

Den Blick dekolonisieren.

Ein Rückblick auf frühere Arbeiten.

Ein Schwerpunkt von Pauline M'bareks Arbeiten der Jahre 2010 bis 2013 mag als Materialisierung einer dekolonialen Sicht auf das ethnologische Museum und seine Objekte beschrieben werden. Ein wesentliches Mittel ihrer ästhetisch-kritischen Neuaufgabe von dessen Gegenstand und Display ist die Brechung der Fokussierung im Darstellungsapparat der Zentralperspektive. Folgen wir der kolonialen Blickorganisation, so wird sie geradezu optimal durch die Zentralperspektive repräsentiert. Denn die symbolische und die technologische Dimension von Beherrschung und Machtausübung fallen in der spezifischen Ausprägung eines einzigen, idealen Blickpunktes zusammen; die politische und ökonomische Eroberung und die wissenschaftliche Erschließung der Welt seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert seitens Westeuropas werden historisch-zeitlich vom zunehmend perfektionierten realistisch-naturalistischen Abbildungsmodus auf abstrakte Weise verkörpert. Solches Blickregime wurde nicht nur als individuelle Meisterschaft ausgeführt, sondern auch gelehrt und so zum verbindlichen Standard westlicher Repräsentation. Die Zentralperspektive galt als beherrschbares Hand- und Denkwerkzeug, beherrschbar wie Länder, Bevölkerungsgruppen, exotische Artefakte. Im Gegenzug vermochte sie die ausgeübte (Kolonial)Herrschaft in all ihren Zügen ideal zu repräsentieren.

Mittels zentralperspektivisch organisierter Repräsentationen breiten sich jedoch nicht nur ebenso unbekannt wie verlockend exotische Schätze vor uns aus; im Umkehrschluss versichern sie die Betrachter/-innen ihrer richtigen Position, und dies wiederum nicht ausschließlich im Sinn korrekter visueller Wahrnehmung, sondern auch im Sinn der ethisch richtigen oder politisch rechtmäßigen Subjektposition: historisch fast ausschließlich die des gebildeten, unterwerfungslüsternden weißen Mannes. "Things are paired with images, concepts, or symbols, acts with rules and norms, events with structures. Traditionally, the problem with representations has been their 'accuracy,' the degree of fit between reality and its reproductions in the mind,"¹ schreibt der Anthropologe Johannes Fabian. Und der Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Norman Bryson bemerkt in Hinblick auf die dazugehörige Konzeption des Betrachters: „Der perspektivische Code ist auf die Präsenz eines Betrachters ausgerichtet. In diesem Sinn ist der Fluchtpunkt der Anker eines Systems, welches der Betrachter verkörpert und sichtbar macht. Der zentrale Sehstrahl lenkt den Blick auf sich selbst zurück.“² Wir haben es also mit einer selbstreflexiven Apparatur zu tun, die fortwährend die westlichen Betrachter/-innen bestätigt und damit die Frage nach der Präsentation des Anderen verschärft.

Bei der zentralperspektivischen Darstellungsmethode handelt es sich bekanntermaßen um die bildmediale Gesetzmäßigkeit, visuelle Täuschungen zu produzieren. Mit mehr oder weniger raffinierten technischen Mitteln wird uns etwas vor Augen gestellt, und die Betrachter/-innen erkennen die Visualisierung als das an, was Wissen schafft und Vergnügen macht. In dieses sich selbst reproduzierende System der sich selbst vergewissernden Anordnung des Fremden und Anderen durch die hegemoniale Kultur greift Pauline M'barek nun ein: Sie löst das im Zentralperspektivischen integrierte Vortäuschen greifbarer Dinge

heraus und operiert mit ihm in der Form der optischen Täuschung. Das ist aber nur einer ihrer Kunstgriffe. Ein weiterer verfremdet die etwa hundert Jahre lang gültige muscale Präsentationsordnung kultischer, faszinierender Objekte. Allerdings wollte sich die Beute ohne Hilfsmittel weder in der Weise sehen lassen, die ihren ästhetischen Zauber noch ihren anthropologischen und ethnographischen Erkenntniswert zur Schau stellte. Solche „Zwangmaßnahmen“ greift die Künstlerin auf. Und ein dritter Aspekt bezieht die Projektion ein – auch er ein insofern effektiver Kunstgriff, als die Projektion das materielle Resultat einer medialen Technologie (Film, Dia, Beamer) darstellt, während sie im übertragenen Sinn zugleich für eine Wunschvorstellung oder ein Idealbild steht, das für gewöhnlich im Verhältnis zur sogenannten Realität eher ein Zerrbild ist. Die „Bilder“ schwarz-weiß zu gestalten zielt auf plastische Weise auf all jene Polarisierungen, die hegemoniale Machtkonstellationen zwischen Kolonisatoren und Kolonialiserten fassen. Das gilt für die Entscheidung der Künstlerin, weitgehend schwarz-weiß operierende Medien einzusetzen. Denn ihre (Nicht-)Farbigkeit korrespondiert in ihrer symbolisch-semiologischen Dimension insofern mit der Gewaltsamkeit des Kolonialismus, als sie mit der rassistischen Aufspaltung in Schwarz und Weiß beginnt und von den historischen Aufzeichnungsformen des ethnisch Differenten, der Schwarz-Weiß-Photographie und dem Schwarz-Weiß-Film, implizit transportiert wird.³

