalismus, Fremdenfeindlichkeit und Rassismus fortdauern. Renzo Martens' in der VR Kongo angesiedelter Film EPISODE III (ENJOY POVERTY) (2009)[1] allerdings wirft einen ganz anderen, erschütternden Blick auf die Brutalität der Ungleichheitsverhältnisse zwischen Nord und Süd und die ausbeuterische Bildökonomie, die sie ununterbrochen medial transportiert. Martens' Darstellung dieser Bildökonomie widerlegt den optimistischen Diskurs, der üblicherweise im Kunstkontext über sie geführt wird. Obwohl (oder gerade weil) er Gefahr läuft, das Stereotyp der Afrikaner als hilflose Opfer fortzuschreiben, Kongolesen zu Sklaven oder dilettantischen Neulingen in einem neokolonialen System herabzuwürdigen und Armutspornografie zu reproduzieren, hält ENJOY POVERTY einige wichtige Lektionen für uns bereit. Dazu zählen eine Realitätsprüfung für optimistische Globalisierungsanhänger und eine finale Absage an die Ambitionen engagierter Dokumentaristen, besonders solcher, die Leiden dadurch zu lindern versuchen, dass sie die erbärmlichen Zustände in Entwicklungsländern mitfühlenden Zuschauern anderswo präsentieren. Der Skandal, den dieser Film darstellt, konfrontiert uns unmittelbar mit den Verwerfungslinien der vielen globalisierungsbedingten Krisen, die wir heute erleben, von den katastrophalen Spätfolgen einer neoliberalen Strukturanpassungspolitik, wie sie in Afrika und dem globalen Süden seit den 1980er Jahren implementiert wurde, über das Scheitern humanitärer Hilfe und ihres fragwürdigen Moraldiskurses bis hin zu den Widersprüchen, in die ein politisch engagierter Fotojournalismus und die zeitgenössische politische Kunst gleichermaßen verstrickt sind.

1 EPISODE III (ENJOY POVERTY) (im Folgenden: ENJOY POVERTY) ist der zweite Teil einer geplanten Filmtrilogie, deren erster Teil EPISODE I (2003) im vom Krieg erschütterten Tschetschenien spielt. Das zentrale Bild des Triptychons, EPISODE II, das sich um die Liebe drehen wird, steht noch aus.



Im Zentrum des Films steht jene Ökonomie der Bilder, die die Allgegenwart von Tod und Armut in der VR Kongo zeigen, und damit die europäischen Fotojournalisten, die dort im Einsatz sind und in ENJOY POVERTY dabei beobachtet werden, wie sie tote Milizsoldaten für die internationalen Medien ablichten. In einer Szene befragt Martens einen Fotografen von Agence France Presse nach seiner Bezahlung. Es stellt sich heraus, dass er pro Foto fünfzig Euro verdient, zuzüglich Versicherung und Reisekosten. Dieses Beispiel macht deutlich, wie Fotos von Hungersnöten und Kriegen in eine globale Bildindustrie Eingang finden, deren Motor Armut und Gewalt sind. Diese Art von Krisenfotografie setzt einen Teufelskreis aus Profit, Objektivierung und Mitleid in Gang, der Klischees von Afrikanern als hilflos in Armut gefangenen Opfern perpetuiert und die Zuschauer auf die Rolle entpolitisierter, wohltätiger Spender reduziert. Natürlich ist das eine alte Geschichte, die sich bis zur Hungersnot in Biafra während des nigerianischen Bürgerkriegs im Jahr 1968 zurückverfolgen lässt, als Journalisten erstmals schockierende Bilder von verhungernden Kindern in Afrika produzierten, um zu humanitärer Hilfe aufzurufen (die Bilder selbst erinnerten an die grausamen Dokumente von Holocaust-Überlebenden, die am Ende des Zweiten Weltkriegs in den Lagern entstanden). Wenig später wandten sich in den 1970er Jahren Künstler wie Allan Sekula und Martha Rosler mit schärfster Kritik gegen die von Sekula so genannte »Pornografie der ›direkten‹ Repräsentation von Elend«. Pornografisch sei sie deshalb, weil sie ein Spektakel der Armut zeige, deren soziale und politische Ursachen aber verschleiere und die Verstrickung des Bildes in ein System ausblende, das die Objektivierung des Unglücks anderer als Nervenkitzel verkaufe.[2] Ausgehend von

2 Vgl. Sekula 1978. Der Text wurde nur teilweise ins Deutsche übersetzt, das genannte Zi-

einer ähnlich aufgeladenen Metapher entwickeln die Filmemacher Luis Ospina und Carlos Mayolo in THE VAMPIRES OF POVERTY, der 1978 in Cali und Bogotá entstand, ein ähnliches Argument. Ihr Mockumentary, in dem eine unsichtbare Kamera die beiden Künstler beim Dreh eines Films über Armut begleitet, wirft einen satirischen Blick auf dokumentarische Porträts sozialer Randgruppen. Sie filmen sich selbst bei ihrer Suche nach Straßenkindern, Prostituierten, Geistesgestörten und Obdachlosen und inszenieren unter anderem eine Szene mit einer notleidenden Familie, die von professionellen Darstellern gespielt wird, vor ihrer heruntergekommenen Hütte. Mit diesen Kunstgriffen – u.a. auch scheinbar spontanen Interventionen von protestierenden Zuschauern, die sie für die Ausbeutung ihres Elends zur Rechenschaft ziehen wollen – kritisieren die Filmemacher selbstreflexiv ihre eigene Rolle als »Vampire« der Armut. Martens' Film referiert auf diese Vorbilder und baut auf ihren Analysen auf, um dann aber einen anderen Zugang zu aktuellen Entwicklungen im Umgang mit Katastrophenbildern zu wählen. Er entscheidet sich gleichermaßen gegen den Humor und die Ironie von filmischen Dekonstruktionen wie denen von Ospina und Mayolo, wie er sich weigert, den grauenhaften Bildern, die im Medienspektakel einer neuen Ära der Armutspornografie zirkulieren, einfach den Rücken zu kehren, wie es Sekula und Rosler noch in den 1970er Jahren taten.[3] ENJOY POVERTY präsentiert uns tatsächlich das weitverzweigte System aus Humanitarismus, globalen Hilfsorganisationen und Bildökonomien von heute, das den Modus des vampirischen Dokumentarismus der 1960er und 70er Jahre noch bei Weitem übertrifft; gleichzeitig stellt der Film mit neuer Dringlichkeit jene meta-kritischen Fragen zur Ökonomie der Medien, die Sekula und Rosler erstmals formuliert hatten und deren Relevanz auch heute noch unbestritten ist. Bilder »verhungernder Afrikaner«, die von Massenmedien, NGOs und humanitären Organisationen verhökert werden, gibt es nach wie vor. Da aber Wohltätigkeit und Hilfsmaßnahmen als Gegenmittel immer unzulänglich sind, kehren diese Bilder Tag für Tag wieder und werden zu einer Heimsuchung, die mehr ist als ein Klischee im Diskurs der Mainstreammedien.[4] Ich möchte die These aufstellen, dass diese Heimsuchung, die die grauenhaften Bilder unzähliger verhungernder Kinder, vergewaltigter Frauen, traumatisierter Menschen und Opfer von Gewalttaten wieder und wieder auf den Seiten und Bildschirmen der Massenmedien auftauchen lässt, aus der Trennung der Ästhetik des Mitgefühls von den strukturellen Ursachen der Armut resultiert, die so zu keiner schlüssigen Lösung führt. Solange die nicht gegeben ist, erwächst die mediatisierte Heimsuchung aus eben dieser Konfiguration, in der die Empathie als Affekt gerade *ermöglicht*, dass die Armut fortdauert und damit die Voraussetzungen für ihre weitere mediale Ausbeutung schafft. Unterdessen werden Zuschauer in der ganzen Welt Opfer dieser Heimsuchung durch verstörende Bilder, deren Wirkung sich unbestimmt zwischen entsetzlichem Schrecken und visueller Abstumpfung bewegt und damit gleichzeitig Hilfsbereitschaft und ein Gefühl unerträglicher Hilflosigkeit erzeugt. In genau diesem Spannungsfeld bewegt sich Martens' Film.

ENJOY POVERTY offenbart eine überraschende Parallele zwischen engagierter Bildproduktion und der internationalen humanitären Hilfsindustrie. Beide drohen Konflikte eher zu verschlimmern als die Situationen zu entschärfen, in denen sie Hilfe zu leisten versuchen. Das hat vor allem den Grund, dass NGOs ebenso wie Fotojournalisten vorgeben Notleidenden zu helfen (deren Identität sie damit strikt auf ihren Opferstatus beschränken), gleichzeitig aber von ihnen, und wichtiger noch, von ihren spektakulär aufgeladenen Bildern, abhängig werden (ähnlich wie Vampire vom Blut ihrer Opfer), um die finanzielle Unterstützung zu generieren, die ihren Fortbestand sichert.[5] In dieser Hinsicht ist die VR Kongo lediglich ein Unruheherd unter vielen, wie in den letzten Jahren Afghanistan, Irak, Haiti und Sudan. All diese Kontexte sind in zunehmendem Maße einer Logik der Intervention unterworfen, die vor dem Hintergrund unterfinanzierter öffentlicher Einrichtungen und erodierender nationaler Infrastrukturen militärischen Eingriff und humanitäre Hilfe zusammen denkt. Hier verschränken sich ethische Imperative und politische Rechtfertigungen und stellen damit die geltenden Begriffe von Legitimität und Legalität in Frage.

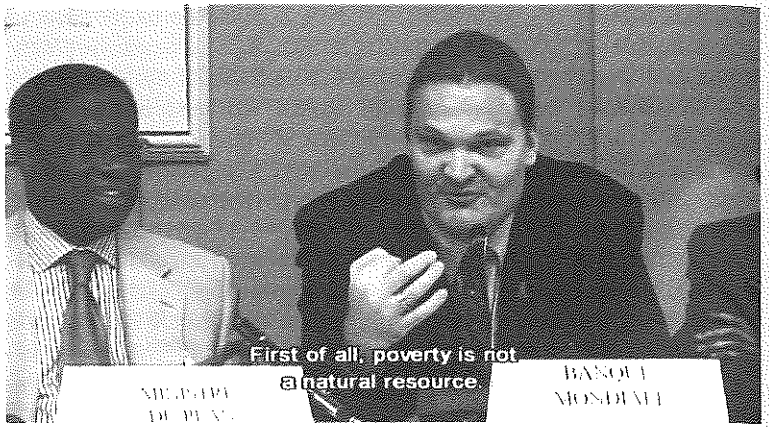
Der Sozialwissenschaftler Craig Calhoun bemerkt: »Der Humanitarismus hat nicht nur deshalb als ethische Reaktion auf Notsituationen Konjunktur, weil in der Welt schlimme Dinge passieren, sondern auch, weil viele den Glauben an ökonomische Entwicklung und politischen Kampf als Mittel zur Verbesserung des menschlichen Schicksals verloren haben« (Calhoun 2010, 29), wie er noch bis zum Ende des Kalten Krieges vorherrschte. Dieser neue *ethical turn* eröffnet das weite Feld unaufgelöster Widersprüche, auf dem sich der Humanitarismus heute

tat fehlt. Allan Sekula (2006): Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden. Bemerkungen zur Politik der Repräsentation. In: Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus von (Hg): Theorie derFotografie I–IV, 1839–1995, Band IV. München: Schirmer/Mosel, S. 120–129 (Anm.d.Ü.). Vgl. auch Rosler 1999.

3 Vgl. etwa Roslers Fotoserie *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974–75), in der sie eine sprachliche und fotografische Dekonstruktion der gesellschaftlichen Außenseiter unternimmt, u. a. indem sie sich deren visueller Repräsentation verweigert. Vgl. zu Roslers Projekt Edwards 2012.

4 Eine kurze Recherche liefert die folgenden Beispiele: Making the Invisible, Visible: Haunting Pictures of America's Most Vulnerable People Shot by Photojournalists against Poverty, in: Daily Mail, 21.03.2012; Kristin Davis: Kenya's Dadaab Refugee Camp is a Haunting Place, in: The Guardian, 14.07.2011; und War Haunts Eastern Congo Voters, in: BBC, 01.08.2006.

5 Vgl. zu diesen Zusammenhängen Polman 2010 und de Waal 1997.



bewegt, vom Mangel an Verantwortlichkeit über Institutionen, die sich vor allem selbst erhalten, indem sie die gut sichtbaren und mediatisierten Konflikte gegenüber den weniger spektakulären Zonen der Verwüstung bevorzugt berücksichtigen, bis hin zur Behauptung politischer »Neutra-lität«, die oft ungewollt den Interessen der Mächtigen in die Hände spielt, anstatt den Notleidenden zu helfen – genau die Probleme also, denen ENJOY POVERTY in der VR Kongo begegnet.[6]

In einer bemerkenswerten Szene stellt Martens einem Vertreter der Weltbank bei einer Pressekonferenz in Kinshasa eine Frage, mit der er die Ungleichheit produzierende makroökonomische Struktur hinter der »Katastrophenhilfeindustrie« offenlegt (vgl. de Waal 1997). Nach einem Hinweis darauf, dass das Treffen auch einberufen wurde, um einen neuen Kredit in Höhe von 1,8 Milliarden US Dollar allein für das laufende Jahr anzukündigen, fragt Martens: »Ich wüsste gern, ob der Kampf gegen die Armut, für den das Geld bestimmt ist, für den Kongo einen wichtigen Rohstoff darstellt, oder vielleicht sogar den wichtigsten.« Der Sprecher antwortet mit einem Lächeln: »Armut ist kein Rohstoff [... sondern eher] ein Scheitern, an dem alle Mitglieder der internationalen Gemeinschaft ihren Anteil haben.« Dann räumt er ein: »Es ist wahr, dass Entwicklungshilfe dem Kongo mehr Geld einbringt als Kupfer, Coltan oder Diamanten, selbst wenn man sie zusammenrechnet. Aber das ist normal. So entwickelt sich eine Postkonfliktsituation eben.«

Martens' Anklage zielt jedoch nicht nur auf die Weltbank, sondern auch auf eine ganze Reihe weiterer internationaler Akteure – multinationale Konzerne, die in der VR Kongo Rohstoffe gewinnen, globale Finanzinstitute, die an Stelle von Sozialfürsorge den freien Handel fördern, huma-

6 Vgl. Gourevitch 2010 und Polman 2011. Für eine weitere kritische Auseinandersetzung mit dem Humanitarismus s. Weizman 2012.

nitäre Organisationen und Katastrophenhelfer, die Werbung in eigener Sache machen, während sie die Bürgerkriegsverwüstungen beseitigen, und schließlich die Medienindustrie, die diesen ganzen Zirkus spektakulär aufbereitet.[7] NGOs wie das UN-Kinderhilfswerk, der UN-Flüchtlingskommissar und die Europäische Kommission für Entwicklungshilfe geraten aufgrund ihrer schamlosen Eigenwerbung besonders unter Beschuss: Logos prangen auf der gesamten Kleidung, allen Plastikzeltplanen und Vorräten, die sie in den Lagern an interne Flüchtlinge ausgeben. (Auf Martens' Frage nach dem Grund dafür antwortet ihm eine Sprecherin: »Wegen der Sichtbarkeit.«) Alle sind sie auf ähnliche Weise als Mitspieler in den riesigen Schwindel des Neoliberalismus verstrickt, der die koloniale Vergangenheit in seiner Rhetorik von Modernisierung und Entwicklung fast ungebrochen fortschreibt, während in Wirklichkeit die Löhne sinken, die Armut wächst und die durchschnittliche Lebenserwartung abnimmt.[8] Und tatsächlich kann auch Martens' Figur, wenn sie, gefolgt von ihrem Tross schwarzer Lastenträger, durch den Dschungel streift, nicht umhin, die lange Geschichte der visuellen Ikonografie ko-

7 Thomas Keenan kommentiert treffend das Problem der zunehmend undeutlichen Grenzen zwischen Humanitarismus, Friedenssicherung, Menschenrechtsaktivismus und Katastrophenhilfe, das sich hier abzeichnet: »Armut ist keine humanitäre Frage im technischen Sinne. Humanitäre Helfer reagieren auf Katastrophen, Flüchtlinge, kriegsbedingtes Leid. Diese akuten Krisen werden am Rande von [ENJOY POVERTY] sichtbar, ebenso wie die UN-Friedenstruppen oder der Menschenrechtsaktivist, der am Ende des Films aus dem dunklen Fluss auftaucht. Diese Ränder sind wichtig, sie mögen sogar für die Probleme konstitutiv sein, die den Kern des Films ausmachen, der Film sagt aber wenig über sie aus. Denjenigen, die in der ›Armutsbekämpfung‹ oder Entwicklungshilfe engagiert sind, hat er allerdings einiges zu sagen. Er ist eine direkte Herausforderung ihrer ethischen Selbstgewissheit und gewohnten Arbeitsweisen.« Vgl. Keenans Kommentare in Guerra et al. 2013, 21.

8 Vgl. Harrison 2010. Eine frühe, allerdings bis heute relevante kritische Reaktion aus Europa auf die humanistisch-humanitäre Argumentation des Kolonialismus findet sich in dem kollektiv von André Breton und anderen verfassten Essay »Murderous Humanitarianism«, Breton et al. 2002.

lonialer Entdeckung und Plünderung aufzurufen, die unwillkürlich an so unterschiedliche literarische und filmische Vorläufer wie Joseph Conrads *Herz der Finsternis* oder Werner Herzogs AGUIRRE, DER ZORN GOTTES (1972) denken lässt.

Was ENJOY POVERTY als gegenwärtigen Stand der Dinge dokumentiert, ist keine gleichberechtigtere und inklusivere neue Weltordnung, sondern entspricht in etwa dem, was das Internationale Globalisierungsforum als »globale ökonomische Apartheid« bezeichnet (vgl. Cavanagh et al. 2002, 33). Gemäß seiner Darstellung, die der zuversichtlichen Perspektive von Förderern der Globalisierung wie IWF und Weltbank widerspricht, hat sich inmitten endloser, brutaler Kriege um wertvolle Bodenschätze die Umweltzerstörung zu einem weltweiten Problem ausgewachsen, während die Demokratie vielerorts und in zunehmendem Maße geschwächt ist und multinationale Konzerne die nationale Souveränität von Staaten verletzen, um das, was sie für nutzlose Mechanismen rechtlicher und ökonomischer Verantwortlichkeit halten, mit Füßen zu treten. Mit anderen Worten wird in den Augen dieser Kritiker das, was im Kongo passiert, ganz und gar kein »Scheitern« sein, sondern eher das – zweifellos grausame – intendierte Ziel auf Profitmaximierung getrimmter, globaler Wirtschaftsabkommen.[9] Der »Katastrophenkapitalismus« hält die Länder des Globalen Südens durch Schuldknechtschaft und eine neoliberale Politik in neokolonialen Abhängigkeiten gefangen, die wiederum einer Medienindustrie zugute kommen, die vom Spektakel um die negativen Folgen lebt, ohne ihre strukturellen Ursachen anzuerkennen.[10] Der Grund dafür, dass die Bilder menschlichen Elends, die auf diese Weise entstehen, ununterbrochen die westlichen Zuschauer heimsuchen, liegt darin, dass sie die erschreckenden humanitären Folgen der Wirtschaftspolitik ihrer eigenen Regierungen kurzerhand als eine Laune der Natur abtun. So einer Welt begegnet Martens im Kongo. Und dies ist die Welt, die er zu verändern versucht, indem er die Logik des Humanitarismus auf überraschende Weise umkehrt: »Inmitten von ethnisch motivierten Kriegen und einer gnadenlosen ökonomischen Ausbeutung«, schreibt Martens, »habe ich ein Emanzipationsprogramm initiiert, das darauf abzielt, den Armen beizubringen, wie sie von ihrer wichtigsten Ressource profitieren können: der Armut« (Martens 2013, 3).

Als Dokumentarfilm, der mit einer präzise ausgearbeiteten Performance von Martens verschränkt ist, legt ENJOY POVERTY die Armut im Kongo als

9 Für eine eingehende Analyse der komplexen Konfliktlage im Kongo, der Rolle von Kongos Nachbarn Uganda und Ruanda, der Bedeutung von mineralischen Bodenschätzen, Regierungskorruption und ethnischer Feindschaft in den jüngsten Kriegen vgl. Prunier 2009, Prunier 2008 sowie Jones 2011.

10 Für Klein begann diese Phase in den 1970er Jahren mit Staatsstreichen (etwa in Chile) und der zunehmenden Popularität der ökonomischen Lehren der Chicagoer Schule in Südamerika. Vgl. Klein 2008.

System offen und deutet mit diesem Offenlegen oder Ausstellen nachdrücklich in Richtung einer neuen Politik des Dokumentarischen. Insbesondere deshalb, weil diese komplexe und international verzweigte ökonomische Struktur in den meisten Arbeiten von Künstlern, die sich mit gesellschaftlichen Problemen in Afrika befassen – wie etwa den Fotografien von Guy Tillim oder den Filmen von Mark Boulos – meistens unsichtbar bleibt.[11] Indem Martens' Film, zunächst auf dem Wege einer kritischen Mimikry, die es seiner Figur erlaubt, die gegenwärtigen Bedingungen der Armut, der Bildproduktion und des Fotojournalismus in der VR Kongo zu erforschen, einen Angriff auf die komplexe Bildökonomie des humanitären Hilfssystems unternimmt, geht er weiter als die Arbeiten seiner Zeitgenossen. Nachdem er in Erfahrung gebracht hat, dass ein AFP-Fotograf fünfzig Euro pro Bild verdient, macht Martens einen heruntergekommenen Fotostand mit Namen »Bolingo« ausfindig (was, wie einer der Angestellten erklärt, »Liebe« heißt). Die Firma hat sich auf Fotografien von Geburtstagen, Zeremonien und Hochzeiten spezialisiert, für die sie 75 Cent pro Bild berechnet, und wirbt dafür mit Musterfotos, die auf einem improvisierten Kartondisplay kleben. Martens schlägt den Armen des Kongo – hier repräsentiert durch die Mitarbeiter von Bolingo – vor, ihnen »Hilfe« zu leisten, indem er ihnen westlichen Fotojournalismus beibringt. Denn wenn Europäer in den Kongo kämen, »dann nicht, um Feste zu filmen, sondern Elend«, und zwar mit dem Ziel, Profit zu machen, erklärt Martens. Sollten die Kongolesen diesem Beispiel folgen, so meint er, könnten auch sie »die Armut genießen«, denn damit sei ja ganz offensichtlich eine Menge Geld zu verdienen.