In *Trophäenhalter*, 2011, demonstrieren die Gabeln und Spieße ein System des Aufrechtes im formalen wie ethischen Sinn: Masken, und mit ihnen Gesichter, werden mit allen Mitteln auf Augenhöhe gebracht und förmlich dazu gezwungen, sich von den Betrachter/-innen inspizieren zu lassen. Besser gesagt, ihre Präsentation produziert erst die Betrachter/-innen. Im Modus der Einfühlung sollen sie nun etwas sehen, etwas erkennen, das sich gleichwohl versagt, steht doch die Überlieferung der Zusammenhänge, in denen die Masken ihre Rolle spielten, den Masken ebenso wenig ins Gesicht geschrieben wie die Umstände, unter denen sie gesammelt und kategorisiert wurden und schließlich im Schaukasten landeten. Aber das traditionelle ethnographische Museum machte wohl auch eine mächtige und ergreifende Dimension an den fremd-schönen Objekten aus. Diese schien eine ebenso schützende wie bloßstellende Glasscheibe zu erfordern, um bei den Betrachter/-innen die gewünschte Einsicht und Erkenntnis über Zivilisation und Religion zu produzieren: Dabei ist keineswegs klar, wer hier wen wovor schützen soll. Klarer allerdings ist, dass das Glas die wissenschaftlich-moralisch geforderte und räumlich praktizierte Distanz zwischen den Kolonialherren bzw. Forschern und den Eroberten: Missionierten oder Versklavten und ihren alltäglichen und Kultgegenständen im Blickmodus fortführt. In *Showcase*, 2012, macht Pauline M'barek das Prinzip Vitrine transparent, indem sie es objektiv, mithin materiell reduziert, um es durch die entsprechende Beleuchtung als dreidimensionale Schattenprojektion aufrecht zu erhalten. Die Einrichtung des Abstands in der vorgegebenen Transparenz markiert Pauline M'barek auch in *Projektion*, 2011. In dieser Arbeit kehrt sie das Blickregime um und filmt von der Rückseite her aus den Augen einer Maske

heraus die Passantinnen und Passanten. Das verringert zwar nicht die museologisch eingerichtete Distanz zum meist als exotisch Angestarrten und kehrt auch seine Unberührbarkeit nicht um, schlägt aber konzeptuell einen Beobachtungsaustausch vor⁴ und exponiert derart Betrachter/-innen beim für intim und individuell errichteten Akt des Schauens.

Doch wenden wir uns nochmals den Hilfsmitteln des Ausstellens zu. Denn sie sind wesentlich daran beteiligt, einen aus westlicher Sicht befremdlichen Gegenstand in ein typisches ethnologisches Objekt zu verwandeln.⁵ Pauline M'barek isoliert und vergrößert die Stützen hinter den Masken im Schaukasten und macht autonome Plastiken aus ihnen. Neben der Geste des Veröffentlichens von etwas systematisch Verborgenen und Verschwiegenen können wir zu ihnen jene mechanischen Geräte assoziieren, die bei anthropometrischen Vermessungen im Dienst der Rassenkunde um 1900 zum Einsatz kamen. In diesem Zeitraum entstand ein umfangreiches Segment an Photographien, die bis heute fälschlicherweise als „ethnographische Dokumente“ geführt werden.⁶ Die Beleuchtung der *Trophäenhalter* kehrt das Prinzip von Neutralität und Ausgewogenheit im Museumsdisplay um und inszeniert die Stützinstrumente als Waffen und Akteure in einem kriegerischen Drama: Sein Medium ist das Schattenspiel. Diese Projektionsform hat selbst eine nichteuropäische Geschichte.⁷ Sie spielt hinein in künstlerisch-mediale Reaktion auf die Erschütterung des dominanten kulturellen Sichtbarkeitsmodells im Europa des frühen 19. Jahrhunderts. Darnach erhielt der Schatten als Grenzphänomen zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren einen Denkraum und im Schattenriss oder der Silhouette eine visuelle Materialisierung.⁸ Es entstand eine grafische, vor-photographische visuelle Kultur, die im Zusammenspiel mit den zeitgenössischen optischen Fern- und Nahsichtgeräten den Beobachtungshorizont auf den natur- und kulturwissenschaftlichen Welterkundungsreisen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wiedergibt. Wenn Pauline M'barek bei den *Trophäenhaltern*, aber auch für die anamorphotische Wandzeichnung *Nkisi nkondi*, 2010, dem Schatten eine autonome Position zuteilt, geht es nicht nur um ein Vorführen des Apparats, mit dem sich die koloniale Museumspraxis der Objekte bemächtigt/e, immer wird die Projektion von Eigenschaften und Bewertungen auf die Kulturen der Anderen mitverhandelt – und dies in der medialen Umsetzung selbst.