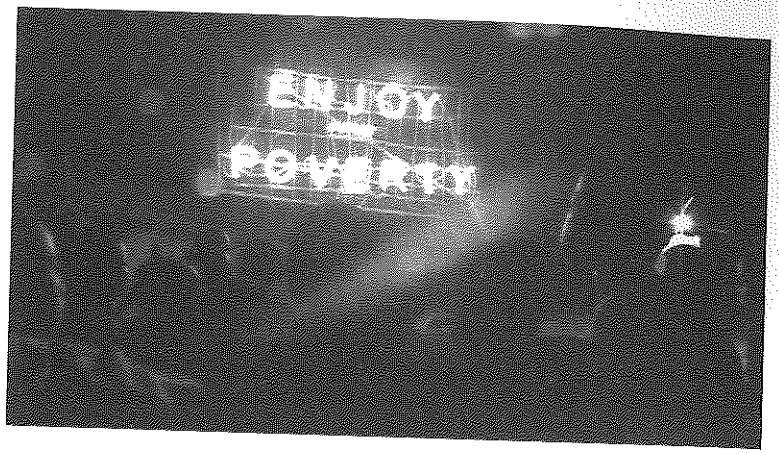
Der Film schneidet zu einer Strohhütte, in der ein improvisiertes Klassenzimmer eingerichtet wurde und eine Gruppe von jungen Männern vor Martens sitzt, der ihnen eine Unterrichtsstunde in Bildökonomie erteilt. Er erklärt, wenn die kongolesischen Fotografen finanziell von ihrer Tätigkeit profitieren wollten, sollten sie Bilder von Hunger, Unterernährung und Gewalt produzieren – den »Rohstoffen« des Landes. Andernfalls würden sie von den europäischen Fotojournalisten monopolisiert,

11 Martens erklärt: »Mir fällt dazu eine Arbeit von Mark Boulos ein. Sie heißt ALL THAT IS SOLID MELTS INTO AIR und wurde auf der letzten Berlin Biennale [in unmittelbarer Nachbarschaft von ENJOY POVERTY] gezeigt. Es ist eine Projektion auf zwei Leinwänden: Eine zeigt eine Rebellengruppe, die im Nigerdelta gegen die Firma Shell kämpft, die andere eine Börse, an der emsig mit Öl gehandelt wird. Es ist eine interessante Arbeit, die ich hier auch nur als Beispiel anführe. Ihr Problem sehe ich darin, dass sie es dem Betrachter irgendwie zu einfach macht, die Ölindustrie zu kritisieren. Man fühlt mit den Menschen, die gegen den mächtigen Goliath kämpfen. Aber zugleich wissen wir alle, dass wir nach Berlin geflogen sind, um Kunstausstellungen zu besuchen – in Flugzeugen, deren Treibstoff von denselben Ölfirmen stammt und unter anderem im Nigerdelta hergestellt wird.« Martens argumentiert, einer solchen Arbeit fehle »jedes wirkliche Bewusstsein ihrer selbst«. Sie verliere »ihren Anspruch auf Realitätsbezug [...] und [sei] nur noch eine Illusion von Kritik« (Martens 2012, 151f.).

die mit solchen Bildern die globalen Medien versorgten und hohe Preise erzielten. Martens agiert hier wie eine Mischung aus kolonialem Missionar und Motivationstrainer: »Die grundlegende Frage ist: Wem gehört die Armut? Wenn sie verkauft werden kann, ist es wichtig zu wissen, wer der Boss, der Eigentümer dieser Armut ist. [...] Leute kommen bei euch vorbei [...] und machen Bilder, angeblich um Projekte zu fördern. Dann haben sie die Bilder. Sagen wir also, sie haben gratis eure Armut fotografiert, während ihr aber nicht wirklich davon profitiert. Sie ist eine Ressource.« Ganz in diesem Sinne fährt er fort: »Ihr müsst Entscheidungen treffen, die rational fundiert sind.« Während er vor einem Whiteboard steht und eine Grafik anzeichnet, in die er Zahlen einträgt, erklärt er: »Ihr habt zwei Optionen: [...] Krieg, [...] vergewaltigte Frauen, Leichen und unterernährte Kinder« – oder Geburtstage und Feste. Er zeichnet zwei Spalten an die Tafel, um für beide Szenarien die Kosten, Nutzen und Gewinne aufzuführen. Es stellt sich heraus, dass die Dorffotografen einen Dollar pro Monat verdienen können, wenn sie Bilder von Festen machen, während sie mit etwa zwanzig Fotos von Armut und Hunger pro Monat bei einem Preis von fünfzig Euro pro Bild tausend Dollar verdienen könnten.

Das Argument ist eines Jonathan Swift würdig, dessen im 18. Jahrhundert verfasste Satire *Ein bescheidener Vorschlag* nahelegte, die verarmten Iren sollten doch ihre Kinder den Reichen als Nahrung verkaufen,[12] und Martens spielt seine krasse Amoralität ohne jedes entschärfende Augenzwinkern oder wissende Kopfnicken aus. Was die Lehrstunde außerdem illustriert, ist die Umsetzung einer durch und durch neoliberalen Zielsetzung: selbst zum Unternehmer zu werden, und sei es auf diese höchst unwürdige Weise, indem man das Elend seiner eigenen Kultur zur Ware macht. Wie sich jedoch herausstellt, ist Martens' Vorschlag zum Scheitern verurteilt. Global aufgestellte Institutionen verwehren kongolesischen Fotografen den Zugang. Dies wird in einer Szene deutlich, in der Martens seinen Trupp von Fotografen ins Büro von »Ärzte ohne Grenzen« begleitet. Dort verspottet man ihr Vorhaben als blanken Opportunismus und talentlose Geldmacherei, auch wenn eingeräumt wird, dass die Fotojournalisten der *New York Times* im gleichen Geschäft unterwegs seien. Es scheint, als könnten die Kongolesen nur dann ihre »Armut genießen«, wenn sie sich in die unausweichliche Realität materieller Not ergeben. Dieser Fatalismus manifestiert sich in einer beängstigenden Szene, in der wir Zeugen werden, wie die kongolesischen Plantagenarbeiter ihr Schicksal annehmen. In einem abgelegenen Dorf missioniert Martens in der Abenddämmerung vor einer gro-

12 Der vollständige Titel lautet »Ein bescheidener Vorschlag: Um zu verhindern, dass die Kinder der Armen in Irland ihren Eltern oder dem Staat zur Last fallen, und um sie nutzbringend für die Allgemeinheit zu verwenden«, auf Englisch erschienen 1729.

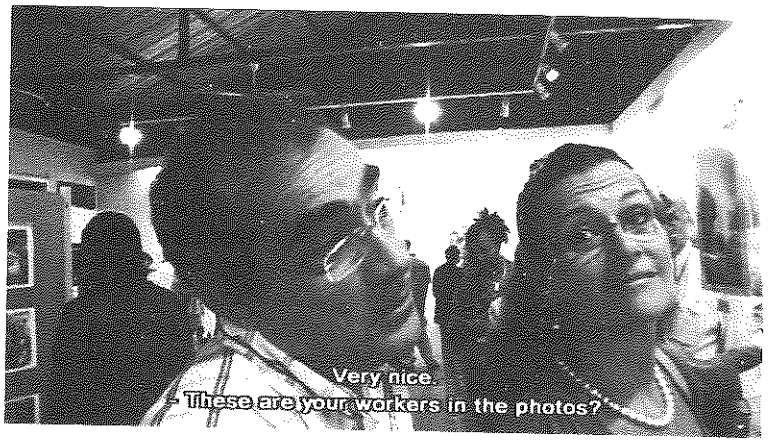


ßen Menschenmenge: »Ihr seid nicht einfach nur Menschen, die Hilfe brauchen. Ihr seid auch Menschen, die dem Rest der Welt helfen. Deshalb beginnen wir jetzt mit der Werbung für die Zuschauer zu Hause oder in den Ausstellungen. Sie sind sicher offen für die Idee, dass die Afrikaner ihre Ressourcen nun selbst in die Hand nehmen.« Er wirft einen Generator an und schaltet einen großformatigen blauen Neonschriftzug ein, der auf ein improvisiertes Holzgerüst montiert ist. Zwischen den Zeilen »Enjoy Poverty« blinkt das Wort »please« in Rot, dessen An-/Aus-Schalter manuell von einem kongolesischen Mann betätigt wird. Im Schein des Neonlichts bricht eine Gruppe Kinder in Begeisterungsstürme aus, Trommelmusik, Singen und Tanzen setzen ein, und in einem perversen Moment popkultureller *arte povera*-Performance spielt ein junger Mann auf einem rohen Holzstück Luftgitarre. Eine Gruppe besorgter Männer geht auf Martens zu, der zu ihrer Überraschung erklärt, dass nach der Party keine Hilfslieferungen verteilt würden. Stattdessen erklärt er ihnen: »Ihr solltet besser die Armut genießen, anstatt sie zu bekämpfen und unglücklich zu sein.« Resigniert nehmen sie den Vorschlag an: »Wir wollen gar nicht kämpfen. Wir wollen trotz Armut glücklich sein.« Aus Martens' Erwiderung spricht die Selbstherrlichkeit des humanitären Grundgefühls in Reinform und wird mit Applaus quittiert: »Euer Leid zu erfahren, macht mich zu einem besseren Menschen. Ihr helft mir wirklich. Danke.«

Martens' Projekt scheint von Anfang an zum Scheitern verurteilt, und tatsächlich führt uns die Erfahrung dieses Scheiterns zur eigentlichen Lehre des Films. Wenn es darum geht, den schrecklichen Lebensbedingungen, ökonomischen Krisen, entsetzlichen Hungersnöten und sinnlosen Gewaltausbrüchen im Kongo zu begegnen, bietet nach Martens' Auffassung die Kunst keine Lösung – noch nicht einmal ihre kritischen,

dokumentarischen, sozial engagierten Varianten. Vielmehr spiegelt das Kunstsystem, für das Martens' eigenes Projekt exemplarisch steht, dieselben globalen Kräfteverhältnisse wider, die auch den Ungleichheiten im humanitären Hilfssystem und in den Medien zugrunde liegen. Im Film illustriert dies eine weitere Parabel, die den Künstler bei einer Fotoausstellung in Kinshasa zeigt, auf der Schwarz-Weiß-Aufnahmen schuftender Plantagenarbeiter zu sehen sind (eine von ihnen ist mit »Workers for Peace, Ndeke, Kongo« gekennzeichnet). Im Interview mit Martens erklärt einer der Besucher, der selbst ein weißer Plantagenbesitzer ist, er habe einige der Bilder von schwitzenden, in Lumpen gekleideten Arbeitern, die höchst wahrscheinlich auf seiner eigenen Plantage entstanden sind, gekauft, und zwar aufgrund ihres »künstlerischen« Werts.
Diese Szene zeigt weit mehr als einen ethischen Skandal von lokaler Tragweite: Sie führt ein Paradox vor Augen, das die zeitgenössische Kunst, und insbesondere Video und Fotografie, in großem Maße prägt. Es tritt immer dann auf, wenn »engagierte« dokumentarische Bilder, die eigentlich darauf abzielen, Armut zu lindern oder »Frieden zu schaffen«, tatsächlich wie Waren funktionieren und von denjenigen erworben werden, die genau jene Industrien der Ungleichheit und Ausbeutung befördern oder von ihnen profitieren, gegen die sich die Praxis engagierter Dokumentaristen richtet. Mit anderen Worten stellt sich die Frage, wie eine »Politik der Ästhetik« auf den Weg gebracht werden kann (zum Beispiel Bilder, die das Sichtbare so reorganisieren, dass diejenigen, die normalerweise von dem, »was zählt«, ausgeschlossen sind, nun erscheinen), und zwar in Kontexten wie kommerziellen Kunstgalerien, die eine ausbeuterische »Aufteilung des Sinnlichen« perpetuieren, die auf reinen Konsum und voyeuristische Befriedigung setzt. Diese Situation suggeriert eine falsche Nähe zu denen, die als Opfer dargestellt werden, und gewährt den Betrachtern eine sichere Distanz zur eigenen Mitschuld an Verhältnissen, die von grundlegender ökonomischer Ungleichheit geprägt sind.[13] Dieses Problem ist selbstverständlich nicht neu. Tatsächlich benennt es die von jeher schwierige Position der Kunst im Verhältnis zu einem Paradox, das dem Liberalismus inhärent ist: Einerseits steht die Kunst für einen soziokulturellen Progressivismus, der die Menschenrechte, individuellen Freiheiten, das Gleichheitsprinzip und engagierte politische Sympathiebekundungen gegenüber den Unterdrückten unterstützt; andererseits steht sie für die stillschweigende Akzeptanz (oder zumindest das Unterlassen einer Kritik) des weiteren ökonomischen Systems, das genau die gesellschaftlichen Unfrei-

13 Ich bediene mich hier der Terminologie von Jacques Rancière, dessen Werk mir hilfreich erscheint, wenn es darum geht, diese Situation kritisch zu analysieren, ohne ihr in die Falle zu gehen, auch wenn er dieses Paradox in seinen Überlegungen vernachlässigt. Vgl. Rancière 2006.



heiten und globalen Spaltungen perpetuiert, gegen den sich besagter Progressivismus richtet – ein Paradox, das in jüngster Zeit zunehmend krasse Formen annimmt. In diesem Kontext ist auch der Humanitarismus zu verorten, der seit 1989 explosionsartig an Bedeutung gewonnen hat, was sich teilweise auf das Ende der ideologischen Konflikte und die Abwicklung staatlicher Fürsorgeprogramme nach dem Kalten Krieg zurückführen lässt. Seither hat der Humanitarismus den Kampf um politische Handlungsmacht und ökonomische Gerechtigkeit durch entpolitisierte Hilfsprogramme zur Armutsbekämpfung und wohltätige Spenden ersetzt. Die gegenwärtige Konjunktur politischer Ästhetik in einer sich globalisierenden, von den finanziellen Interessen der Eliten getragenen Kunstwelt verleiht diesen kritischen Überlegungen eine neue Dringlichkeit.[14]
Die Künstlerin und Theoretikerin Hito Steyerl lokalisierte jüngst den »blinden Fleck« zeitgenössischer politischer Kunst, die sich mit den globalen Krisen auseinandersetzt, dort, wo sie die oft problematischen lokalen Voraussetzungen ihrer eigenen Produktion und Präsentation übersieht – eine Situation, die nach Armeen von ausgebeuteten Praktikanten riecht und von politisch zwielichtigen Wohltätern wie multinationalen Banken und Waffenhändlern finanziert wird. Aus ihrer Sicht »könnten wir den Raum [der Kunst] als einen politischen verstehen, anstatt zu versuchen eine Politik zu repräsentieren, die sich gerade immer anderswo ereignet« (Steyerl 2010). Sie hat sicher Recht, diese Nachlässigkeit aufzuzeigen. Meiner Ansicht nach ist es aber eine falsche Alternative. Wir können und müssen an mehreren Fronten kämpfen, nicht an einer *oder* der anderen. Die Bedeutung von Martens' Arbeit liegt genau

14 Vgl. als wichtigen Beitrag zu diesem Thema die kürzlich erschienenen Essays von Andrea Fraser, v.a. Fraser 2011 und Fraser 2012.

darin, dass er politische Bilder in den Konsum- und Distributionsnetzwerken auffindet und kritisiert, die Formen von Ungleichheit befördern, während er sich selbst – oder besser, den Avatar des Gutmenschen-Künstlers, den er dafür entworfen hat – ins Zentrum dieser Netzwerke und ihrer Widersprüche und Defizite stellt: Für einen Großteil des Films hält er, in einer eindringlichen Geste der Selbstentblößung und Kritik, die Kamera auf sein eigenes Gesicht gerichtet. Auch für Autoren ist es unerlässlich, sich mit diesen Fragen auseinanderzusetzen, um die Diskussion in Diskurs und Lehre fortzuführen und zu erweitern und zu einer Stärkung des kritischen Bewusstseins beizutragen. Anstatt die globale Politik zugunsten lokaler Kunstwelt-Politik hinter uns zu lassen, sollten wir versuchen sie als sich überlagernde Bereiche komplexer wechselseitiger Verstrickungen zu denken.

Gleichzeitig ist es wichtig, dem Risiko des Reduktionismus solcher Kritik vorzubeugen – etwa der Annahme, dass politisch konservative Kontexte, Fördereinrichtungen und kommerzielle Institutionen vollkommen und notwendigerweise die Bedeutung von Kunst bestimmen; oder dass politisch engagierte Kunst nicht auch auf unvorhergesehene oder strategische Weise gegen die Kontexte arbeiten kann, die sie definieren. Betrachten wir dazu einen aktuellen Kommentar der *Bidoun*-Herausgeberin Negar Azimi: »Was ist der Mehrwert politisch engagierter Kunst – sei es nun Regierungs- oder Institutionskritik oder sonst etwas –, wenn sie ohnehin wieder im System aufgeht?« (Azimi 2011, 113). Oder, wie Andrea Fraser stellvertretend für die Künstler schreibt: »Wenn wir nur die Wahl haben, Teil dieser Ökonomie zu sein oder das Kunstfeld gänzlich zu verlassen, dann können wir zumindest damit aufhören, diese Teilhabe im Namen kritischer oder politischer Kunstpraktiken oder gar sozialer Gerechtigkeit zu rationalisieren. Jeder Anspruch, dass wir eine progressive soziale Kraft vertreten, während unsere Aktivitäten direkt von den Motoren der Ungleichheit unterstützt werden, kann nur zur Rechtfertigung dieser Ungleichheit beitragen« (Fraser 2011, 123). Aber wer wird behaupten, dass ein solches Kunstwerk, egal wo es präsentiert und von wem es gefördert wird, nicht zur Politisierung von Betrachtern führen kann, mit denen niemand gerechnet hat? Dass es nicht zu unerwarteten Allianzen mit sozialen Bewegungen außerhalb der Galerie beitragen oder sogar Proteste und Demonstrationen mit auf den Weg bringen kann? Das Problem mit Argumenten, die dem »System« eine scheinbar uneingeschränkte Macht der Kooptierung zuschreiben, besteht darin, dass sie am Ende genau dieser Macht zuarbeiten, indem sie unbeabsichtigt reaktionären Angriffen auf die politischen Bestrebungen der Kunst nachgeben.

Eine beispielhafte Erwiderung darauf ist Judith Butlers interessante Auseinandersetzung mit den berüchtigten Digitalfotos von Gefangenen in Abu Ghraib, die vor den Kameras moralisch abgestumpfter US-Militärs zu demütigenden Handlungen gezwungen wurden. Obwohl sie ursprünglich als Folterinstrument gedacht waren, brachen diese Bilder aus dem Gefängnis ihres eigenen Entstehungskontexts aus. Butler schreibt: »Die Fotos haben mehrere Funktionen erfüllt: als Anstachelung zur Brutalität im Gefängnis selbst, als Drohung der Schande für die Gefangenen, als Chronik des Kriegsverbrechens, als Zeugnis der radikalen Unannehmbarkeit der Folter und als Archiv- und Dokumentarmaterial im Internet und in Ausstellungsräumen in den Vereinigten Staaten, einschließlich Galerien und verschiedensten öffentlichen Plätzen« (Butler 2010, 90). Daraus folgt, dass es kein unhintergehbares System gibt, das Bilder kontrollieren kann, sondern nur unendlich viele »Rahmen« von Möglichkeiten, von denen jeder über eine eigene interpretative Potentialität verfügt, die nicht immer vorhersagbar und niemals vollständig beherrschbar ist. Daher »müssen wir wohl akzeptieren, dass die Fotos weder foltern noch befreien, sondern sich vielmehr in ganz gegensätzliche Richtungen instrumentalisieren lassen, je nach der diskursiven Rahmung und der Form ihrer medialen Präsentation« (ebd.). Wenn wir diese These auf unsere Betrachtung von ENJOY POVERTY anwenden, wird deutlich, dass, selbst wenn Martens eine Grenze überschreitet, indem er die Bilder mediatisierten Leids reproduziert, diese Bilder in einem anderen Kontext auch zu einem kritischen Verständnis der generellen Funktionsweise der Ökonomie des Mitleids führen können. Wäre es nicht ein Ausdruck intellektueller Faulheit, vielleicht sogar eines resignierten Konservatismus, wenn man die Politik der Ästhetik Institutionen überließe, die sie nur zu gern instrumentalisieren? Warum sollten wir nicht verschiedene Herangehensweisen nutzen, sie individuell und kritisch bewerten, aber ohne simplifizierende Entscheidungen zu erzwingen und falsche Alternativen anzubieten?