Pauline M'bareks Videoarbeit *Semiophoren*, 2013, schreibt zwar an der kritischen medialen Geschichte der westlichen Repräsentation des Kolonialismus und seines Blickregimes weiter, orientiert sich aber zugleich an einem weiteren Interesse der Künstlerin, dem an topologischen Figurationen. Zu ihnen zählt an prominenter Stelle die Falte, die einen anderen Raum beschreibt als das Koordinatenmodell, das ideologisch wiederum mit der Zentralperspektive zusammengeht. Dieses Thema kann hier nicht vertieft werden (siehe jedoch Peter Bexte, Die andere Seite der Form, in dieser Publikation, S. 18–21). Unter Semiophoren versteht die Museologie Sammlungsgegenstände als materiell-semiotische Verbindungen, die „die Kommunikation aufrecht[halten] zwischen dem Unsichtbaren, aus dem sie kommen [...] und dem Sichtbaren, wo sie sich

der Bewunderung aussetzen.“⁹ Um das Verhältnis zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren zu problematisieren und um eine Alternative zum klassifizierenden Blick vorzuführen, nimmt die Künstlerin die (Museums-)Dinge in beide Hände, lässt sie aber optisch gleichsam abhanden kommen. Als geschwärtzte Objekte erscheinen sie beinahe so flach wie Schattenrisse; sie gewähren weder einen plastischen Eindruck ihrer Form noch einen ihrer differenzierten Oberfläche, ihrer Farbigkeit. So ist es genau die Berührung mit den Händen, die uns schließlich den Eindruck ihrer Gegenständlichkeit vermittelt. Das klingt nach einem Widerspruch und ist doch keiner, schauen wir uns näher an, was Pauline M'bareks phänomenologische Erforschung impliziert. Konservatorisch korrekt ertastet eine Person mit weißen Archivalien-Handschuhen etwas. Die Kamera fokussiert auf die Hände. Vor ihrem Weiß zeichnen sich die Dinge ab. Im maximalen Kontrast von Schwarz und Weiß erhalten sie eine partielle und flüchtige Kontur. Auch wenn sich die derart bildenden Segmente und Fragmente andeutungsweise zu einem Gegenstand addieren lassen, so können wir ihn nicht mit Sicherheit namentlich erfassen, einem bestimmten Sachgebiet zuordnen und gleichsam registrieren. Was sich hingegen auf die Betrachter/-in überträgt, ist der Eindruck von einer suchenden, ‚tastenden‘ Erkundung im Modus der Intensität und des Potenziellen.

Wenn Pauline M'barek in ihrer aktuellen Arbeit *Void*, 2014, Töpfern inszeniert, so bilden ihre mediale Speicherung des händischen Vorgehens und ihre künstlerische Ausleuchtung des Prozesses eine Analogie zum Begreifen des geschwärtzten Objekts der *Semiophoren*. Geschickt wird vor unseren Augen ein Gefäß aus einem Tonklumpen gedreht. Während seine Außenwände fließend verschiedene Formstadien durchlaufen, verdankt es seine Sichtbarkeit und In/Stabilität den agierenden Händen und einer schwarzen Mitte gleichermaßen. Zugleich können wir meinen, die Künstlerin griffe einen ethnographisch geradezu abgenutzten Topos auf: Töpferwaren, deren technisch-ästhetische Aspekte dem westlichen Forscherblick von Archäologie und Ethnologie zur Klassifizierung von Epochen, Ethnien und Territorien dienten. Tonwaren galten als materielle Wissensträger; sich ihnen rätselnd-neugierig zuzuwenden reichte allerdings nicht aus, um die nationalen, territorialen und ökonomischen Interessen der Kolonisatoren zu festigen; sie mussten abtransportiert und in europäisch-US-amerikanischen Sammlungen aufschlussreich angeordnet werden. Unter dem herrschenden musealisierenden, körper- und affektlosen Blick wurde aus einem merkwürdigen Artefakt das ethnographische Objekt.