Im Zuge dieser Überlegungen möchte ich noch ein weiteres Modell betrachten, das die Verbindung von globaler Bildökonomie, humanitärem Fotojournalismus und einem kritischen Blick auf das gespenstische Elendsspektakel untersucht: THE SOUND OF SILENCE (2006) von Alfredo Jaar. Der in Chile geborene Künstler befasst sich seit vielen Jahren mit den Schnittstellen von dokumentarischen Bildern, Medien und Politik, auch mit Bezug auf Themen wie Arbeit und Ausbeutung im globalen Süden, z.B. die Goldgewinnung im Amazonas (*Introduction to a Distant World*, 1985, und *Rushes*, 1986), die Umweltzerstörung durch die Ölindustrie in Nigeria (*Geography = War*, 1991) und das Vorgehen der Medienkonzerne in humanitären Notsituationen in Afrika wie dem Genozid in Ruanda im Jahr 1994 (*Untitled (Newsweek)*, 1994), die sie mal spektakulär zuspitzen, mal totschweigen. Das letztgenannte Projekt umfasst siebzehn Reproduktionen von Titelseiten des populären Wochenmagazins *Newsweek* aus dem Zeitraum vom 6. April bis 1. August 1994

mit Bildunterschriften, die die steigende Zahl der Toten in Ruanda in diesem Zeitraum aufführen. Drei Monate nach Beginn der Tragödie und nach nahezu einer Million Toten (eine Bildunterschrift kommentiert: »immer noch kein Anzeichen von UN-Stationierung«) entschied sich *Newsweek* beispielsweise, weiter auf Sensation und Sinnfreiheit zu setzen und zeigte in drei aufeinanderfolgenden Ausgaben die Geschichte des O.J. Simpson-Prozesses auf dem Cover. Erst im August widmete die Zeitschrift ihr erstes Cover Ruanda.

THE SOUND OF SILENCE führt diese Überlegungen anhand von Kevin Carters berüchtigtem Foto vom Hunger im Sudan fort, das ursprünglich einen *New York Times*-Artikel über die bürgerkriegsbedingte Krise des Landes illustrierte. Es zeigt ein unterernährtes sudanesisches Mädchen, das, scheinbar dem Tode nahe, auf dem Boden kauert, während ein hungriger Geier es belauert. Jaars komplexe Installation zeigt in einer großen Black Box ein achtminütiges, stummes Video, das die Umstände beschreibt, unter denen Carters Foto entstanden ist. Der räumliche Aufbau gibt eine Choreografie präzise austarierter Erfahrungen vor, beginnend mit einer Wand aus Neonröhren auf der Außenseite der Box, die die Betrachter blendet, bevor sie auf ein grünes Lichtsignal hin den abgedunkelten Innenraum betreten. Drinnen wird ein durchlaufender Text in einer schreibmaschinenähnlichen Schrifttype projiziert, der von Carters Leben als südafrikanischer Fotojournalist auf Seiten der Antiapartheidsbewegung berichtet und die Situation beschreibt, in der er das berühmte Foto machte. Der Fotograf hatte zwanzig Minuten auf ein dramatisches Bild gewartet und dabei vergeblich gehofft, das Tier würde seine Flügel ausbreiten, bevor er schließlich das Bild machte und den Vogel verjagte. In Jaars Erzählung »setzte er sich anschließend unter einen Baum, zündete sich eine Zigarette an, sprach zu Gott und weinte«. Der Film zeigt nur für einen kurzen Moment das grausige Bild auf der Leinwand und beschneidet damit bewusst die Zeit, in der die Zuschauer selbst zu Voyeuren werden können – allerdings erst nachdem vier Stroboskoplampen sie überraschend angeblitzt haben, so als sollten auch sie eine Ahnung davon bekommen, was fotografische Objektivierung bedeutet. Am Ende erfahren wir, dass »niemand weiß, was aus dem Kind geworden ist«.

Wie verhält man sich zu einem solchen Bild in einer Galerie, und wie zu Carters moralischem Dilemma: Sollte er einem Mädchen in Not unmittelbar helfen oder ihm diese Hilfe vorenthalten und stattdessen versuchen, ein möglichst eindrückliches Bild zu machen, um dadurch für internationale Unterstützung zu werben? War Carter selbst nicht nur »ein weiterer Geier am Schauplatz«, wie einer der Kritiker in Jaars Film fragt? Und werden die Ausstellungsbesucher nicht ihrerseits zu Vampiren, die mit dem Dilemma konfrontiert sind, ob sie hinsehen sollen oder nicht, und damit entweder zu Komplizen in diesem Spektakel des Hungers

werden oder in Unkenntnis über dieses Phänomen visueller Kultur verharren? Jaars Arbeit widmet sich ganz klar diesen unangenehmen Fragen. Für Jacques Rancière erzeugt Jaars Arbeit eine »andere Art zu sehen«. Indem er »die üblichen Beziehungen zwischen Texten und visuellen Formen« aufbricht, schaffe der Künstler einen Raum, »in dem eine völlig neue Form der Verknüpfung von Worten und Formen das Massensterben oder die Massenflucht hör- und erfahrbar macht« (Rancière 2007, 78f.). Das Problem des Medienspektakels um das Elend lässt sich also nicht dadurch lösen, dass man wegschaut (wie *Newsweek* es getan hat), sondern dass man noch einmal hinschaut, aber anders. Um der möglichen Kritik an seiner Position zuvorzukommen, führt Rancière aus: »Der Vorwurf, den ›Schrecken zu ästhetisieren‹, ist zu einfach, zeigt zu viel Unverständnis für die komplexe Verstrickung der ästhetischen Intensität der Ausnahmesituation direkt vor unseren Augen mit dem ethischen oder politischen Anliegen, den Schrecken einer Realität zu bezeugen, die niemand wirklich sehen will« (ebd.).[15]

Meiner Meinung nach geht Rancière in seiner Auseinandersetzung mit dieser »komplexen Verstrickung« jedoch nicht weit genug: Es ist wichtig, auch den weiteren Kontext zu bestimmen, innerhalb dessen solche Bilder zirkulieren und davon ausgehend eine systematische Kritik des Humanitarismus und der medienindustriellen Bildökonomie zu entwickeln. Denn wenn wir wirklich »sehen wollen«, müssen wir über das Einzelbild hinaus schauen und uns bei diesem Schritt vom Bild zur Ökonomie darüber klar werden, dass auch das »Bezeugen« der zweifelhaften Logik von Humanitarismus und Dokumentarismus in die Hände spielen kann. Fotografien wie die von Carter können einen Bilderkreislauf in Gang setzen, der Krisen antreibt – besonders, wenn Täter Gewaltspektakel eigens für die Kamera inszenieren, um damit Unterstützung einzuwerben, wie dies wiederholt in Sudan, Sierra Leone und Somalia geschehen ist.[16] Sobald wir die Position von Zuschauern einnehmen und die ethischen Implikationen der an uns gestellten Forderungen akzeptieren – schockiert zu sein angesichts des Schreckens, Mitleid zu empfinden, Zeugnis abzulegen –, sind wir schon in die Logik des Humanitarismus verstrickt und laufen Gefahr, auch seine weiteren Konsequenzen mit zu tragen. Daher ist es wichtig, dass in THE SOUND OF SILENCE auch erwähnt wird, dass Carters Tochter nach dem Selbstmord

15 Griselda Pollock argumentiert ähnlich: »Weil Jaar sich weigert auszublenden, was in der Welt mit und in Afrika passiert, fühlt er sich in der Pflicht, nicht nur zu untersuchen, was unsere gegenwärtigen Repräsentationsregimes in diesem *double bind* zwischen der Repräsentation und der Positionierung des Betrachters der Repräsentation ausrichten; es geht ihm auch um die Bedingungen selbst, unter denen der Künstler auf die neuen Komplexitäten und Ineffizienzen der Repräsentation in einem medialen Zeitalter hinweist, das demonstrativ und ständig hinschaut, ohne zu sehen« (Pollock 2007, 117).
16 Vgl. Gourevich 2010 und Polman 2010.

ihres Vaters, nur wenige Monate nachdem ihm für sein Sudan-Foto der Pulitzer-Preis verliehen wurde, das Bild erbte und die Fotoagentur Corbis Images, die Microsoft-Chef Bill Gates gehört, beauftragte, die Reproduktionsrechte wahrzunehmen. Ähnlich wie Martens' Film erinnert uns auch diese Situation daran, dass die Armen der Welt noch nicht einmal die Bilder ihrer eigenen Armut besitzen können, die stattdessen im globalen Norden als Waren gehandelt werden. Was also sichtbar werden muss, ist diese Art von breit angelegter Analyse des Fotojournalismus und seiner Position innerhalb der Katastrophenhilfeindustrie sowie das Verhältnis von Humanitarismus und neoliberaler Globalisierung. Dennoch bleibt eine gewisse Spannung zwischen Martens' ENJOY POVERTY und Jaars THE SOUND OF SILENCE bestehen. Tatsächlich sind die Unterschiede sehr deutlich: Während Jaar die Kunst als Ausnahme vom Medienregime in Stellung bringt, die eine kritische Perspektive auf die Ästhetik und Politik der (Un-)Sichtbarkeit liefert, indem sie die Wahrnehmung spektakulär aufgeladener Bilder gezielt in neue Kontexte überführt, macht sich Martens das Medienregime vollständig zu eigen und imitiert es in all seiner spektakulären Perversion. Während Jaar den Betrachter von seiner Komplizenschaft entlastet, indem er das kritische Potenzial des Betrachtens in den Vordergrund rückt, besteht Martens darauf zu zeigen, wie Kunstobjekte – selbst die mit kritischem Inhalt – immer schon in eine Ökonomie der Ausbeutung eingebunden sind. Fraser liefert hierzu einen hilfreichen Kommentar, indem sie auf die widersprüchliche Dualität verweist, die großen Teilen der kritischen Kunst inhärent sei. Sie erklärt, dass »formale, prozessuale und ikonografische Untersuchungen und performative Experimente als Formen einer radikalen gesellschaftlichen und sogar ökonomischen Kritik diskutiert werden, während die gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen der Werke selbst sowie ihrer Produktion und Rezeption vollständig ignoriert oder nur in maximal entschärfter Form zur Kenntnis genommen werden« (Fraser 2012, 30). Wenn die Kunst »von dieser Welt [der Ökonomie] spricht, nur *um nicht von ihr zu sprechen*«, dann nimmt sie das vor, was Fraser eine »Verneinung« nennt. Sie dient dazu, einen Widerspruch in der Schwebe zu halten.[17] Natürlich spricht Jaar von der Welt der Ökonomie, wenn er ausführt, wie der Fotojournalismus nicht nur von Zeitungen wie der *New York Times*, sondern auch von Gates' Fotoagentur kontrolliert und kommodifiziert wird. Aber wie verhält es sich mit der Verwicklung seines eigenen, von Galerien vertriebenen Werks in die Marktwirtschaft? Wo bleibt die Auseinandersetzung mit

17 Fraser erklärt weiter: »Freud beschreibt die Verneinung als einen Vorgang, durch den ›ein verdrängter Vorstellungs- oder Gedankeninhalt [...] ins Bewußtsein durchdringen‹ kann, bis hin zur vollständigen ›intellektuelle[n] Annahme des Verdrängten‹; dennoch bleibt die Verdrängung in Kraft, da ›sich die intellektuelle Funktion vom affektiven Prozess scheidet‹. In diesem Sinne funktioniert die Verneinung wie ein Schutzmechanismus, der

der Tatsache, dass Jaars kritische Ausnahme womöglich in der Kunstwelt ganz ähnlich vermarktet und instrumentalisiert wird wie Carters Bild? Wenn diese Fragen unterdrückt oder negiert werden, ist dann dieses Verschweigen nicht ein weiterer Grund für zukünftige Heimsuchungen?

Genau diese Struktur der Verneinung wird in ENJOY POVERTY aufgebrochen, indem dokumentarische Bilder und kritische Positionen zur Armut mit den Systemen der Produktion und Rezeption, die Ungleichheit erzeugen, direkt in Beziehung gesetzt werden. Martens zeigt vor allen Dingen, in welchem Verhältnis das Mitleid zum Markt steht, was zum vielleicht schwierigsten Aspekt des Films führt: der Repräsentation des schwarzen Körpers – und besonders des kindlichen und damit des verletzlichsten Körpers. In einer besonders unangenehmen Szene zeigt der Film kranke und verhungernde Kinder in einer nur mangelhaft ausgestatteten Klinik (in die Martens seinen Trupp Fotografen gebracht hat, um ihnen zu zeigen, wie man als Fotojournalist einen *money shot* macht); in einem anderen Fall zeigt ein Kongolese Martens vor laufender Kamera den kranken Körper und von Wundstellen bedeckten After seiner schlaflosen und unterernährten kleinen Tochter. Diese Szene berührt die wohl schwierigsten Fragen im Hinblick auf Martens' Strategie: Wie sind solche Darstellungen zu rechtfertigen, ganz unabhängig von Martens' dekonstruktiven Intentionen? Wird hier einem armen und sterbenden Menschen durch eine erniedrigende künstlerische Darstellung noch der letzte Rest an Würde genommen? Wie lässt sich die Enthüllung eines Grauens begründen oder vermitteln, dessen Realität ein in ethischer, politischer und humanitärer Hinsicht katastrophales Versagen darstellt? Ist dieses *Ausstellen* des nackten Lebens, das der politischen Rechte und des humanitären Schutzes beraubt und auf die rein biologische Existenz reduziert ist, auch eine unannehmbare *Reproduktion* des nackten Lebens, egal welche kritischen Motive einen dazu angetrieben haben?
Als ich Martens diese Fragen stellte, antwortete er: »Die Lebensumstände dieser Kinder werden eigentlich die ganze Zeit über gerechtfertigt. Man nennt das dann den Markt oder afrikanische Korruption oder prämoderne Glaubenssysteme. Was auch immer die Gründe sein mögen, wir profitieren davon. Ich finde es nicht fair, wenn die Zuschauer beides auf einmal wollen, also billige Arbeitskraft auf der einen Seite, und auf der anderen Seite den Komfort, mit den Folgen – unterernähr-

Widerspruch auf der Diskursebene erzeugt, der einen Konflikt manifest macht und ihn gleichzeitig zu begrenzen versucht: zwischen entgegengesetzten Impulsen oder Affekten, zwischen einem Wunsch und der Notwendigkeit, ihm entgegenzuwirken, oder zwischen einem Wunsch und einer Versagung, die die Verneinung möglicherweise selbst repräsentiert« (Fraser 2012, 31).

te, sterbende Kinder und Eltern, die sich völlig ohnmächtig fühlen – nicht konfrontiert zu werden, nur weil die Repräsentation solcher Leben unmoralisch wäre. Dann würde Moral nur dem Profit dienen« (zit.n. Demos 2012, 93f.). Und dennoch, wie steht es mit der Ethik des Dokumentarischen? Wie kann man daneben stehen und filmen, wie ein Kind leidet und stirbt? Wie kann man diese Bilder sehen und dann selbst darüber schreiben? Auch Martens fragt: »Wie kann ich die Tatsache problematisieren, dass Kinder misshandelt werden, dass ihr Hunger in Diskursen benutzt wird, von denen viele profitieren, nur nicht diese Kinder? Wie soll das gehen, wenn Tatsachen wie: ja, sie sterben, und ja, sie sind schwarz, und ja, sie sind unterernährt, und ja, ihre Eltern sind so verzweifelt, und nein, niemand taucht auf, um ihnen zu helfen, alle tabu sind? Sollen wir das alles erst vergessen, nur damit das Zuschauen weniger schmerzhaft ist?« (ebd.)

In der Tat zeigt ENJOY POVERTY die Fakten, und diese Szenen gehören zu den verstörendsten im ganzen Film. Sie suchen uns genau deshalb heim, weil wir als Zuschauer nichts gegen diese Tragödien ausrichten können; wir begegnen nur der Machtlosigkeit unseres Mitgefühls. Sie suchen uns heim aufgrund der Belanglosigkeit künstlerischer Kritik angesichts der Monumentalität menschlichen Leids. Es kann nicht darum gehen, dass sich die dokumentarischen Realisten diese Bilder stoisch zu eigen machen; vielmehr muss das Ziel sein, die viel weitreichenderen ökonomischen und politischen Ursachen dieses Leids kritisch anzugehen, um ineffizienten Hilfsstrategien ein Ende zu bereiten und den Bann der Heimsuchungen zu brechen. Ganz in diesem Sinne zeigt – und, wichtiger noch, problematisiert – Martens' Film die konventionelle Produktion von »Mitleid« mit den repräsentierten Opfern, wie wir sie aus dem Sozialdokumentarismus kennen, die trotz allem unter Kunstschaffenden und Kritikern nach wie vor Fürsprecher findet. Susie Linfield hat beispielsweise jüngst erklärt, dass ohne »Mitleid [...] die Menschenrechtspolitik zu reiner Abstraktion, zu romantischem Unsinn und Grausamkeit verkommt« und zählt die Fähigkeit, Mitleid zu erzeugen, zu den größten Qualitäten der Fotografie.[18] Gleichzeitig liefert ihr neohumanistisches Argument keinerlei Erklärung dafür, worin genau die Wirksamkeit der Empathie besteht, und lässt die globale Bildökonomie gänzlich unerwähnt, in der diese Bilder zirkulieren und »die Moral dem Profit dient«. ENJOY POVERTY wählt eine deutlich andere Strategie, die sich eher an Susan Sontags Warnung hält:

> Solange wir Mitgefühl empfinden, kommen wir uns nicht wie Komplizen dessen vor, wodurch das Leiden verursacht wurde. Unser Mitgefühl beteuert unsere Unschuld und unsere Ohnmacht. Insofern kann es (unseren guten Absichten zum Trotz) zu einer impertinenten – und völlig unangebrachten – Reaktion werden. Das Mitgefühl, das wir für andere, vom Krieg und einer mörderischen Politik betroffene Menschen aufbringen, beiseite zu rücken und stattdessen darüber nachzudenken, wie unsere Privilegien und ihr Leiden überhaupt auf der gleichen Landkarte Platz finden und wie diese Privilegien – auf eine Weise, die wir uns vielleicht lieber gar nicht vorstellen mögen – mit ihren Leiden verbunden sind, insofern etwa, als der Wohlstand der einen die Armut der anderen zur Voraussetzung hat –, das ist eine Aufgabe, zu deren Bewältigung schmerzliche, aufwühlende Bilder allenfalls die Initialzündung geben können (Sontag 2002, 119).[19]

Martens' Film blendet »schmerzliche, aufwühlende Bilder« sicher nicht aus, sondern verabreicht sie uns im Gegenteil in einer großzügigen Dosis – und zwar in der Absicht, unsere Privilegien im gleichen Koordinatensystem zu verorten wie das Leiden der anderen. Der Künstler hält die Grausamkeit seiner Figur bis zum Ende durch und warnt den Vater des Mädchens, dessen kranker Körper zuvor in die Kamera gehalten worden war, er solle sich von diesem Filmprojekt keinen Nutzen versprechen. Er erklärt dem Mann weiter, wenn er bereits seit zehn Jahren auf einer Plantage arbeite, aber immer noch keinen Fernseher, kein Ra-

18 Linfield 2010, S. XV. Auf Seite 129 zitiert sie Hannah Arendt, die Mitleid ein »Mit-Leiden« nannte, das eine »Interessengemeinschaft mit den Unterdrückten und Ausgebeuteten« erzeugt (Arendt 1963, 112).

19 Diese Passage zitiert Martens in Demos 2012. Sontag schreibt weiter, es wäre »wohl zu einfach, sich für das Mitgefühl [als Reaktion auf eine Fotografie] zu entscheiden. Die imaginäre Nähe zum Leiden anderer, die uns Bilder verschaffen, suggeriert eine Verbindung zwischen den fernen, in Großaufnahme auf dem Bildschirm erscheinenden Leidenden und dem privilegierten Zuschauer, die in sich einfach unwahr ist – nur eine Täuschung mehr, was unsere wirklichen Beziehungen zur Macht angeht« (Sontag 2003, 119).

dio, kein Fahrrad, keinen Anzug, keine Lederschuhe oder Ähnliches besitze, werde er sie sich wohl auch in naher Zukunft nicht leisten können. Martens will durch diesen Kunstgriff deutlich machen,

> dass die Produktion dieses Films als Prozess durchaus mit der Produktion von Schokolade, Kaffee, Coltan oder Gold vergleichbar ist. Die Machtverhältnisse zwischen denen, die die Rohstoffe in diesen Industrien liefern und denen, die sie konsumieren, sind die gleichen, egal welches Produkt im Einzelnen hergestellt wird (zit.n. Demos 2012, 91).

Mit anderen Worten stellt Kunst im Verhältnis zu diesen Ökonomien keine Ausnahme dar und bietet folglich keine ›Erlösung‹ von einer Welt, in der Ungleichheit, Ausbeutung und Grausamkeit herrschen – ein Punkt, auf den Martens immer wieder zurückkommt. In diesem Sinne akzeptiert Martens auch die »Belanglosigkeit« seines eigenen Films.[20] Die Erkenntnis, dass die kritischen Ambitionen der Kunst – Armut zu dokumentieren, um Empathie zu erzeugen – scheitern müssen, führt allerdings zu einer unspezifischen Art von Politisierung. Möglicherweise ist aber gerade das die Absicht: Anstelle einer Strategie, die nach seiner Dekonstruktion einer bestimmten Form politischer Kunst zu befolgen ist, hinterlässt Martens' Film ein Vakuum, in dem wir als Zuschauer über den nächsten Schritt selbst entscheiden müssen. Thomas Keenan meint:

> Der Film scheint ein großes Maß an Vertrauen in unsere Erziehbarkeit zu setzen, in unsere Fähigkeit, diese Fehler zu korrigieren, sowie in das Vermögen seiner Bilder, uns anzuleiten, die »richtigen Entscheidungen« zu treffen, zu »lernen, wie man mit dem Leben fertig wird«, mit dem Leben, wie es ist und nicht wie wir vielleicht hoffen, dass es sein könnte. [...] Letztendlich gibt er die Verantwortung zu handeln und zu entscheiden an uns weiter und wartet ab, was von uns zurückkommt (zit.n. Guerra et al. 2013, 41).