Diesen Blick hat Pauline M'barek in ihren jüngsten Arbeiten aus dem Kontext der postkolonialen Kritik an ethnologischen Museen, ihren Beständen und diskursiven Voraussetzungen herausgelöst und ihn an die phänomenologisch begriffene Verbindung von Körper und Wahrnehmung angeschlossen. Einmal scheinen die Dinge von innen heraus zu leuchten, sich mittels des Tastsinns selbst zu zeigen und damit die Grenze zwischen bedeutungsverleihendem Subjekt und bedeutungstragendem Objekt in der materiellen und der medialen Praxis zum Verschwimmen zu bringen. Zudem greifen sie visuell

und installativ Spiegelungen auf, die das Verhältnis zwischen konkaven und konvexen Formen auf abstraktere Weise inszenieren, als dies verblüffend und eindrucklich bereits mit *Inversion*, 2011, der Fall war. Hierfür hatte Pauline M'barek ihr Gesicht in Gips abgegossen und dann die sich langsam axial drehende weiße Maske gefilmt. Dabei ergab sich der optische Effekt, an einem ganz bestimmten Punkt der Rotation die Höhlungen und Erhabenheiten der Gesichtlichkeit nicht länger zuordnen zu können und Vorder- und Rückseite, innen und außen ineinandergestülpt zu sehen.

Zunächst handelt es sich dabei um die immer wieder verblüffende Erfahrung einer optischen Täuschung. Doch liegt in diesem schockhaften Auseinanderdriften von Wissen und momentanem Wahrnehmen wesentlich die Möglichkeit der Übertragung auf weitere Zusammenhänge: Obgleich die klassische Zentralperspektive mit ihrem Fluchtpunkt in der monofokalen Kameraeinstellung sogar zitiert wird, führen Pauline M'bareks jüngste Arbeiten den entscheidenden Unterschied vor: Das Objektiv fixiert die fremden Dinge, das Andere nicht einseitig, mithin von ihrer, oftmals im hegemonialen Interesse für optimal gehaltenen Ansichtseite, sondern zeichnet Übergänge und Zonen auf, die das klassisch dichotome Entweder-oder in ein Sowohl-als-auch überführen. Derart verweigern sich die Dinge dem Format von Klassifikation und Inventarisierung und bringen ein Anderes als Denkbare, Mögliches *augenblicklich* ins Bewusstsein. Entschieden richtet sich diese künstlerische Praxis auf die Ränder. Denn sowohl im Materiellen als auch im Metaphorischen sind sie es, die Phänomene und Situationen markieren, Ein- und Ausschlüsse produzieren und Funktionen nach Ideen der Aufklärung von einander trennen.

Pauline M'barek begreift die Ränder jedoch nicht als endgültigen Riss, sondern versetzt sie in Bewegung. In der mathematisch-topologischen Figur des Möbiusbandes, 1858 vorgestellt und von ihr für die aktuelle Ausstellung *Der berührte Rand* aufgegriffen, zeigt sich besonders eindrucklich die Alternative zur Beherrschung der Dinge in ihrer zentralperspektivischen Wiedergabe. Denn im Nachvollziehen der Schleife wechseln rechter und linker Rand ihre Positionen – weshalb der Raum, den sie begrenzen, auch nicht-orientiert heißt. Solch manuelles oder auch ‚bloß‘ visuelles Nachfahren ist es, welches die Mannigfaltigkeit des Objekts deutlich macht und die Gleichzeitigkeit und Nichtopposition von innen und außen, oben und unten signalisiert. Die aus der Perspektive des konventionellen Systems des Logischen paradoxen Verhältnisse und komplexen Zustände sind in keinem Einzelbild darstellbar, wohl aber ertastbar. Dann teilen sich Produzent/-in und Rezipient/-in das Hand-Werk.