Kürzlich stellte Achille Mbembe in einer Diskussion zur »Armutspornografie« und ihrer Allgegenwart in journalistischen und künstlerischen Auseinandersetzungen mit Schwarzafrika zur Diskussion, warum solche stereotypen und diskriminierenden Bilder immer noch im Umlauf sind und unsere kritische Aufmerksamkeit einfordern.[21] Martens' und

20 Martens kommentiert: »Ich hoffe, meine Arbeit zeigt den *Preis* der Belanglosigkeit der Kunst und im gleichen Zuge den Preis der *Schönheit*« (in: Demos 2012, 98). S. zu diesem Punkt auch Martens' Äußerungen in Guerra et al. 2013.
21 Vgl. die Podiumsdiskussion *Poverty Pornography? A Critical Analysis of Contemporary Photographic Practice in Africa* mit Thembinkosi Guniwe, Khwezi Gule, Gabi Ngcobo und Achille Mbembe, moderiert von Ayana Jackson (Gallery MOMO, Johannesburg, 05.08.2010).

Jaars Arbeiten machen deutlich, dass diese Industrie durch eine Verbindung von humanitärer Betroffenheit und neoliberalem Leistungsanreiz angetrieben wird und daher verdienten, kritisch diskutiert zu werden. Doch auch wenn sie die finanziellen Ursachen hinter der politischen Ökonomie der Armutspornografie offenlegen und damit einen wichtigen Beitrag leisten, muss man Mbembe in einem zentralen Punkt Recht geben: Es besteht die Gefahr, dass sich die kritische Energie in der Auseinandersetzung mit solchen Projekten verausgabt, während die vielen lokalen Initiativen, die positive Repräsentationen kollektiver Solidarität und politischer Handlungsmacht zeigen und sich damit gegen das Medienspektakel um das afrikanische Elend wenden, übersehen werden (auch wenn das zwingende »Entweder/Oder« auch hier wieder eine falsche Alternative ist).

Betrachten wir ein letztes Beispiel, das afrikanische Armut und neoliberale Globalisierung aus afrikanischer Perspektive betrachtet: BAMAKO vom malischen Regisseur Abderrahmane Sissako. Dieser Langfilm aus dem Jahr 2006 inszeniert eine Art politisch-juristisches Theater, bei dem die zentralen Finanzinstitutionen der Globalisierung für die katastrophalen Folgen ihrer Politik für die Ökonomien und Lebensstandards in Afrika – wie Unterernährung, chronischen Analphabetismus, Arbeitslosigkeit und unmenschliche Lebensbedingungen – vor Gericht stehen. Die Zeugen treten nacheinander vor das Gericht und berichten, wie sie trotz aller Bemühungen unter den Sparhaushalten zu leiden hatten, die den afrikanischen Nationen von Weltbank, IWF und dem »Pariser Club« durch Erpressung und Zwangsmaßnahmen in unvorstellbarem Ausmaß aufgenötigt wurden. Ein Highlight ist die Zeugenaussage der früheren malischen Kulturministerin Aminata Traoré, die erklärt: »Afrika ist reich an natürlichen Bodenschätzen, und doch ist es ausgebeutet, verroht und verarmt. [...] Ich wehre mich dagegen, dass Afrika vom Rest der Welt vor allem mit seiner Armut identifiziert wird. Vielmehr ist Afrika das Opfer seines eigenen Reichtums.« Traoré fährt fort: »Ich würde eher von Pauperisierung als von Armut sprechen. Wenn man von Pauperisierung spricht, verweist man auf die dahinterliegenden Mechanismen.« Weitere Zeugen stützen ihre Argumentation mit einem Verweis auf die haarsträubende Unverhältnismäßigkeit der Schuldenrückzahlungen, die den afrikanischen Nationen aufgebürdet werden: Rückzahlungen, die üblicherweise die Hälfte des gesamten Staatshaushalts ausmachen, im Vergleich zu den weniger als zehn Prozent, die dann noch für Sozialprogramme wie Bildung und Erziehung, Gesundheitsvorsorge und Infrastruktur zur Verfügung stehen. Einmal mehr sehen wir uns mit dem globalen Muster konfrontiert, nach dem die Armut nicht einfach als solche

Mbembes Statement steht online unter http://witspress.book.co.za/blog/2010/08/20/video-achille-mbembe-on-poverty-pornography/zur Verfügung (letzter Zugriff: 18.08.2015).

gegeben ist, wie eine unkontrollierbare Naturkatastrophe, sondern durch die neokoloniale finanzielle Ausblutung Afrikas durch die G8-Staaten verursacht wird.[22]

Sissako studierte in den 1980er Jahren in Moskau und ist damit einer der letzten in einer ganzen Reihe von Filmemachern, die in Afrika revolutionäres, antikoloniales Kino machen. Sie reicht bis in die 1960er und 70er Jahre zurück, als Filmemacher wie Ousmane Sembène oder Sarah Maldoror im Rahmen von Austauschprogrammen in die Sowjetunion reisten und eine radikale Form der Ausbildung und filmischen Praxis entwickelten, die im Zeichen von Widerstand und Politisierung stand.[23] Auch wenn diese Geschichte heute nach dem Ende des Kalten Krieges zu verblassen scheint – denn ohne sozialistische Staaten, die aktivistische Filme gegen neoliberale Regime fördern, behält die humanitäre Entpolitisierung der »NGOcracy« die Oberhand –, bezieht Sissako entschieden Stellung gegen den Imperialismus in seinen gegenwärtigen Ausprägungen. Gemeinsam mit anderen afrikanischen Künstlern und Kollektiven arbeitet er kontinuierlich für politischen Widerstand, das Ende der Kolonisierung durch globale Konzerne und für Maßnahmen, die die lokalen Gemeinschaften, Selbstverwaltung und staatliche Unabhängigkeit stärken.[24] Hierin liegt die Lösung, die uns ENJOY POVERTY schuldig bleibt.

Anstatt die Bildökonomie der afrikanischen Armut zu perpetuieren, schafft BAMAKO eine filmische Bühne und einen gemeinschaftlichen Raum der Politisierung gegen die globalen finanziellen Verhältnisse, der die lokale Protestkultur und sozialen Bewegungen miteinbezieht. Auf einem improvisierten Filmset im Innenhof eines Wohnhauses, wo sich internationale und Gemeindejustiz begegnen, verschränkt der Film Zeugenaussagen über die verheerenden Auswirkungen globaler Finanzinstrumente mit Szenen, die die Vielfalt und Lebhaftigkeit, aber auch die Banalität des Alltags in Mali zeigen. Damit geht der Film über den negativen Fatalismus der medialen und künstlerischen Stereotypen hinaus, die das westliche Publikum heimsuchen. Es sollte daher nicht unerwähnt bleiben, dass BAMAKO nicht nur auf europäischen Filmfestivals gezeigt wurde, sondern auch vor lokalem Publikum in demselben Hof, in dem der Film entstand. Damit überschreitet der Film die Teilung

22 Weitere Belege finden sich in Ferguson 2006 und Harrison 2010. Zu Lösungsvorschlägen, die im Widerspruch stehen zu den Maßnahmen von IWF und Weltbank, vgl. Cavanagh et al. 2002.

23 Zu dieser Geschichte vgl. Eshun/Gray 2011.

24 Beispielsweise Le Groupe Amos, die sich 1989 in Kinshasa gegründet hat. Sie besteht aus Polit- und Sozialaktivisten, die Essays, Flugblätter, Cartoons, Theaterproduktionen und Radiosendungen pädagogisch nutzen, um zu informieren und ein Bewusstsein für Gewalt gegen Frauen, demokratische Wahlen, lokale Geschichte und Kultur zu schaffen. Für ihre Arbeit mit nichtalphabetisierten Communities nutzen sie gesprochene Sprachen wie Lingala, Kikongo, Swahili und Tshiluba. Vgl. Enwezor 2007.

in Nord und Süd und versucht politische Solidarität über diese Grenzen hinweg zu stiften.

Diese noch im Entstehen begriffenen Handelsrouten und Kommunikationsnetzwerke – einschließlich der Süd-Süd-Achse, die Mosquera (2011) gern weiterentwickelt sähe – eröffnen in der Tat neue Möglichkeiten für die Zirkulation von Bildern und Informationen. Sie verbinden, über die zunehmenden Verwerfungen aufgrund politischer, ökonomischer und sozialer Ungleichheit hinweg, transnationale politische Allianzen mit künstlerischen Praktiken. Gerade in einer Situation, in der das Gewicht der extremen Rechten im europäischen und amerikanischen politischen Diskurs kontinuierlich zunimmt und sich die Kluft zwischen Nord und Süd verschärft, ist es wichtig, diese Verbindungen im Sinne eines transformativen politischen Projekts auszubauen, das auf soziale und ökonomische Gerechtigkeit zielt, anstatt die Befürworter von Homogenisierung, ökonomischer Ungleichheit und Anti-Demokratie weiter gewähren zu lassen. Während Martens und Jaar die Grenzen aufzeigen, zeigt Sissako, wie es weitergehen kann. Zum Abschluss des Prozesses in BAMAKO verurteilt das Gericht zu Recht Weltbank und IWF dazu, ihrem ursprünglichen Mandat gemäß für langfristige Entwicklung und eine Verringerung der Armut zu sorgen, der Menschheit auf ewig zu dienen. Auch wenn einer der Zeugen klagt: »Warum verschwendet ihr eure Zeit? Niemand hört auf euch.«

Dennoch leistet Martens' Arbeit einen wichtigen Beitrag zu einer neuen Art von Institutionskritik: Sie bricht aus der beschränkten westlichen Perspektive dieser Praxis und ihrer obsessiven Untersuchung der ideologischen Funktionen von Museen und Galerien aus, untersucht die Bildökonomie des Humanitarismus im erweiterten Feld neoliberaler Globalisierung und liefert eine kritische Analyse der Produktion von Armut im Kongo in ihrem Verhältnis zu makroökonomischen Institutionen wie der Weltbank und Medienunternehmen wie AFP.[25] Vor allen Dingen verortet sich ENJOY POVERTY selbst in diesen Kontexten. Wenn man Martens' Arbeit gesehen hat, ist es unmöglich, andere Dokumentarfilme je wieder so zu sehen wie zuvor – das heißt ohne ihre Verstrickung in den Markt und in die Bildökonomie mitzudenken. Wie Butler schreibt: »[...] wenn der visuellen Kultur in Zeiten des Krieges eine kritische Rolle zukommt, dann besteht sie eben darin, den aufgezwungenen Rahmen zu thematisieren, jenen Rahmen, der die entmenschlichende Norm umsetzt, der das Wahrnehmbare begrenzt, ja der beschränkt, was überhaupt sein kann« (Butler 2010, 97). Genau dies tut Martens, indem er die üblichen Schichten der Verneinung und Strukturen der Unsichtbarkeit durch-

25 Vgl. zur aktuellen Auseinandersetzung mit Institutionskritik Alberro/Stimson 2009 und Raunig/Gene 2009.

bricht und den »aufgezwungenen Rahmen« des Bildes freilegt, in dem Armut produziert und konsumiert wird. Und zwar insbesondere dort, wo Mitleid als zweifelhafter Antrieb politischer Transformation, häufig auch als Rechtfertigung für Untätigkeit, in Erscheinung tritt. Wenn ENJOY POVERTY eine Antwort nahelegt (ohne sie vorwegzunehmen), dann scheint es mir eine zu sein, die die Zustände, die der Film beschreibt, ablehnt, die Armutspornografie beendet und die strukturelle Ungerechtigkeit der Globalisierung bemisst, die die Bedingung der Möglichkeit von Armut sind. Sie beinhaltet nicht zuletzt auch die Förderung einer künstlerischen und aktivistischen Praxis, die eine positive gesellschaftliche Transformation in Konfliktzonen ermöglicht, anstatt unbeweglich im Bann der spektakulär und warenförmig zugerichteten Repräsentationen von Armut zu verharren.[26]

Übersetzung aus dem Englischen von Katrin Mundt

26 Im Sommer 2012 hat Martens mit der Gründung des Institute for Human Activities ein neues, fünfjähriges Projekt in der VR Kongo angestoßen, das beabsichtigt, die verarmte Region Boteka, im Nordwesten des Landes nahe Mbandaka gelegen, wirtschaftlich zu entwickeln. Das Institut versucht dort sein Modellprojekt einer »umgekehrten Gentrifizierung« umzusetzen, durch das der Ort der künstlerischen Intervention mit dem des künstlerischen Konsums verschmelzen soll, womit wiederum das Problem gelöst wäre, das Martens in so vielen anderen Kunstprojekten sieht, die eine Intervention in Peru oder Marokko realisieren, die Videos und Fotografien aber am Ende in Chelsea und Berlin verkaufen. Vgl. www.humanactivities.org

Literatur

Alberro, Alexander/Stimson, Blake (Hg) (2009): Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA: MIT Press
Arendt, Hannah (1963): Über die Revolution. München: Piper
Azimi, Negar (2011): Good Intentions. In: frieze, Nr. 137, S. 110–115

Breton, André et al. (2002): Murderous Humanitarianism. In: Cunard, Nancy (Hg): Negro. An Anthology. London: Continuum, S. 352–353
Butler, Judith (2019): Folter und die Ethik der Fotografie. Denken mit Susan Sontag. In: Dies.: Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt/M./New York: Campus, S. 65–97

Calhoun, Craig (2010): The Idea of Emergency: Humanitarian Action and Global (Dis)order. In: Fassin, Didier/Pandolfi, Mariella (Hg): Contemporary States of Emergency: The Politics of Military and Humanitarian Intervention. New York: Zone Books, S. 29–58
Cavanagh, John et al. (Hg) (2002): Alternatives to Economic Globalization: A Better World Is Possible. A Report of the International Forum on Globalization. San Francisco: Berrett-Koehler

Demos, T.J. (2012): Toward a New Institutional Critique: A Conversation with Renzo Martens. In: Atlántica, Nr. 52, S. 90–103

Edwards, Steve (2012): Martha Rosler: The Bowery in two inadequate descriptive systems, London: Afterall
Enwezor, Okwui (2007): The Production of Social Space as Artwork. Protocols of Community in the Work of Le Groupe Amos and Huit Facettes. In: Stimson, Blake/Sholette, Gregory (Hg): Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 223–251
Eshun, Kodwo/Gray, Ros (Hg) (2011): The Militant Image. A Ciné Geography. Themenheft Third Text, 25/1

Ferguson, James (2006): Global Shadows. Africa in the Neoliberal World Order. Durham, NC: Duke UP
Fraser, Andrea (2011): L'11%, C'est Moi. In: Texte zur Kunst, Nr. 83, S. 114–127
Fraser, Andrea (2012): There's No Place Like Home. In: Sanders, Jay/Sussman, Elisabeth (Hg): The Whitney Biennial 2012. New York: Whitney Museum, S. 28–33

Gourevitch, Philip (2010): Alms Dealers: Can You Provide Humanitarian Aid without Facilitating Conflicts? In: The New Yorker, 11.10.2010, S. 102–109
Guerra, Carles et al. (2013): Roundtable One: A Discussion of Renzo Martens's Episode III (Enjoy Poverty) (2009). In: Demos, T.J./van Gelder, Hilde (Hg) (2013): In and Out of Brussels. Figuring Postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els O (Lieven Gevaert). Leuven: Leuven UP, S. 5–64

Harrison, Graham (2010): Neoliberalism in Africa: A Failed Ideology. In: Ders.: Neoliberal Africa. The Impact of Global Social Engineering. London: Zed Books, S. 36–60

Klein, Naomi (2008): Die Shock-Strategie: Der Aufstieg des Katastrophenkapitalismus. Frankfurt/M.: Fischer

Linfield, Susie (2010): The Cruel Radiance, Photography and Political Violence. Chicago: Chicago UP

Martens, Renzo (2012): Künstler kommen, um Schönheit und Güte zu erschaffen. Renzo Martens im Gespräch mit Artur Żmijewski. In: Żmijewski, Artur/Warsza, Joanna (Hg): Forget Fear: 7th Berlin Biennale. Köln: Walther König, S. 148–155

Martens, Renzo (2013): Introduction to Episode III (Enjoy Poverty). In: Demos, T.J./van Gelder, Hilde (Hg): In and Out of Brussels. Figuring Postcolonial Africa and Europe in the Films of Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Renzo Martens and Els O (Lieven Gevaert). Leuven: Leuven UP, S. 3–4
Mosquera, Gerardo (2011): Art and Cultural Interactions in a Globalised World. In: Stedelijk Museum Bureau Newsletter, Nr. 120, o.S.

Pollock, Griselda (2007): Not-Forgetting Africa. In: Schweizer, Nicole (Hg): Alfredo Jaar: La Politique des Images/The Politics of Images. Zürich: JRP Ringier, S. 113–135
Polman, Linda (2010): The Crisis Caravan: What's Wrong with Humanitarian Aid? New York: Metropolitan
Polman, Linda (2011): War Games: The Story of Aid and War in Modern Times. London: Viking
Prunier, Gérard (2009): From Genocide to Continental War: The »Congolese« Conflict and the Crisis of Contemporary Africa. London: Hurst

Rancière, Jacques (2006): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b_books
Rancière, Jacques (2007): Theater of Images. In: Schweizer, Nicole (Hg): Alfredo Jaar: La Politique des Images/The Politics of Images. Zürich: JRP Ringier, S. 71–80
Raunig, Gerald/Gene, Ray (Hg) (2009): Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique. London: Mayfly
Rosler, Martha (1999): Drinnen, Drumherum und Nachgedanken (zur Dokumentarfotografie). In: Breitwieser, Sabine (Hg): Martha Rosler. Positionen in der Lebenswelt. Köln: Walther König, S. 105–130

Sekula, Allan (1978): Dismantling Modernism, Reinventing Documentary. Notes on the Politics of Representation. In: Massachusetts Review, 19/4, S. 859–883
Sontag, Susan (2003): Das Leiden anderer betrachten. München/Wien: Hanser
Steyerl, Hito (2010): Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy. In: e-flux Journal, Nr. 21, o.S.

de Waal, Alex (1997): Famine Crimes: Politics & the Disaster Relief Industry in Africa. London: African Rights & the International African Institute
Weizman, Eyal (2012): The Least of All Possible Evils: Humanitarian Violence from Arendt to Gaza. London: Verso

Online-Quellen

Jones, Pete (2011): »The Material Stakes in the Democratic Republic of the Congo Elections«. In: Open Democracy, Post vom 05.12.2011. www.opendemocracy.net/opensecurity/pete-jones/material-stakes-in-democratic-republic-of-congo-elections.
Prunier, Gérard (2008): »The Eastern DR Congo: Dynamics of Conflict«. In: Open Democracy, Post vom 08.11.2008. www.opendemocracy.net/article/war-in-the-dr-congo-group-nation-power-state

Bildnachweis

sämtl. Stills aus EPISODE III (ENJOY POVERTY), Renzo Martens, 2009, © Renzo Martens

Der Text erschien im Original: Demos, T.J. (2013): The Haunting. Renzo Martens's Enjoy Poverty. In: Ders.: Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art. Berlin: Sternberg Press, S. 97–123. Übersetzung und Abdruck erfolgten mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Verlags Sternberg Press, Berlin.

Jochen Becker mit Elke Falat und Renate Wöhrer

Einstellungen
Allan Sekula und seine dokumentarischen Filme[1]

Allan Sekula war Fotograf und Konzeptkünstler, Lehrer und Kunsttheoretiker, der sich in seinen Arbeiten – geprägt von der Anti-Vietnam-Bewegung seit den 1970er Jahren – mit kapitalismuskritischen Themen auseinander gesetzt hat. Wegweisend für die Fototheorie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren insbesondere seine realismuskritischen Schriften. In seinem bereits 1978 erschienenen Aufsatz »Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden. Bemerkungen zur Politik der Repräsentation« (Sekula 2006) sprach sich Sekula für eine neue sozialdokumentarische Praxis aus. Fünf Jahre später greift er die Problematik wieder auf: »Die Ziele einer kritischen Theorie der Fotografie sollten letztlich auch das Praktische mit einschließen, um den Weg zu einer radikalen, ganz neugeschaffenen kulturellen Praxis weisen zu können [...], [zu] Widerstandsformen, die Kultur und Politik miteinander vereinen. Neosymbolische Revolten genügen nicht, ebenso wenig wie eine rein instrumentelle Konzeption von Politik« (Sekula 2002, 260). Für seine eigene Praxis heißt das, sich – wie etwa in der Diaserie *Waiting for Teargas* – mitten hineinzubegeben in den später »Battle of Seattle« genannten Protest gegen die Tagung der Welthandelsorganisation WTO 1999. Seine Einstellungen sind ästhetisch wie ethisch positioniert.
Das gleiche gilt auch für Allan Sekulas wohl bekannteste künstlerische Arbeit, den 1995 erstmals im Rotterdamer Witte de With gezeigten Fotozyklus *Fish Story*, der einem breiteren Publikum auch auf der *documenta 11* präsentiert wurde (vgl. Wöhrer 2015). Die Arbeit ist in einem Zeitraum von sechs Jahren als fotografische Feldforschung vor dem Hintergrund einer politischen und ökonomischen Neuordnung der Welt entstanden und wirft Fragen nach einer zeitgenössischen Ikonografie der Arbeit in Zeiten der Globalisierung auf. Gleichzeitig thematisiert sie die Repräsentation der Fotografie, genauer der Dokumentarfotografie, im Kunstbetrieb.

1 Der vorliegende Text ist aus der Veranstaltungsreihe *working with Allan Sekula* in der neuen Gesellschaft für bildende Kunst in Berlin erwachsen, welche die drei AutorInnen zusammen mit Branka Pavlović und Florian Wüst zu Allan Sekulas erstem Todestag am 16. und 17. August 2014 entwickelten. Wir zeigten seine gesamten dokumentarisch-essayistischen Videoarbeiten, auch um diese weniger sichtbare Seite des vorrangig als Fotograf eingeführten Künstlers bekannter zu machen. Weitere Informationen zur Veranstaltung s.: http://ngbk.de/development/index.php?option=com_content&view=article&id=388&lang=de (letzter Zugriff: 12.07.2015).