Diese Haltung setzt sich fort, wenn sich das Augenmerk auf das Zwischen richtet, jenen Ort, auf dem sich der Tausch von rechts und links allmählich vollzieht. Besonders prägt er *Artefacts*, 2014. Hier materialisiert Pauline M'barek den Raum zwischen den Fingern und den Handinnenflächen, der in Abhängigkeit von ihnen und doch eigenständig entsteht. Die Reminiszenzen eines bestimmten Abdruckverfahrens machen etwas sichtbar, was es in unserer Aufmerksamkeit kaum gibt, obgleich nur die „lose Koppelung“¹⁰ der von einander

getrennten Finger es ermöglicht, den Tastsinn nicht nur auf Objekte, sondern in gleichem Maß auf sich selbst zu richten. Lange bevor sie im klassischen Sinn Geformtes hervorbringen, können sich die Finger gegenseitig begreifen und zudem als Medium agieren.

Pauline M'barek lässt dieses medientechnologische Bild perfekter Geschicklichkeit nicht stehen, ahmen ihre Finger doch keine handwerklichen und semiologischen Techniken nach – sie würden beispielsweise auf Geflechte oder Buchstabenketten zielen –, sondern bilden das Zwischen als ebenso geformt wie zerronnen. Dann platziert die Künstlerin die Handgriffe in ihrer vielfältigen Gestalt auf einer langen, beleuchteten Spiegelkonsole.

Wie in den früheren Arbeiten kommen auch hier optische Mechanismen zum Tragen: Die makellose Spiegelung macht die Unterscheidung zwischen der dreidimensionalen Gipsform und ihrem immateriellen Pendant schwierig. Im Auge der Betrachter/-in verwischen die Grenzen, und das Ding erscheint in seiner amorphen Topographie von Höhlungen, Graten, Rillen etc. sichtbar, wirkt indes nicht zuverlässig physisch präsent. Der Versuch einer Klassifizierung liefe wahrscheinlich auf frühzeitliche Funde hinaus. Aber das ist nicht wesentlich. Wichtiger ist, dass Erstasten das Gegenstück zur Distanz als historisch-ethnologisch gefordertes Forschungsmethode bildet (ihr korrespondierende das panoptische In-den-Blick-nehmen). Diese Artefakte schauen sich in ihrem Spiegelbild zunächst selbst an und sehen dabei das, was wir beim Blick in den Spiegel nicht sehen: Teile der Rückseite und Untersichten. Sodann laden sie die Betrachter/-innen imaginär ein, ihre eigenen Hände in die Mulden des Abdrucks und damit das Spiegelphantasma ad acta zu legen.

1 Johannes Fabian, *Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing*. In: *Critical Inquiry*, Bd. 16, H. 4 (Sommer 1990), S. 753–772, hier S. 754.

2 Norman Bryson, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks* (orig. 1983), München 2001, S. 106.

3 Die Videotechnologie ist bis heute auf Wiedergabe der weißen Hautfarbe zugeschnitten.

4 Chris Markers Film *Les statues meurent aussi* stand hier Paté. Als Vorhaben 1953 abgeschlossen, jedoch erst 1961 zur Vorführung zugelassen, thematisiert der Film in einem poetisch-pessimistischen Rapport den Umgang von ethnologischen Museen mit der Objekt-Beute aus den Kolonien. Es ist die Zensurgeschichte dieses Films, die die Krise des Kolonialismus spiegelt. Der Film ist als ein engagierter Beitrag zur Unabhängigkeit der Kolonialstaaten und als eine selbst gleichsam magisch, da nicht-öffentliche Intervention gegen ihre blutige Bevormundung durch die Eroberer und den hemmungslosen Raub von Kultgegenständen zu verstehen. Er problematisiert die Mortifikation von Dingen des Handelns in dem Moment, in dem sie als Kunst präsentiert werden.

5 Dazu Johannes Fabian, *On Recognizing Things: The „Ethnic Artefact“ and the „Ethnographic Object“*. In: *l'Homme*, Nr. 170, April/Juni 2004, S. 47–60.

6 Vgl. dazu generell die erste Ausstellung und Publikation, die den ethnographischen Photobestand kritisch gesichtet hat: Thomas Theye (Hg.), *Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*, München/Luzern 1989.

7 Vgl. das Standardwerk Georg Jacob, *Die Geschichte des Schattentheaters in Morgen- und Abendland*, Berlin 1907; zweite, völlig überarbeitete Ausgabe Hannover 1925.

8 Vgl. Peter Braun, *Mediale Mimesis. Licht- und Schattenspiele bei Adelbert von Chamisso und Justinus Kerner*, München 2007, besonders S. 82–95.

9 Krzysztol Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988, S. 49–50.

10 Walter Seitter, *Malerei war schon immer digital*. In: www.lacn.at/seiten_LA/seitter.html (02.01.2014).